STEPHANOS

СТЕФАНОС

2026

№ 5 (79) || Сентябрь

#5 (79) || September

ISSN 2309-9917

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-1-128

Stephanos
Сетевое издание
Рецензируемый мультиязычный научный журнал
Электронный проект
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Главный редактор:
докт. филол. наук профессор М.Л. Ремнёва

Редакционная коллегия:

докт. филол. наук профессор Е.Л. Бархударова
доктор искусствоведения доцент РАНХиГС Д. Красовец
ассистент кафедры русистики и лингводидактики PhD Карлов университет в Праге Якуб Конечны
докт. культурологии, профессор М.М. Лоевская
доктор филол. наук, профессор, декан философского факультета университета им. Палацкого г. Оломоуц Зденек Пехал (Чешская республика)
канд. филол. наук, редактор Е.В. Раздобурдина
докт. филол. наук старший научный сотрудник В.В. Сорокина
докт. филол. наук профессор А.Г. Шешкен
докт. филол. наук доцент А.В. Уржа
канд. филол. наук научный сотрудник Е.А. Певак (отв. секретарь)

Программное обеспечение и техническая поддержка проекта:
старший научный сотрудник А.М. Егоров

Редакционный совет:

Александра Вранеш, докт. филологии, проф., *Белградский университет (Сербия)*
Екатерина Федоровна Журавлева, проф., председатель Всегреческой ассоциации преподавателей русского языка и литературы, *Западно-Македонский университет Греции (Греция)*
Мария Леонидовна Каленчук, доктор филологических наук, проф., зав. отделом фонетики, зам. директора по научной работе, *Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН (Россия)*
Максим Каранфиловский, докт. филологии, проф. Почетный проф. МГУ имени М.В. Ломоносова, *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье (Северная Македония)*
Леонид Петрович Крысин, докт. филол. наук, проф., зав. отделом современного русского языка, *Институт русского языка им. В.В. Виноградова, РАН (Россия)*
Весна Мойсова-Чепишевская, докт. филологии, проф., *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье (Северная Македония)*
Джей Паджет, докт. филол. наук, проф., *Университет Калифорнии Санта Круз (США)*
Иво Поспишил, докт. филол. наук, проф., зав. Институтом славистики, *Университет им. Т.Г. Масарика, Брно (Чехия)*
Елена Стерьёпулу, проф., *Национальный Афинский Университет им. Каподистрии (Греция)*
Антон Элиаш, канд. филол. наук, проф., *Университет им. Я.А. Коменского в Братиславе (Словакия)*

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77–53145 от 14.03.2013
© 2013–2026. Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова
© 2013–2026 Stephanos

Stephanos
Network Edition
Peer reviewed multilingual Scientific Journal
Electronic Project
of Lomonosov Moscow State University Philological Faculty

Editor-in-chief:
Doctor of Philology Professor M.L. Remneva

Editorial Board:

Doctor of Philology Professor E.L. Barkhudarova
Doctor of History of Arts Docent D. Krasovec
Lector of Russian & Language Teaching Methodology PhD Charles University in Prague Jakub Konecny
Doctor of Culturology Professor M.M. Loyevskaya
Candidate of Philological Sciences E.V. Razdoburdina
Doctor of Philology Senior Researcher V.V. Sorokina
Doctor of Philology Professor A.G. Sheshken
Candidate of Philological Sciences Docent A.V. Urzha
Doctor of Philology Professor Zdeněk Pechal
Candidate of Philological Sciences Research Associate E.A. Pevak (Executive Secretary)

Software and Technical Support for the Project:
Senior Researcher A.M. Yegorov

Advisory Council:

Anton Eliáš PhD, Prof., *Comenius University in Bratislava (Slovenská republika)*
Maria Kalenchuk PhD, Prof., Head of the Department of Phonetics, Deputy of the Director for Science, *V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)*
Maxim Karanfilovsky PhD, Prof. *University Sts. Cyril and Methodius University in Skopje,* Honorary Prof. of *Lomonosov Moscow State University (North Macedonia)*
Leonid Krysin PhD, Prof., Head of the Department of the Contemporary Russian Language *V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)*
Vesna Mojsova-Chepishevska PhD, Prof., *University Sts. Cyril and Methodius in Skopje (North Macedonia)*
Jaye Padgett PhD, Prof., Linguistics Stevenson Faculty Services *University of California Santa Cruz (USA)*
Ivo Pospíšil, PhD, Prof., Head of the Institute of Slavic Studies, *University of TG Masaryk, Brno (Czech Republic)*
Helen Stergiopoulou PhD, Prof. *School of Philosophy. Faculty of Slavic Studies National and Capodistrian University of Athens (Greece)*
Alexandra Vranesh PhD, Prof., *University of Belgrade (Serbia)*
Ekaterina Zhuravleva PhD, Prof., Chairman of the Panhellenic Association of Teachers of Russian Language and Literature *University of Western Macedonia Greece (Greece)*

Registration certificate EL № FS 77–53145 from 14.03.2013
© 2013–2026. Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University
© 2013–2026 Stephanos

Содержание

Статьи

Абдуллозода Н.А. (Худжанд, Республика Таджикистан) Бундори и перевод «Шахнаме» Фирдоуси 7

Черота В.И. (Минск, Беларусь) Источник «Nowoznalezione rzeczy» («Новооткрытий») Симеона Полоцкого 20

Моисеева В.Г. (Москва, Россия) Художественное пространство романа Е. Катишонок «Возвращение» 32

Ашрафзода Б.П. (Худжанд, Республика Таджикистан) Семантико-морфологические особенности таджикского префиксоида пур-, обозначающего эмоционально-психологические состояния, и его английские эквиваленты (на материале романа С. Айни «Гуломон») 40

Крылова М.Н. (Зерноград, Россия) Авангардный стиль в современной русской литературе: основные проявления и язык 52

Ключников К.В., Михайлова М.В. (Москва, Россия) Жизнь, превращенная в оперу: судьба и творчество Веры Наваль 63

Материалы и сообщения

Давлатзода Н.Д. (Худжанд, Республика Таджикистан) Стилистические фигуры со значением противоположности в произведениях М.Ю. Лермонтова 72

Хайдарзода М.Х. (Худжанд, Республика Таджикистан) Использование искусства талмех в газелях Саиба Табрези 81

Гуревич П.Ю. (Москва, Россия) Образы войны в семиотическом пространстве картинных галерей: Н. Гоголь, А. Белый 90

Любимова С.С. (Москва, Россия) Пряхи мира: к вопросу о родовом статусе женщины в поэме «Беовульф» 96

Чубчев А.А. (Санкт-Петербург, Россия) Диалектные проявления в тексте казачьей эпитафии XIX в. (на материале кладбищенских надписей ст. Екатериноградской) 103

Балабанова Н.В. (Смоленск, Россия) Кластерная организация семантического пространства социальной глагольной лексики английского языка с семантическим компонентом «Образование» 110

Библиографии

Громова М.М. (Москва, Россия) О Лидии Чарской. Библиография (к 150-летию со дня рождения). Часть 10 117

Contents

Articles

Abdullozoda N.A. (Khujand, Tajikistan Republic) Bundori and the Translation of Shahnameh by Firdawsi 7

Charota U.I. (Minsk, Belarus) The source of "Nowoznalezione rzeczy" ("New Discoveries") by Simeon Polockij 20

Moiseeva V.G. (Moscow, Russia) The Artistic Space of E. Katishonok's Novel "The Return" 32

Ashrafzoda B.P. (Khujand, Tajikistan Republic) Semantico-Morphological Peculiarities of the Tajik Prefixoid пур- Denoting Emotional and Psychological States and Its English Equivalents (on the material of "Ghulomon" by S. Aini") 41

Krylova (Zernograd, Russia) The Avant-Garde Style in Contemporary Russian Literature: Key Manifestations and Language 52

Klyuchnikov K.V., Mikhailova M.V. (Moscow, Russia) A Life that Became Opera: The Fate and Work of Vera Naval 63

Communications and Materials

Davlatzoda N.D. (Khujand, Tajikistan Republic) Stylistic Figures with the Meaning of Opposition in the Works of M.Yu. Lermontov 72

Haydarzoda M.H. (Khujand, Tajikistan Republic) Usage of the Art of Talmeh and in Soib Tabrezi's Ghazals 81

Gurevich P.Yu. (Moscow, Russia) Images of War in the Semiotic Space of Art Galleries: N. Gogol, A. Bely 90

Liubimova S.S. (Moscow, Russia) Peace-weavers: on the Question of the Woman Kinship Status in "Beowulf" 96

Chubchev A.A. (St. Petersburg, Russia) Dialectal Features in the Text of a 19th-Century Cossack Epitaph (Based on Graveyard Inscriptions from the Stanitsa Yekaterinogradskaya) 103

Balabanova N.V. (Smolensk, Russia) Cluster Organization of the Semantic Space of the Social Verbal Vocabulary of the English Language with the Semantic Component "Education" 110

Bibliography

Gromova M.M. (Moscow, Russia) About Lydia Charskaya. Bibliography (on the 150th anniversary of her birth). Part 10 117

Статьи

Articles

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-7-19

Н.А. Абдуллозода (Худжанд, Республика Таджикистан)

Бундори и перевод «Шахнаме» Фирдоуси

Аннотация: В статье подвергнут анализу старейший перевод «Шахнаме» Фирдоуси на арабский язык. На примере перевода шедевра Фирдоуси автор излагает свои соображения об особенностях перевода персидских сочинений на арабский язык. Перевод был осуществлен Фатх ибн Али Бундори Исфахани с древнейшего списка «Шахнаме» Фирдоуси и сохранился до наших дней. Переводчик избрал стиль свободного перевода, и, сократив на треть поэму Фирдоуси, перевел на арабский язык оставшиеся две трети. Перевод «Шахнаме» на арабский язык осуществлен простым, безыскусным и плавным стилем. Бундори в основном сокращает хутбы и панегирические отрывки из произведения Фирдоуси и в более упрощенной форме предлагает читателям основной сюжет поэмы. Арабские переводы «Шахнаме» и, в частности, перевод Бундори свидетельствуют об интересе арабов и арабоязычных читателей к национальному персидско-таджикскому эпосу. Утверждается, что творение Бундори полностью удовлетворяло желание арабоязычных читателей познакомиться с поэмой Фирдоуси.

Ключевые слова: «Шахнаме» Фирдоуси, перевод Бундори, смысловой перевод, Аззам, Рустам и Исфандияр

N.A. Abdullozoda (Khujand, Tajikistan Republic)

Bundori and the Translation of Shahnameh by Firdawsi

Abstract: The article examines the earliest translation of Shahnameh by Firdawsi into Arabic. Using the translation of Firdawsi's masterpiece as an example, the author discusses the specific features of translating Persian compositions into Arabic. The translation was produced by Fath ibn Ali Bundori Isfahani from an ancient manuscript of Firdawsi's Shahnameh and has survived to the present day. The translator adopted the method of free translation and abridged approximately one-third of Firdawsi's verses, while translating the remaining two-thirds into Arabic. The work was rendered into Arabic in a simple, straightforward, fluent, and accessible style. Bundori mainly abridged the introductory, rhetorical, and panegyric passages of Firdawsi's work and presented the basic plot of the poems to readers in a more simplified form. The Arabic translations of Shahnameh, particularly Bundori's translation, testify to the interest of Arabs and Arabic-speaking readers in the Persian-Tajik national epic. The author argues that Bun-

dori's work fully satisfied the needs of Arabic-speaking readers who wished to become acquainted with Firdawsi's epic poem.

Key words: Firdawsi's Shahnameh, Bundori's translation, free translation, meaningful translation, Azzam, Rustam and Isfandiyar

INTRODUCTION

It is well known that Firdawsi's Shahnameh has occupied a worthy position among other peoples and nations. The fact that it has continuously been narrated, quoted, and translated by poets and writers of different nations confirms this point. At the beginning of the seventh century AH, more precisely in 620/1223, the famous Arab writer and jurist Fath ibn Ali Bundori Isfahani (1190–1245), at the command of the ruler of Syria, Abul-Fath Isa ibn Abu Bakr ibn Abu Ayyub, translated Firdawsi's immortal Shahnameh from Persian into Arabic in a highly elegant, attractive, and fluent prose style.

According to Bundori himself, he was born in Isfahan and raised there. In 1220, Bundori entered the service of Abu Bakr ibn Abu Ayyub. When he was admitted to the ruler's court, he presented Firdawsi's Shahnameh to the sultan as a gift. The sultan, however, asked him to translate Shahnameh for him [7: 98].

Historical sources [9] and scholarly studies [8] indicate that during the first stage of the movement to translate Iranian works into Arabic, Jabala ibn Salim was the first person to translate the story of "Rustam and Sohrab", that is, a part of Shahnameh or the ancient Khwaday-Namag, into Arabic. During the second stage of the translation movement, the first translation of Firdawsi's Shahnameh into Arabic was completed in the sixth century AH by Asir al-Mulk Nishapuri. However, since neither the complete text nor fragments of these translations have survived to the present day [6: 93], it is impossible to rely upon them or to discuss the language of those translations and their influence on subsequent literary works. Consequently, Bundori's translation, whose text has survived, is considered the most valuable source for scholarly research into Firdawsi's Shahnameh.

The significance and value of this translation lie primarily in the fact that Bundori used an ancient manuscript of Firdawsi's Shahnameh as the basis for his translation. Therefore, this translation makes a valuable contribution to identifying an authentic version of the epic and resolving certain uncertainties concerning the textual history and manuscript tradition of Firdawsi's Shahnameh.

MAIN RESULTS AND DISCUSSION

Evidence supporting this statement should first of all be sought in the history of the rewriting of Shahnameh and its surviving manuscripts. Most scholars of Shahnameh date the final completion of Firdawsi's work to 402/1011 [12; 13; 14]. Bundori began his translation in 1220 and completed it two years later [7: 99]. Thus, Bundori translated Firdawsi's immortal literary monument into Arabic 216 years after Firdawsi's death. It should be emphasized here that since the translation of Shahnameh was undertaken at the command of Sultan Abu Bakr ibn Abu Ayyub, Bundori must have presented the ruler with a manuscript that was at least fifty or sixty years old. Consequently, the oldest surviving manuscript of Firdawsi's Shahnameh, compiled in 614/1217, is considered the oldest manuscript of Shahnameh after the manuscript used by Bundori. The manuscript used by Bundori has not survived to the present day; however, the translation

itself provides evidence that it was based on an ancient manuscript distinct from other surviving copies.

This can be observed in the following couplet:

Чу аз хоб бедор шуд ними шаб, // Яке ҷоми май ҷусту букшод лаб [2, 8: 321].

The expression “middle of the night” appears in some manuscripts as tirashab and in others as nimishab. If we turn to the oldest surviving testimony concerning Shahnameh, namely Bundori’s translation of Shahnameh — (“فلمّا انتصف الليلُ” [7: 351] – the translation demonstrates that the correct form is nimishab (“middle of the night”). Similar discrepancies and correspondences can be observed throughout the translation.

Bundori himself recorded the date of completion of the manuscript available to him as 384/994: (“في مدة ثلاثين سنة اخرها سنة اربع و ثمانين و ثلثمئه....” (“over a period of thirty years, the last of which was 384/994”) [7: 276]. Zabihollah Safa, in The History of Literature in Iran, also considers Bundori’s translation to have been based on this manuscript, completed in 384/994, and regards much of the information contained in Bundori’s translation as reliable. Regarding the disagreement over Firdawsi’s father’s name, Z. Safa states:

«“His name (Firdawsi – N. Hamroboev) and the name of his father are given in al-Bundori’s translation, which was made from Shahnameh into Arabic around 620/1223, as Mansur ibn Hasan. In other sources, such as Tarikh-i Guzida, Tazkirat al-Shu‘ara, Atashkada, Majma‘ al-Fusaha… the name appears differently; therefore, among these accounts, greater reliance can be placed on the account of al-Bundori, which is earlier.” [14, 2: 458].

There is disagreement among scholars concerning the final manuscript of Firdawsi’s Shahnameh, its date, and the manuscript upon which Bundori based his translation. Since the date 384/994 is explicitly recorded in the introduction to Bundori’s translation and, moreover, numerous scholars of Shahnameh have conducted valuable research in this field, it is unnecessary here to enter into a detailed investigation of the antiquity of the manuscripts and the discrepancies among the surviving copies of Shahnameh.

The manuscript of the translation examined in the present study is preserved in the Central Library of Kuwait University under the name of Said Fath and was published in 1932 through the efforts, research, and textual editing of the Persianist and famous Egyptian poet Abd al-Wahhab Azzam (1894–1959).

Abd al-Wahhab Azzam, a professor at the University of Egypt, had been fascinated from his youth by the Persian language and culture, and particularly by the language of Shahnameh. He had long wished to read it. When he learned that an Arabic translation of Shahnameh was preserved in the Cambridge Library, he decided to edit and publish it. In 1927, he travelled to London in search of the manuscript. During this journey, with the assistance of the renowned scholar of Rumi, Reynold Nicholson, he obtained the manuscript he was seeking. He subsequently used the assistance of Muhammad Qazvini in Paris and obtained another manuscript, namely the Berlin manuscript. On the basis of a comparison of the London and Paris manuscripts, he prepared and published the text of the Arabic translation of Shahnameh. He then compared the manuscripts he had discovered with the Persian original of Shahnameh and, through textual criticism and analysis, presented a number of interesting observations. The results of this work were included in the introduction to the translation he prepared. These services led to Azzam’s recognition as one of the outstanding scholars of the Persian language and literature in the Arab world [6: 95].

The manuscript preserved in the library of Kuwait University contains 18,500 lines. If, on average, each line of prose translation is regarded as representing two poetic couplets, Bundori's translation covers approximately 37,000 couplets of Shahnameh. If the total number of Firdawsi's couplets is estimated at approximately 60,000, with some variation, then Bundori omitted and abridged one-third of Firdawsi's poetry and translated approximately two-thirds of it [1: 118].

Regarding the language, method, and type of translation, it may be stated that Bundori adopted the method of free translation in translating Shahnameh. Abridgement, paraphrase, omission, and addition are frequently encountered in his work. In our view, Bundori's choice of free translation rather than an exact translation corresponding to the scientific principles of translation had objective reasons, which can be demonstrated through the following points.

First, Bundori primarily wanted the translation of Shahnameh into Arabic to be presented in a simple, fluent, accessible, and attractive style. Therefore, he attempted to avoid, as far as possible, the elaborate rhymed prose (saj‘) and rhetorical ornamentation that were common in his period.

Second, the text of the translation demonstrates that, in addition to abridging and omitting introductory and panegyric passages and adopting a semantic translation, Bundori intended to present the central plot of Shahnameh to readers in a simpler manner.

Third, Bundori possessed considerable skill in abridging books. It is sufficient to refer to the works he abridged, including History of Baghdad, al-Barq al-Shami, and History of the Seljuks. Along with choosing free translation, Bundori also abridged Firdawsi's Shahnameh.

One of the renowned Iranian scholars, textual critics, and specialists in translation studies, Azartash Azarnush, highly praised Bundori's translation and identified its principal shortcoming as its abridgement:

"From the perspective of translation, Bundori's work is truly worthy of praise. In selecting equivalents for the words of Shahnameh and rendering expressions corresponding to Persian couplets, he demonstrates particular mastery in most places and has, to some extent, made the task of establishing the Persian text of Shahnameh easier. His greatest shortcoming, however, is that he abridged the book and omitted almost everywhere Firdawsi's personal and emotional statements, which constitute the manifestation of his poetic artistry…" [11].

Azarnush's statement demonstrates that Bundori translated Shahnameh "in the best possible manner" [11]; nevertheless, he did not preserve textual fidelity, which constitutes one of the important principles of translation.

It should be noted that when Abd al-Wahhab Azzam edited the translation, he placed the abridged sections of the work in parentheses and identified the material that had been omitted. On this basis, Bundori's omissions can be divided into several categories:

1. OMISSION OF SHORT CHAPTERS

Bundori omitted several short chapters, such as "Faridun's Testing of His Sons" [2, 1: 144], "The Enchantress's Testing of Sarv's Sons, the Sons of Faridun" [2, 1: 144], "Rustam's Killing of the White Elephant" [2, 1: 382], "Rustam's Journey to Mount Sipand" [2, 1: 388], and "The Beginning of the Story of Sohrab" [2, 2: 208]. First, these sections are relatively short, and second, much of their content consists only of praise and panegyric.

2. OMISSION OF PARTICULAR EVENTS

Bundori also omitted certain events and episodes within chapters, such as the events that occurred between Rustam and the Turkmen when Kay Qubad was being brought to Mount Alborz [2, 2: 5].

3. OMISSION OF INTRODUCTORY AND DIDACTIC PASSAGES

In many cases, the translator omitted the openings and introductions to chapters in which the poet speaks in his own voice and offers moral advice. For example, he omitted the beginning of the "Story of Sohrab" [2, 2: 208], in which the poet speaks about the death of young people, as well as the beginning of the "Story of Siyavush" [2, 2: 343], in which Firdawsi discusses poetry and eloquent speech.

4. OMISSION OF LONG LETTERS, SERMONS, AND TESTAMENTS

Bundori also omitted lengthy letters, numerous sermons, and testamentary passages.

5. MODIFICATION OR OMISSION OF RELIGIOUSLY PROBLEMATIC VOCABULARY

He also altered or omitted words that were incompatible with Islamic religious concepts. For example, he replaced the word Ahriman with "Satan" or "the accursed one". He also omitted a passage describing Christ in the story of "The War of Rum ibn Barzin and Nushzad" [2, 8: 426], because the passage was inconsistent with Islamic doctrine.

6. ABRIDGEMENT OF DESCRIPTIONS OF BATTLES, JOURNEYS, HORSES, AND ANIMALS

Bundori abridged most descriptions of battles, journeys, horses, and wild animals, and sometimes indicated the omitted material in parentheses. For example, after the description of a wolf killed by Goshtasp in the land of Rum, he states:

> "There are many descriptions concerning this matter which the author of the book (Firdawsi – Hamroboev N.A.) has provided" [7: 322].

Elsewhere, concerning the battle between Arjasp and Goshtasp, he says:

> "Daqiqi has related it, and the matter was as Jamasp the sage described in detail … therefore, we shall not prolong the discussion by repeating it" [7: 325].

In addition to abridging and omitting material, Bundori also added certain passages to his translation from the works of authoritative historians such as al-Tabari, Hamza al-Isfahani, and al-Mas'udi. Among these additions are the sections concerning "The Attribution of King Bahman to Benjamin" and the story of "Malik al-Khidr in the Time of Shapur ibn Ardashir," which he narrated from al-Tabari [11].

An analysis of Bundori's translation from the perspective of the principles of translation and translation theory demonstrates that the translator's alterations and additions, omissions and abridgements, paraphrasing, and, ultimately, his failure to maintain textual fidelity and his departure from literal or accurate translation constitute the principal characteristics of this translation.

Bundori's omissions, abridgements, alterations, and additions, which indicate his choice of free translation, can be observed through a comparison of his translation with Firdawsi's Shahnameh. For this purpose, we compared portions of Bundori's translation with the text of Firdawsi's Shahnameh published in the Akhtaran-i Adab series by the Adib publishing house, which was prepared using several reliable manuscripts and the latest established textual versions. The results of this comparison and analysis are particularly interesting from the perspective of practical translation and are highly

significant for understanding the translation of a classical literary text from Persian into Arabic through the method of free translation.

An example of Bundori's abridgement can be observed in the story "The Story of Sudaba Falling in Love with Siyavush" in the following couplets:

Баромад ба ин низ як рӯзгор,
Бад-ӯ шодмон шуд дили шаҳрёр.
Яке рӯз Ковуси кай бо писар,
Нишаста, ки Судоба омад зи дар [2, 2: 354].

The translator omitted this introduction, that is, the four lines above, and began directly with the story of Sudaba's encounter with Siyavush and her falling in love with him:

"قال: و لما رأت سوذابه محاسن سیاوخش،....." [7: 155].

Later in the story, he completely omitted the following beautiful couplet:

Чунон шуд, ки гуфтӣ тарози нах аст, // Ва ё пеши оташ ниҳода ях аст [2, 4: 355].

Apparently, the reason for omitting, or leaving outside the scope of the translation, those verses in which Firdawsi employed literary devices and demonstrated a high degree of poetic artistry was simply his intention to abridge and simplify the text. A comparison of certain sections of Firdawsi's Shahnameh with Bundori's translation confirms this observation.

At times, the translator passes over a couplet whose meaning contains extensive explanation and is embellished with simile and hyperbole, and instead provides material that appears to be distant from the original text. Conversely, Bundori sometimes provides a relatively lengthy explanation for the translation of a single hemistich. This can be observed in his translation of the following line:

Чу Судоба рӯи Сиёвуш бидид, // Пурандеша гашту дилаш бардамид [2, 4: 356].

Bundori's translation is [7: 155]:

".و كمال جماله عشقته حتي خرج من يدها زمام اختيارها، و فجعت و بنومها و قرارها.. "

The same phenomenon can be observed in the translation of the title of the story "The Seven Labours and King Mahmud's Praise," which was translated and modified as follows [7: 341]:"ذكر وقائع هفتخوان و ما يتعلق بها من فتح روئين دز، و قتل ارجاسب".

The beginning of this story, namely the section "King Mahmud's Praise", together with the first four couplets of the "First Labour", amounting to a total of 29 couplets from the beginning of the story [2, 8: 245–247], was completely omitted. The translation begins instead with the section "Isfandiyar's Journey from Balkh toward Turan" [7: 341]:

قال: فسار إسفنديار من بلخ قاصداً قصد توران... .

He then translated three couplets of the story and omitted the following verses: *Бирафтанд гурдони лашкар ҳама, // Нишастанд бар хони шоҳи рама*. The second hemistich of the following couplet was also not translated:

Зи ман нашнавад шоҳ чуз гуфти рост, // Ту он кун, ки аз подшоҳон сазост [2, 8: 249].

Instead, an entirely different statement was given [7: 341]:

...بسانتشك مس ايلع هبرشف بارلشا نم امإج عفرف

When Isfandiyar asks Gurgsar about Kuhandizh, the safe road, and its inhabitants, Gurgsar begins his answer with praise:

Чунин дод посух варо Гургсор, // Ки «Эй некдил, фаррух Исфандёр [2, 8: 249].

The translation of this couplet, like many other passages of praise, was omitted by the translator.

A similar kind of abridgement and omission can be observed in the section of the story of "Rustam and Isfandiyar". For example, in the story "Isfandiyar's Request for the Kingship from His Father", a passage beginning with the couplet:

Пас Исфандёр он гави пилтан,// Баровард аз дард он гаҳ сухан [2, 8: 327];

and ending with:

Супорам туро афсару тахти оҷ,//Ки ҳастӣ ба мардӣ сазовори тоҷ [2, 8: 330] –

that is, more than 34 couplets of the story – was abridged by the translator into three lines [7, 3: 353]:

و أخذ يعدّدُ مقاماته و قائعه و ما سبق له من الحروب و ما ناله من جلايل الخطوب و ما ابتلي به من الحسب علي تلك الهيئه الفظيعة و الصّورة الشّنيعة".

Bundori's translation also occasionally involves the omission of individual words and phrases within particular couplets. The translator generally attempted to render a couplet relatively accurately; nevertheless, omissions occur. This can be observed in the following couplet:

Ки чун маст боз омад Исфандёр,//Дижам гашта аз хонаи шаҳрёр… [2, 8: 321].

The translation is:

و انصرف اسفديار من مجلس ابيه ذالك الي ايوانه و هو واجم مهموم".

It is evident that the word "drunk" (mast) was not translated [7, 3: 351].

In the same story, the following couplets:

Бад-ӯ гуфт, к-«Эй ранҷдида писар,
Зи гетӣ чӣ ҷӯяд дили тоҷвар?
Ҳама ганҷу фармону рои сипоҳ
Ту дорӣ, бар ин – бар фузунӣ махоҳ [2, 8: 322] –

were translated as [7, 3: 352]:

أنّ جميع الممالك تحت حكمك و جميع الخزائن في قبضتك...".

Thus, in the first hemistich, the expression "suffering son" (ranjida-pisar) was not translated, while the remainder was rendered through paraphrase.

Elsewhere, in the couplet:

Ки ӯрост то ҳаст Зобулситон, // Ҳамон Бусту Ғазнину Кобулситон… [2, 8: 331].

The translator omitted the word "Kabulistan" and translated the passage as [7: 353]:

استبدّ ببلاد زابل و غزنة و بُست...".

The following couplet:

Ба гетӣ туро нест кас ҳамнабард,
Зи румиву туриву озодмард [2, 8: 331] –

was translated by Bundori as [7, 3: 353]:

و لا أجدُ في توران و لا إيران من يساجلني و يقاومني".

As can be seen, the translator rendered the above couplet relatively accurately and even interpreted the word “azadmard” precisely as “Iranian” [15: 67]. At the same time, however, he omitted the word “Rumi” from the translation.

Another characteristic of the translator’s method is that, in order to clarify the meaning, he sometimes added expressions of his own that were not present in the original. In practice, these additions can help readers form a clearer understanding of the events and circumstances of the story.

For example, in translating the following verses, in which Isfandiyar complains to his mother about his father’s behaviour, he employs this method:

…Чунин гуфт бо модар Исфандёр,
Ки “Бо ман ҳаме бад кунад шаҳрёр…”
...Бигӯям бад-ӯ он суханҳо, ки гуфт,
“Зи ман ростиҳо набояд нуҳуфт…” [2, 8: 321].

In translating these verses, the translator adds the following statement in Isfandiyar’s voice:

– “لا أرضي منه بدون ذالك و إن أعطاني جميع الممالك”

that is, “I will not be satisfied with anything less than the crown and throne from him (my father), even if he gives me all the kingdoms”.

Clearly, this sentence is an addition by Bundori and does not appear in the text of Shahnameh [7: 352].

Similarly, the translator renders the following couplet:

Чӣ некӯтар аз наррашери жаён // Ба пеши падар-бар камар бар миён? [2, 8: 322],

as [7: 352]:

“و ايّ شيء أحسن من أن يكون الولد ماثلاً كالأسد بين يدي والده يحمي حريمه و يصون عرينه”.

The phrase “من يرعى نوصي و مه يرى حريمي”, meaning “protecting and guarding his family and territory”, does not occur in Shahnameh and is an addition by Bundori.

Elsewhere, in translating the following verses, in which Goshtasp asks astrologers about Isfandiyar’s destiny:

Ки «Ӯро бувад зиндагонӣ дароз?
Нишинад ба хубиву орому ноз?
Ба сар барниҳад тоҷи шоҳаншаҳӣ?
Бар ӯ пой дорад беҳиву меҳӣ»? [2, 8: 324].

Bundori adds the phrase [7: 352]:

– “...و عن حسن سيرته”

to the translation of these verses.

Likewise, Bundori translated the following couplet:

Ту бо шоҳи Чин ҷӯй ҷангу набард // Аз он номдорон барангез гард [2, 8: 332],

as [7: 352]:

“و اللاّئق بك أن منازع أصحاب الاقاليم و تطلب مُلك صاحب الروم أو صاحب الصّين...”.

In other words, Isfandiyar tells his father that “It is better for you to fight the enemies of your territory and hasten to battle the kings of Rum and China”. The expressions “مي لاق الا باحص أ” and “مو رلا ب احاص كلُم” are additions by the translator.

Although in the commentary to the edition of Shahnameh used in our study the phrase “from China and Khalukh” (Zi Chin-u zi Khallukh), that is, a variant reading of

the passage, is provided, and it is known that Khalukh was one of the cities of ancient Turkestan and belonged to the territory of King Goshtasp himself, the above expressions remain additions by the translator and do not occur in the variant readings of the Shahnameh text.

As noted above, Bundori essentially chose the method of paraphrastic or semantic translation, and this approach has certain advantages in translation. Moreover, semantic translation is sometimes accompanied by omission, abridgement, and modification, which gives the translation a distinctive character and occasionally results in an inaccurate rendering of the original text.

This can be observed in the translation of the following couplet:

Чунин гуфт бо модар Исфандёр // Ки “Бо ман ҳаме бад кунад шаҳриёр” [2, 8: 321].

Bundori translated this couplet through semantic paraphrase and abridgement as [7: 351]:

“شكا اليها أباه...”,

that is, “He complained to his mother about his father,” while omitting the expression “he treats me badly.”

In translating the following couplet:

Ду рӯзу ду шаб бода аз ҷом х(в)ард // Бари моҳрӯёнаш (дил) ором кард. [2, 8: 323],

the translator again employed paraphrase [7: 352]:

“ثمّ انّه لازم أباه علي المعاقرة و المنادمة”.

Here, “*Ду рӯзу ду шаб бода аз ҷом х(в)ард”,* -ро бо *“мулозими падар дар шаробхӯрӣ ва мунодимат шуд*”. However, in translating the second hemistich, he made an interpretive error, because Firdawsi’s intended meaning is completely different, as can be seen in the complete passage:

Нашуд пеши Гуштосп Исфандёр,
Ҳаме буд бо ромишу майгусор.
Ду рӯзу ду шаб бода аз ҷом х(в)ард,
Бари моҳрӯёнаш ором кард [2, 8: 323].

In some manuscripts, including the Moscow edition, the word “nashud” (“did not go”) in the first hemistich has been corrupted or replaced by “beshud” (“went”). Similarly, in the fourth hemistich, the word “mohruyonash” (“his moon-faced companions”) has been changed to “mohruyash” (“his moon-faced one”), and this error may to some extent have contributed to the translator’s misunderstanding.

Firdawsi’s intended meaning here is: “Isfandiyar did not go to his father and spent two days and two nights drinking wine and keeping company with his moon-faced companions” [16, 2: 412]. Furthermore, a father would never be described as “moon-faced” in this context. Bundori apparently read “nashud” as “beshud” and understood “the moon-faced one” to refer to the father, thereby making an error in the translation.

Similarly, the following couplet:

Севум рӯз Гуштосп огоҳ шуд, // Ки фарзанд ҷӯяндаи гоҳ шуд… [2, 8: 323]

was translated by Bundori as [7: 352]:

“فأحسنَ كشتاسب بما في نفسه”,

that is, “Goshtasp understood what was in Isfandiyar’s heart”. Clearly, this specific idea is not present in the couplet. Nevertheless, Bundori again employed semantic paraphrase, which reflects the general meaning of the verse.

Abridgement and semantic translation can also be observed in the stories “The Birth of Siyavush” and “The Story of Rustam Raising Siyavush”. For example, the following couplet:

Савориву тиру камону каманд, // Инону рикебу чиву чуну чанд. [2, 2: 348]

was translated by Bundori as [7: 153]:

“و علمه الفروسية و الرماية، و جميع اداب الملوك في الحرب”,

that is, “He taught him horsemanship and archery, as well as all the martial skills appropriate to kings” [16, vol. 2, p. 417].

The translator rendered the first hemistich relatively accurately, while translating the second hemistich through semantic paraphrase, which is clearly evident.

Similarly, Firdawsi’s following couplet:

Зи доду зи бедоду тахту кулоҳ // Сухан гуфану разму рондан сипоҳ... [2, 2: 349]

was translated as [7: 153]:

“و التكلم علي الناس في المحافل”.

It is evident that here too the semantic translation incorporates the general meaning or intention of the poet.

Furthermore, by choosing free translation, Bundori expanded the scope of paraphrase and sometimes expressed his own doubts and reservations concerning certain stories and episodes. For example, in the story “Zal and Rudaba, the Daughter of Mehrab of Kabul”, he states:

“The author of Shahnameh has assumed and related that Rudaba lowered her hair so that Zal could grasp it and climb up to the palace…” [7: 62].

At the end, he expresses his own doubt with the phrase:

“العهدة عليه”,

that is, “the responsibility for this rests with Firdawsi himself” [7: 63].

From another perspective, Bundori’s abridgement increases the value of his work to a certain extent. Although Shahnameh has been translated into many languages, Bundori’s translation is unique in that it provides readers with an abridged version, making the events of the book relatively easier to understand. In other words, for an Arabic-speaking reader who wishes to obtain an overview of all the stories of Shahnameh, this translation is sufficient to become acquainted with this great Persian-Tajik epic.

CONCLUSION

Thus, it can be stated that the Arabic translations of Shahnameh, particularly Bundori’s translation, testify to the interest of Arabs and Arabic-speaking peoples in the national Persian-Tajik epic. In this respect, Bundori’s contribution to creating a foundation for Arabs and Arabic-speaking readers to become acquainted with this enduring monument of Iranian cultural and literary heritage deserves praise and recognition. The work of Bundori and other translators of Shahnameh into Arabic ultimately resulted in the epic becoming recognized today as a major masterpiece of Persian-Tajik literature

and an important source within the literary and cultural world of Arabic-speaking societies.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулваҳҳоб Аззом*. Маконат аш-Шоҳнома фи-л-умам // ар-Рисола. Қоҳира, 1933. №26. С. 100–110.
2. *Абулқосим Фирдавсӣ*. Шоҳнома. Ҷ. 1–10 / Таҳияи матн ва луғату тавзеҳот аз Камол Айнӣ ва Зоҳир Аҳрорӣ, силсилаи «Ахтарони адаб» ч. 3–12. Душанбе: Адиб, 2007. 610 с.
3. Абумансур Абдулмалик ибни Муҳаммади Саолабии Нишопурӣ. Таърих ғурар ус-сияр маъруф ба «Шоҳнома»-и Саолибӣ. Таҳиягар ва муаллифи сарсухану таълиқот Низомиддин Зоҳидов. Душанбе: Бухоро, 2014. 444 с.
4. *Аззом Абдулваҳҳоб*. ал-Қоҳира ва ат-Тус // ар-Рисола. Қоҳира, 1939. №301. С. 123–127.
5. *Азкоӣ Парвиз*. Шоҳнома ва Худойномакҳо // Фаслномаи «Ҳастӣ». 1380. С. 34–35.
6. *Аҳмад Пошзонус ва Алии Холиқӣ*. Хадамоти тарҷумаии Абдулваҳҳоби Аззом ба адаби форсӣ ва арабӣ // Пажӯҳишҳои тарҷума дар забон ва адабиёти арабӣ. 1392. Давраи 3. Шумораи 8. С. 80–120.
7. *ал-Бундорӣ, ал-Фатҳ ибн Алӣ*. «аш-Шоҳнома» ал-Фирдавсӣ. Ҷ. 1–2. Тарҷамаҳо наср ал-Фатҳ ибн Алӣ, қоранаҳо бил асл ал-форсий ва акмала тарҷаматуҳо фӣ мавозеъ ва қаддамалаҳо – ад-дуктур Абдулваҳҳоб Аззом. Теҳрон: Асадӣ, 1970. 344 с.
8. *Зоҳидов Н*. Адабиёти арабизабони форсу тоҷик аз истилои араб то аҳди Сомониён. Хуҷанд: Раҳим Ҷалил, 1999. 500 с.
9. Ибни Надим. Муҳаммад ибни Исҳоқ. Китоб ал-Фиҳрист. Ба тасҳеҳи Ризо Таҷаддуд. Теҳрон, 1393/1973. 630 с.
10. *Муҳаммад Фишоракӣ*. Бундории Исфаҳонӣ ва тарҷумаи «Шоҳнома» // Маҷаллаи илмӣ-пажӯҳишии донишкадаи адабиёт ва улуми инсонии Донишгоҳи Исфаҳон. 1379. Давраи 2. №21. С. 51–64.
11. *Озартош Озарнуш*. Бундорӣ. Доиратулмаорифи бузурги исломӣ: URL http://www.cgie.org.ir/ encyclopedic/entry/176/321 (охирин бознигар: 10.12.2015).
12. *Раёҳӣ Муҳаммад Амин*. Фирдавсӣ. Теҳрон: Тарҳи нав, 1375. 407 с.
13. *Салимов Н.* Марҳалаҳои услубӣ ва таҳаввули анвоъи наср дар адабиёти форсу тоҷик (асрҳои IX–XIII). Хуҷанд: Нури маърифат, 2002. 600 с.
14. *Сафо Забеҳулло*. Таърихи адабиёт дар Эрон. Ҷ. 2. Теҳрон: Фирдавс, 1953. 400 с.
15. Фарҳанги форсии Муъин / Талхис, вироиш ва изфоти Воҳидпажӯҳ ва барномарезии интишороти «Муин». Теҳрон: Муин, 1381. 450 с.
16. Фатҳ ибни Алии Бундории Исфаҳонӣ. Шоҳномаи Фирдавсӣ (таҳрири арабӣ). Тарҷумаи Абдулмуҳаммади Оятӣ. Теҳрон: Анҷумани осор ва мафохири фарҳангӣ, 1384. 651 с.
17. *Хамробоев Н.А.* Источники изучения жизни и деятельности Бармакидской династии // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия гуманитарных наук. 2016. №3(68). С. 50–58. EDN WRJBKZ.
18. *Хамробоев Н.А.* «Ал-Фехрист» Ибн Надима в переводческом движении Ирана // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. 2015. №2(43). С. 113–119. EDN ULQQZL.

19. *Hamroboyev N.A.* Translation of «Sharaf un-Nabi» by Najmuddin Rovandi // Bulletin of Tajik State University of Law, Business and Politics. Series of Humanitarian Sciences. 2016. № 2(67). P. 75–82. EDN WEEXRJ.

REFERENCES

1. Abdulwahhab Azzam. “The Place of the Shahnameh among Nations”. *al-Risala*. 1933. No 26, pp. 100–110.
2. Abulqasim Ferdowsi. Shahnameh. Vols. 1–10 / Text prepared, with glossary and commentary, by Kamol Aini and Zohir Ahrari; series “Akhtaron-i Adab,” vols. 3–12. Dushanbe. Adib Publ. 2007. 610 p.
3. Abumansur Abdulmalik ibn Muhammad Sa’alabi Nishapuri. Tarikh Ghurar al-Siyar, known as Sa’alibi’s Shahnameh. Prepared, with introduction and notes, by Nizomiddin Zohidov. Dushanbe. Bukhoro Publ. 2014. 444 pp.
4. Azzam Abdulwahhab. “Al-Qahira wa al-Tus” [Cairo and Tus]. *al-Risala*. Cairo, 1939. No 301, pp. 123–127.
5. Azkai Parviz. “Shahnameh and the Khudaynamahs”. Hasti Quarterly, 1380 [2001/2002], pp. 34–35.
6. Ahmad Pashzanus and Ali Khaligi. “Abdulwahhab Azzam’s Translation Contributions to Persian and Arabic Literature”. *Translation Studies in Arabic Language and Literature*. 1392 [2013/2014]. Vol. 3. No 8, pp. 80–120.
7. al-Bundari, al-Fath ibn Ali. Al-Firdawsi’s “al-Shahnameh”. Vols. 1–2. Prose translation by al-Fath ibn Ali; collated with the Persian original, with missing parts of the translation completed, and with an introduction by Dr. Abdulwahhab Azzam. Tehran. Asadi Publ. 1970. 344 p.
8. Zohidov N. (1999) Arabic-Language Persian and Tajik Literature from the Arab Conquest to the Samanid Era. Khujand. Rahim Jalil Publ. 500 p.
9. Ibn al-Nadim. Muhammad ibn Ishaq. Kitab al-Fihrist / Ed. by Riza Tajaddud. Tehran, 1393/1973. 630 p.
10. Muhammad Fisharaki. “Bundari of Isfahan and the Translation of the Shahnameh” *Scientific-Research Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan*. Summer 1379 [2000]. Vol. 2. No 21, pp. 51–64.
11. Azartash Azarnush. “Bundari”. The Great Islamic Encyclopedia. URL: http://www.cgie.org.ir/encyclopedic/entry/176/321 (date accessed: 10.12.2015).
12. Rayahi Muhammad Amin. (1375 [1996/1997]) Ferdowsi. Tehran. Tarh-i Naw Publ. 407 pp.
13. Salimov N. (2002) Stylistic Stages and the Evolution of Prose Genres in Persian and Tajik Literature (9th–13th Centuries). Khujand. Nuri Ma’rifat Publ. 600 p.
14. Safa Zabihullah. (1953) History of Literature in Iran. Vol. 2. Tehran. Ferdows Publ. 400 p.
15. Moein’s Persian Dictionary / Abridged, revised, and supplemented by Vahidpajuh; arranged by Moein Publications. Tehran. Moein Publ. 1381 [2002/2003]. 450 p.
16. Fath ibn Ali Bundari of Isfahan. Ferdowsi’s Shahnameh (Arabic version) / Translated by Abdulmuhammad Ayati. Tehran. Association of Cultural Works and Notables Publ. 1384 [2005/2006]. 651 p.
17. Hamroboev N.A. Sources for the Study of the Life and Activities of the Barmakid Dynasty. *Bulletin of Tajik State University of Law, Business and Politics. Humanities Series*. 2016. No 3(68), pp. 50–58. EDN WRJBKZ.

18. Hamroboev N.A. Al-Fihrist by Ibn Nadim in the Translation Movement of Iran. *Scientific Notes of Khujand State University named after Academician B. Gafurov. Series of Humanities and Social Sciences*. 2015. No 2(43), pp. 113–119. EDN ULQQZL.
19. Hamroboyev N.A. Translation of 'Sharaf un-Nabi' by Najmuddin Rovandi". *Bulletin of Tajik State University of Law, Business and Politics. Series of Humanitarian Sciences*. 2016. No 2(67), pp. 75–82. EDN WEEXRJ.

Сведения об авторе:

Насим Абдулло Абдуллозода,
доктор филол. наук
профессор
кафедра таджикского языка и литературы
Худжандский государственный университет
имени акад. Б. Гафурова

Nasim Abdullo Abdullozoda,
Doctor of Philology
Professor
Department of Tajik Language and Literature
Khujand State University
named after acad. B.Gafurov

knasim@mail.ru

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-20-31

В.И. Черота (Минск, Беларусь)

Источник «Nowoznalezione rzeczy» («Новооткрытий») Симеона Полоцкого

Аннотация: В статье исследуется источник поэтического произведения «Nowoznalezione rzeczy», созданного Симеоном Полоцким на польском языке, предположительно, в «белорусский период» его творчества. Проведенное исследование позволяет утверждать, что поэтический текст стихотворца XVII в., опубликованный в изданиях «Вирши» (Минск, 1990) и «Carmina Varia» (СПб., 2014) под заголовком «Nowoznalezione rzeczy» («Новооткрытия»), не был написан на основе книги «Краткое описание кто что изобрел и для пользования людям дал» (Вильна, 1608) Яна Протасовича. В действительности он представляет собой четыре цикла эпиграмм, написанных к четырем сериям гравюр из сборника «Speculum diversarum imaginum speculativarum» (Antverpia, 1638), изданного И. Галле. Помимо этого, автор полагает, что гравюры из этого антверпенского сборника 1638 г. были источниками и для других польскоязычных поэтических произведений Симеона Полоцкого.

Ключевые слова: Симеон Полоцкий, польскоязычная поэзия, Ян Протасович, цикл эпиграмм, гравюра, «Speculum diversarum imaginum speculativarum»

U.I. Charota (Minsk, Belarus)

The source of “Nowoznalezione rzeczy” (“New Discoveries”) by Simeon Polockij

Abstract: The article examines the source of the poetic work “Nowoznalezione rzeczy”, written by Simeon Polockij in Polish, presumably during the “Belarusian period” of his creative activity. The study reveals that the poetic text by the 17th-century poet, published in the editions “Virshi” (Minsk, 1990) and “Carmina Varia” (St. Petersburg, 2014) under the title “Nowoznalezione rzeczy” (“New Discoveries”), was not based on the book “Inventores rerum, albo Krótkie opisanie, kto co wynalazł y do używania ludziom podał” (Vilna, 1608) by Jan Protasowicz. In fact, it consists of four epigram cycles written for four series of engravings from the collection “Speculum diversarum imaginum speculativarum” (Antwerp, 1638), published by J. Galle. Furthermore, the author suggests that the engravings from this 1638 Antwerp collection also served as sources for other Polish-language poetic works by Simeon Polockij.

Key words: Simeon Polockij, Polish-language poetry, Jan Protasowicz, epigram cycle, engraving, “Speculum diversarum imaginum speculativarum”

Исследуя польскоязычную поэзию Симеона Полоцкого (в миру Самуил Петровский-Ситнянович; 1629–1680), созданную, скорее всего, в так называемый «белорусский период» жизни и творчества писателя XVII в., мы подтвердили отдельные гипотезы наших предшественников, а также установили источник некоторых его произведений. В частности, как и предполагали канадский славист П.А. Ролланд [1: 77] и российский литературовед С.И. Николаев [2: 50–51], поэтический текст «Czasu odmiana i różność» («Переменчивость и многообразие времени»), который в изданиях «Вирши» (1990) и «Carmina Varia» (2014) насчитывает 82 строки [3: 174–176; 4: 104, 106, 108, 110], на самом деле включает в себя два отдельных произведения. Первое («Czasu odmiana i różność»), состоящее из 48 строк и заканчивающееся словами «Na wieczną rozkosz do rajskiego dwora», по утверждению С.И. Николаева, «не оригинальное стихотворение, а парафраза эмблематического цикла из сборника элегий “Ротулы к своим сыновьям” Миколая Кохановского (ок. 1533–1582)» [2: 52]. Второе, которое начинается со слов «Wściekłemi biegasz końmi, Kupidynie...» и состоит из 34 строк, как и подозревал П.А. Ролланд, представляет собой «цикл надписей (inscriptions), вдохновленных какой-то гравюрой или гравюрами, иллюстрирующими “Триумфы” Петрарки» [1: 78] (Здесь и далее перевод с английского, латинского и польского языков наш. – *В.Ч.*). Опираясь на сведения, содержащиеся в статье «Poetycka recepcja rycin do “Tryumfów” Petrarki (druga połowa XVII i XVIII wiek)» [5: 494–497] Р. Гжеськовяка, мы отыскали альбом гравюр под названием «Speculum diversarum imaginum speculativarum» (1638), опубликованный Иоганном (Йоханнесом, Яном) Галле (Galle Jo(h)annes, Jan; лат. Gallaeus Ioannes; 1600–1676) в Антверпене [6]. По нашему мнению, вышеуказанные поэтические тексты стихотворца XVII в. являются двумя циклами его оригинальных эпиграмм, написанных к двум сериям гравюр («XV. Temporis vices, ac variorum per ipsum statuum, virtutum, vitiorumque repraesentatio (9)» и «XVII. Triumphus Cupidinis, Pudicitiae, Mortis, & Temporis (6)» соответственно) из альбома, изданного И. Галле (подробнее см.: [7; 8]). Таким образом, если российский литературовед ошибся насчет источника цикла из 9 эпиграмм (48 строк), то гипотеза канадского слависта относительно 6 эпиграмм (34 строк) оказалась верной.

Поскольку первоочередной нашей задачей было выявление итальянских источников в польскоязычном поэтическом наследии Симеона Полоцкого, нас не могло не заинтересовать произведение под названием «Nowoznalezione rzeczy» («Новооткрытия»). Дело в том, что авторы комментариев к изданиям «Вирши» (1990) и «Carmina Varia» (2014) утверждают: «Стихотворение [“Nowoznalezione rzeczy” – *В.Ч.*] написано в популярном в польской литературе XVII в. жанре новин. Его источник – поэтический перевод книги итальянского мыслителя Полидора Вергилия Урбинского “Об изобретателях вещей” (Венеция, 1498), выполненный белорусским писателем конца XVI – начала XVII вв. Яном Протасовичем и озаглавленный “Краткое описание кто что изобрел и для пользования людям дал” (Вильна, 1608)» [3: 402; 4: 222].

Ознакомившись с произведениями Симеона Полоцкого и Яна Протасовича, мы обратили внимание на несколько моментов.

Во-первых, в поэтической энциклопедии «Inventores rerum, albo Krótkie opisanie kto co wynalazł y do używania ludziom podał» (1608) [9] шляхтича из-под Пинска ни Америго Веспуччи, ни Христофор Колумб, ни Фернан Магеллан не упоминаются. Не содержится в ней и информации ни о компасах, ни о мельницах (водяных и «крылатых»), ни об очках, ни о «способе вырезания на меди образов… и – с них икон тиснения…» [4: 123, 125]. Это ставит под сомнение правильность установления книги Яна Протасовича как источника «Новооткрытий» авторами комментариев к изданиям «Вирши» (1990) и «Carmina Varia» (2014). Что же касается непосредственно произведения «Об изобретателях вещей» («De inventoribus rerum» (впервые: Венеция, 1499); с 1525 г., за редким исключением, печатался под названием «De rerum inventoribus») Полидора Вергилия Урбинского (итал. Polidoro Virgili(o) da Urbino; лат. Polydorus Vergilius Urbinas; ок. 1470–1555), то сведения об изобретениях и изобретателях, которые Симеон Полоцкий приводит в «Новооткрытиях», в нем отсутствуют. Правда, в некоторых изданиях первой половины XVII в., помимо труда Полидора Вергилия, печатались также сочинения других авторов на эту же тему. Например, в кёльнское издание 1626 г. включен в том числе и текст «Nova reperta ex imaginibus belgicis Phil. Gallaei: à Guidone Pantirollo I. C. explicata» [10: 778–780]. Мы выяснили, что он состоит из надписей на латинском языке, взятых с титульного и 19 листов серии гравюр «Nova reperta» по композициям Иоанна Страдануса (Яна ван дер Страта) (Jan van der Straet; лат. Stradanus Ioannes; 1523–1605), изданной Филиппом Галле (Galle Philips; лат. Gallaeus Philippus; 1537–1612) – дедом уже упомянутого Иоганна Галле. Если задаться вопросом, использовал ли Симеон Полоцкий при создании «Nowoznalezione rzeczy» подобный текст, включенный в одно из изданий «De rerum inventoribus» первой половины XVII в., то наш ответ будет отрицательным. Сходство первых 48 строк «Новооткрытий» (последняя – «…Masz tu i z onych ikon wyciskania») [4: 120, 122, 124] и надписей на латинском языке, взятых с 20 гравюр «Nova reperta», напечатанных Ф. Галле, очевидно. Однако, по нашему мнению, основой для стихотворца XVII в. послужила именно серия произведений графического искусства. Далее мы обоснуем свою точку зрения и укажем конкретный источник.

Во-вторых, часть текста Симеона Полоцкого, которая начинается с фразы «Masz twój stan ludzki…» и заканчивается словами «Król wielki Bulon, – mężni chrześcijanie», воспринимается как инородная, поскольку она никак не связана с вынесенной автором в название произведения темой. Из этих последних 16 строк можно составить два небольших поэтических произведения, условно озаглавив их «О трех сословиях» [4: 124] и «О великих господах» [4: 126]. Польский исследователь Р. Гжеськовяк, справедливо считая, что этот текст ошибочно публикуется как продолжение «Nowoznalezione rzeczy», подверг скрупулезному анализу первые 8 строк этой части и пришел к следующим выводам, с которыми мы полностью согласны: они представляют собой отдельный эпиграмматический цикл «[Trzy stany i ich powinności]» («[Три сословия и их обязанности]»), а составляющие его четыре двустишия написаны к четырем гравюрам серии «Triplex hominum status, et uniuscuiusque munia ac partes» [11: 204–205] по композициям Мартена ван Хемскерка (Heemskerck Maarten van; 1498–1574). Симеон Полоцкий создавал его, имея перед собой оттиски, напечатанные Иоганном Галле в 1638 г. [11: 207]. Что же касается оставшихся 8 строк, то мы полагаем, что это также цикл из трех эпиграмм (одной четырехстрочной и двух двухстрочных), источником которых является серия из трех гравюр, следующая в сборнике «Speculum diversa-

rum imaginum speculativarum» (1638) сразу же после «Triplex hominum status, et uniuscuiusque munia ac partes» [6: 171–174] и имеющая название «XXVIII. Duces sub triplici Lege selectissimi» [6: 175–177]. На листах данной серии, выполненной по рисункам Мартена ван Хемскеркa, присутствуют подписи, идентифицирующие изображенных на них персонажей: «HECTOR TROIANVS • ALEXANDER MACEDO • IVLIVS CAESAR» [6: 175], «IOSVE DUX • DAVID REX • IVDAS MACCABEVS» [6: 176], «ARTVRVS REX • CAROLVS MAGNVS • GODEFRIDVS BVLONIVS» [6: 177]. Вряд ли можно объяснить простым совпадением то, что в последних восьми строках Симеон Полоцкий упоминает следующих мифологических и библейских персонажей, исторических лиц, причем показательна и последовательность их перечисления: «Hector trojański», «Philippa cnego / Syn Alexander rodzaju greckiego», «Juliusz Cezar», «W zakonie Józwe», «Dawid», «z Machabeuszów, Judasz», «Arturus, Karol, Godfryd... / Król wielki Bulon...» [4: 126]. Как видим, в большинстве случаев речь идет об одних и тех же «избраннейших вождях». Однако не совсем понятно, кого подразумевал Симеон Полоцкий, когда писал «W zakonie Józwe» (на гравюре «Josue dux» – Иисус Навин, пол. Jozue), а также «Godfryd... / Król wielki Bulon...», – две ли это исторические личности в его представлении (Готфрид Бульонский [4: 127, 225] и «Король великий Булон (Бодуэн)» [4: 127, 225]) или все-таки одна (Готфрид Бульонский (ок. 1060–1100), возглавлявший Первый крестовый поход)? Поскольку в данный момент у нас нет доступа к рукописи, хранящейся в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) (Рукописный отдел библиотеки Московской Синодальной типографии. Ф. 381. Оп. 1. № 1800), по которой печатаются эти восемь строк в «Carmina Varia» (2014), все наши рассуждения будут беспочвенны. Однако мы не исключаем, что при расшифровке рукописного текста могли быть допущены ошибки.

У нас нет никаких сомнений, что первые 48 строк поэтического текста под названием «Nowoznalezione rzeczy» Симеон Полоцкий создавал, опираясь преимущественно на тексты надписей латинском на языке, имеющиеся на двадцати гравюрах серии «Nova reperta». Возьмем, к примеру, сведения об изобретении крылатой (т. е. ветряной) мельницы («X. MOLA ALATA»): «Alata quae ventis agi nunc vult mola / Ignota Romanis fuisse dicitur» [10: 799 [i. e. 779]]. Эту надпись на латинском языке можно перевести так: «Крылатая мельница, которая ветрами приводится в движение, как говорят, была неизвестна римлянам». Вот как подал эту же информацию Симеон Полоцкий:

Dziwniejsze młyny skrzydlate na świecie
W rzymskim przez długo nieznane powiecie [4: 122].

Перевод В.К. Былинина:

Удивительнее мельницы крылатые на свете –
Их долго не знали в римских краях [4: 123].

Однако некоторые детали в «Nowoznalezione rzeczy» указывают на то, что белорусский стихотворец писал этот цикл эпиграмм, имея перед собой именно произведения графического искусства. Обратимся к первому листу из серии, изданной Ф. Галле, и сравним его с тем, что написал Симеон Полоцкий об открытии Америки:

Ameryka

Cny Americus znalazł tę krainę,
Gdzie ciała ludzkie jedli jak zwierzynę.

Królową kraju w kołysce ladajakiej
Znalazł bez szaty na ciele wszelakiej [4: 120].

Перевод В.К. Былинина:

Америка

Доблестный Америго нашел эту страну,
Где тела людские ели, как животных;
Королеву страны той в простой колыбели
Без всякой одежды на теле нашел он [4: 121].

Рис. 1. «AMERICA». Издатель Ф. Галле

Внизу на гравюре имеются три подписи: «Ioan. Stradanus invent.», «Theodor Galle sculp.», «Phils Galle excud» (см. рис. 1). Это значит, что автором композиции был Иоанн Страданус, гравером – Теодор Галле (1571–1633), отец Иоганна Галле, а издателем – Филипп Галле. Надпись же под изображением гласит: «AMERICA. Americen Americus retexit, et Semel vocavit inde semper excitam» (см. рис. 1). (Буквально: «АМЕРИКА. Америку Америго открыл / обнаружил и, поскольку назвал / позвал [ее], с тех пор [она] всегда пробуждена»). Как видим, Симеон Полоцкий воспользовался только первой ее частью, сделав начальной строкой своей эпиграммы. Три оставшиеся были написаны им на основании увиденного на рисунке: на заднем плане аборигены жарят человеческую ногу на костре, на переднем – обнаженная королева сидит в гамаке, а перед ней стоит, судя по всему, сам Америго Веспуччи (см. рис. 1).

Как известно, позже серию гравюр «Nova reperta» переиздал внук Филиппа Галле – Иоганн. В его сборнике «Speculum diversarum imaginum speculativarum» (Antverpia, 1638), содержащем 29 серий гравюр, а также отдельный лист «Триумф Времени» по композиции Питера Брейгеля Старшего [6: 186], она идет 24 по счету и в оглавлении имеет следующее название: «XXIV. Nova hoc saeculo reperta» («XXIV. Новые открытия в этом столетии») [6: 2, 141–160]. Для примера приведем первый лист серии:

Рис. 2. «AMERICA». Издатель И. Галле [6: 142]

Как можно воочию убедиться, между рис. 1 и рис. 2 очень мало принципиальных отличий. Основное состоит в том, что на втором не указан издатель (см. рис. 2). Если же сравнить остальные произведения графического искусства этой серии из антверпенского сборника 1638 г. с соответствующими гравюрами, напечатанными ранее Ф. Галле, то они окажутся практически идентичными. Разница заключается лишь в том, что вместо «Phils Galle excud.» указано «Ioan. Galle excud.». Других существенных различий, которые бросались бы в глаза, мы не заметили.

Учитывая результаты наших предыдущих изысканий, мы склонны считать, что при создании этого цикла из 20 эпиграмм (до слов «Kraj Ameryki przed tym nieznajomy…»), как и некоторых других циклов стихотворных подписей на польском языке, Симеон Полоцкий пользовался именно альбомом «Speculum diversarum imaginum speculativarum» (1638). Дело в том, что после 20 листов серии «Nova reperta» в изданном И. Галле сборнике 1638 г. идут 4 гравюры серии «Americae retectio» (название в оглавлении «XXV. Americae, vel novi Orbis retectio» («Открытие Америки, или Нового Света»)) [6: 2, 161–164], исполненные Адрианом Коллартом (Collaert Adriaen; 1560–1618) по рисункам И. Страдануса.

На наш взгляд, в данном случае ни изображение, ни цитата под ним из поэмы «О природе вещей» Лукреция (см. рис. 3) (перевод Ф.А. Петровского: «Кто в состояньи найти в своем сердце столь мощную силу, / Чтобы достойно воспеть все величие наших открытий?» [12: 283]) не дают достаточных оснований для того, чтобы говорить об очевидной связи этой гравюры с приведенными ниже строками Симеона Полоцкого:

Kraj Ameryki przed tym nieznajomy
Na tej tablicy masz wyobrażony [4: 124].

Перевод В. К. Былинина:

Америку, ранее неизвестную,
На этой таблице видишь изображенную [4: 125].

Рис. 3. Первый лист из серии «Americae retectio».
Издатель И. Галле [6: 161]

Рис. 4. Второй лист из серии «Americae retectio».
Издатель И. Галле [6: 162]

Вместе с тем из процитированного явствует, что эти слова сопровождают некую «таблицу», то есть иллюстрацию.

Однако изучение последующих трех произведений графического искусства из серии «Americae retectio» и соответствующих им десяти строк из «Nowoznalezio-

ne rzeczy» позволяет утверждать, что существует определенное сходство между ними. На него указывают как сами рисунки, так и содержание надписей.

Обратим внимание на то, что и автор слов на латинском языке, и Симеон Полоцкий сообщают, в чье именно владение перешли открытые лигурийцем земли: «CHRISTOPHORUS COLUMBUS… regiones à se inventas Hispanis regibus addixit» (см. рис. 4) (Перевод: «ХРИСТОФОР КОЛУМБ… открытые им земли испанским королям передал»); «Krzystof Columbus… królu hiszpańskiemu / Wyszperał obce kraje, panu swemu» [4: 124] (Пер. В.К. Былинина: «Христофор Колумб… королю испанскому, / Господину своему, раздобыл чужие страны» [4: 125]). Помимо этого, первый пишет о неких ужасах Океана («terroribus Oceani»; см. рис. 4), которые пришлось преодолеть мореплавателю, а Симеон Полоцкий конкретизирует: от страшилищ моря тот много натерпелся («Ze straszydłami morza wielce się nabiedził») [4: 124]. Появление же морских чудовищ в данном четверостишии, а также в следующем, посвященном Америго Веспуччи («Nie mało strachów od morskich rodzajów / Miał…» [4: 124] – пер. В.К. Былинина: «Немало ужасов от морских животных / Претерпел…» [4: 125]), мы связываем с тем, что на рисунках Страдануса изображены различные ужасные и диковинные обитатели пучины (см. рис. 4 и 5).

Рис. 5. Третий лист из серии «Americae retectio». Издатель И. Галле [6: 163]

Кроме того, Симеон Полоцкий, вслед за автором латинской надписи, уточняет, в каких направлениях плавал флорентиец: «W stronach południa i też na zachodzie / Mądry pływając Ameryk po wodzie…» (пер. В.К. Былинина: «В южных краях, а также на Западе / Мудрый Америго, плывя по воде…») [4: 124, 125] – «...navigatione ad Occasum atque ad Austrum...» (см. рис. 5) (перевод: «...в плавании на Запад и на Юг...»).

Рис. 6. Четвертый лист из серии «Americae retectio». Издатель И. Галле [6: 164]

Теперь обратимся к эпиграмме, в которой речь идет о Фернане Магеллане:

Ferdynand przebył ocean głęboki,
Najperwszy doznał, jak jest świat szeroki [4: 124].

Перевод В.К. Былинина:

Фердинанд пересек океан глубокий,
Самым первым узнал, каков мир широкий [4: 125].

В данном случае Симеон Полоцкий опустил некоторые подробности о мореплавателе и его путешествии, упомянутые в надписи на латинском языке, и переработал лишь следующую информацию: «…eiusque navis omnium prima… terrae totius globum circumijt» (см. рис. 6) (перевод: «…и его корабль первым… весь земной шар обогнул»).

Таким образом, по нашему мнению, поэтический текст, опубликованный в изданиях «Вирши» (1990) и «Carmina Varia» (2014) под заголовком «Nowoznalezione rzeczy» («Новооткрытия»), представляет собой 4 цикла эпиграмм, написанных к 4 сериям гравюр, опубликованным И. Галле в сборнике «Speculum diversarum imaginum speculativarum» (Antverpia, 1638). См. табл. 1.

Таблица 1. Сопоставление серий гравюр из альбома И. Галле и частей поэтического текста «Nowoznalezione rzeczy» Симеона Полоцкого

«Speculum diversarum imaginum speculativarum…» (Antverpia, 1638)	**«Nowoznalezione rzeczy» // Симеон Полоцкий. Carmina Varia (СПб., 2014)**
№ п/п серии, ее название (кол-во гравюр); № листов	Строки (кол-во эпиграмм); № страниц
XXIV. Nova reperta (20); f. 141–160	«Kraj Ameryka i kamień, rzeczony…» – «…Masz tu i z onych ikon wyciskania» (20); c. 120, 122, 124
XXV. Americae retectio (4); f. 161–164	«Kraj Ameryki przed tym nieznajomy…» – «Najperwszy doznał, jak jest świat szeroki» (4); c. 124
XXVII. Triplex hominum status, et uniuscuiusque munia ac partes (4); f. 171–174	«Masz twój stan ludzki, modły są Semowi…» – «Nie siadaj z pany, nie miej za złe na mię» (4); c. 124
XXVIII. Duces sub triplici Lege selectissimi (3); f. 175–177	«Hector trojański i Philippa cnego…» – «…Król wielki Bulon, – mężni chrześcijanie» (3); c. 126

Тот факт, что три отдельных цикла эпиграмм составители названных сборников поэзии Симеона Полоцкого ошибочно посчитали продолжением «Nowoznalezione rzeczy», легко объясним: стихотворец XVII в. не дал им заголовков, а их польскоязычные тексты в изданиях «Вирши» (1990) и «Carmina Varia» (2014) печатались по хранящейся в РГАДА (Ф. 381. Оп. 1. № 1800) рукописи, где все они размещены на одном листе (л. 121–121 об.) [3: 402; 4: 223]. Первый цикл, состоящий из 20 эпиграмм, Симеон Полоцкий озаглавил «Nowoznalezione rzeczy» («Новооткрытия»). Остальным трем можно дать те же названия, которые читаем на первых листах серий произведений графического искусства: «Odkrycie Ameryki» («Открытие Америки»), «Trzy stany społeczne oraz ich funkcje i obowiązki» [11: 207] («Три сословия и их функции и обязанности»), «Najwybrańsi wodzowie trzech praw» («Избраннейшие вожди трех законов»).

Более того, мы предполагаем, что, помимо названных, еще 21 польскоязычный поэтический текст Симеона Полоцкого следует рассматривать как 22 цикла стихотворных подписей к 22 сериям гравюр, которые опубликовал И. Галле в альбоме «Speculum diversarum imaginum speculativarum» (Antverpia, 1638).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Rolland P.A*. Ut Poesia Pictura...: Emblems and Literary Pictorialism in Simiaon Połacki's Early Verse // Harvard Ukrainian Studies. 1992. Vol. 16. № 1/2. P. 67–86.
2. *Николаев С.И*. От Кохановского до Мицкевича: разыскания по истории польско-русских литературных связей XVII – первой трети XIX в. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 264 с. EDN TNGQIR.
3. *Симеон Полоцкий*. Вирши / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. Минск: Маст. літ., 1990. 446 с.
4. *Симеон Полоцкий*. Carmina Varia / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Л.У. Звонаревой, Д.Л. Маркова. СПб.: О-во памяти игумении Таисии, 2014. 351 с.
5. *Grześkowiak R.* Poetycka recepcja rycin do «Tryumfów» Petrarki (druga połowa XVII i XVIII wiek) // Ruch Literacki. 2019. № 5. S. 493–510. DOI 10.24425/rl.2019.131385

6. Speculum diversarum imaginum speculativarum, à varijs viris doctis adinventarum, atque ab insignibus pictoribus ac sculptoribus delineatarum… Quas in unum iam corpus redactas Ioannes Gallaeus recenter in lucem emittit, et excudit Antverpiae. Antverpiae [Antwerp]: Apud Ioannem Gallaeum, 1638. [186] f. DOI 10.5962/bhl.title.152674

7. *Черота В.И.* Источники польскоязычной поэзии Симеона Полоцкого // Вестн. БГУИЯ. Сер. 1, Филология. 2025. № 2(2). С. 194–206. URL: http://e-lib.bsufl.by/bitstream/edoc/17686/1/vestnik-filologiya-2-2025.pdf (дата обращения: 16.09.2026).

8. *Черота В.И.* «Czasu odmiana i różność» Симеона Полоцкого: парафраза или цикл оригинальных эпиграмм? // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2026. № 2. С. 5–14. EDN GPPZRX.

9. *Protasowicz J.* Inventores rerum, albo Krótkie opisanie, kto co wynalazł y do używania ludziom podał. Jana Protasowicza na Mohilney, w Powiecie Pińskim leżącey. W Wilnie [Vilnius]: W Druk. Jana Karcana, 1608. [2], 14 k.

10. *Polydorus Vergilius Urbinas.* De rerum inventoribus Libri Octo. Coloniae Agrippinae [Köln]: Sumptibus Bernardi Gualtheri, 1626. [32], 790 [i.e. 780] p., [33] f.

11. *Grześkowiak R.* Wiersze na ryciny jako dominanta polskojęzycznej twórczości Symeona z Połocka. Część 1: Od bajki o starcu, chłopcu i ośle do oślej paraboli ludzkiego ciała // Pamiętnik Literacki. 2017. CVIII, z. 3. S. 185–216. DOI 10.18318/pl.2017.3.12

12. *Лукреций*. О природе вещей / Ред. лат. текста и пер. Ф.А. Петровского. Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1945. 450, [1] с.

REFERENCES

1. Rolland P.A. Ut Poesia Pictura... : Emblems and Literary Pictorialism in Simiaon Połacki's Early Verse. *Harvard Ukrainian Studies*. 1992. Vol. 16. No ½, pp. 67–86.

2. Nikolaev S.I. (2004) From Kochanowski to Mickiewicz: Research on the history of Polish-Russian literary relations from the 17th to the first third of the 19th century. St. Petersburg. St. Petersburg University Publishing House. 264 p. EDN TNGQIR.

3. Simeon Polockij. (1990) Verses / Comp., text prep., introd. art. and comment. by V.K. Bylinin, L.U. Zvonareva. Minsk. Mastatskaya litaratura. 446 p.

4. Simeon Polockij. (2014) Carmina Varia / Comp., text prep., introd. art. and comment. by L.U. Zvonareva, D.L. Markov. St. Petersburg. Abbess Taisia Memorial Society. 351 p.

5. Grześkowiak R. Poetic reception of the illustrations to the "Triumphs of Petrarch" (late 17th and 18th century). *Literary Movement*. 2019. № 5, pp. 493–510. DOI 10.24425/rl.2019.131385

6. Gallaeus I., ed. (1638) A mirror of diverse speculative images, invented by various learned men, and drawn by distinguished painters and sculptors… Which now reduced to one body, Johannes Gallaeus has recently brought to light, and printed in Antwerp. Antwerp. By Ioannem Gallaeum. [186] f. DOI 10.5962/bhl.title.152674

7. Charota U.I. The sources of Polish-language poetry of Simeon Polockij. *Belarusian State University of Foreign Languages Bulletin. Series 1, Philology*. 2025. № 2(2), pp. 194–206. URL: http://e-lib.bsufl.by/bitstream/edoc/17686/1/vestnik-filologiya-2-2025.pdf (date accessed: 16.09.2026).

8. Charota U.I. «The passage of time and the difference» («Czasu odmiana i różność») by Simeon Polockij: paraphrase or series of original epigrams? *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2026. № 2, pp. 5–14. EDN GPPZRX.

9. Protasowicz J. (1608) Inventores rerum, or a Short description of who invented what and gave it to people to use. Vilnius. At the printing house of Jan Karcan. [2], 14 f.

10. Polydorus Vergilius Urbinas. (1626) About the Inventors of Things Eight Books. Köln. Printed by Bernardus Gualtherius. 1626. [32], 790 [i. e. 780] p., [33] f.

11. Grześkowiak R. Poems on drawings as a dominant of Symeon of Połock's Polish output. Part 1: From a fable about an old man, a boy and a donkey to a donkey parable of human body. *Pamiętnik Literacki*. 2017. 3, pp. 185–216. DOI 10.18318/pl.2017.3.12

12. Lucretius. (1945) On the Nature of Things / Editing of the Latin text and transl. by F.A. Petrovskij. Leningrad. Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. 450, [1] p.

Сведения об авторе:

Владимир Иванович Черота,	Uladzimir I. Charota,
кандидат филол. наук	PhD
доцент, ст. научный сотрудник	Associate Professor, Senior Researcher
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы	Center for the Belarusian Culture, Language and Literature Researches
Национальная академия наук Беларуси	National Academy of Sciences of Belarus

vladimir.charota@gmail.com

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-32-39

В.Г. Моисеева (Москва, Россия)

Художественное пространство романа Е. Катишонок «Возвращение»

Аннотация: В статье исследуются структурные особенности романа Е. Катишонок «Возвращение» (2025), который можно рассматривать как своего рода интертекст применительно ко всему творчеству писательницы, где объектом авторской рефлексии становятся идеи и образы, определяющие законы существования художественного мира, созданного в ее предыдущих произведениях. Анализ нарративной структуры романа позволяет показать, как раскрывается в тексте авторская точка зрения, как переосмысляется сквозной для прозы писательницы топос возвращения.

Ключевые слова: Елена Катишонок, нарративная структура, топос возвращения, историческое повествование, интертекстуальность

V.G. Moiseeva (Moscow, Russia)

The Artistic Space of E. Katishonok's Novel "The Return"

Abstract: The article discusses the structure pecularities of E. Katishonok's novel "The Return" (2025), which can be viewed as a special form of intertext within her other works; it serves as a site of authorial reflection on the ideas and images that define the laws governing the fictional world created in her premature works. An analysis of the novel's narrative structure demonstrates how the author's point of view unfolds within the text and how the motif of return – a recurring theme in the Katishonok`s prose – is reinterpreted.

Key words: Elena Katishonok, narrative structure, topos of return, historical narrative, intertextuality

Известность Е.А. Катишонок принесла публикация в 2006 г.[1] романа «Жили-были старик со старухой» – первого из трех о семье Ивановых[2], история которых получила продолжение в книгах «Против часовой стрелки» (2009), «Свет в окне» (2014). На сегодняшний день она автор трех поэтических сборников, семи романов и сборника прозы, лауреат премия Ясная Поляна (2011) – писательница, чьи произведения стали частью современного литературного процесса. В многоголосии русской литературы первой четверти XXI в. голос Катишонок узнава-

[1] Первая публикация Катишонок – стихотворный сборник «Блокнот» (2005).
[2] Трилогию дополняет опубликованный в 2014 г. роман «Когда уходит человек».

ем, характерные для ее прозы темы, идеи, образы, особенности художественного стиля объединяют разные произведения в единое художественное пространство, имеющее свои географические и временны́е границы.

В данной статье мы бы хотели остановить внимание на последнем по времени романе – «Возвращение» (2025), который, на наш взгляд, по отношению ко всему творчеству писательницы играет роль своего рода интертекста, внутри которого объектом авторской рефлексии становятся идеи и образы, определяющие законы существования художественного мира, созданного писательницей в предыдущих произведениях.

Очевидная интертекстуальность всех текстов Катишонок – одна из доминантных черт стиля, оформившаяся уже в первом романе. Аллюзии, реминисценции, цитаты, скрытые и атрибутированные, паратекстуальные элементы – все многочисленные формы и приемы создания интертекста служат, во-первых, для «прописки», «узаконивания» места ее героев рядом с семьями Мироновых и Гриневых, Турбиных и Мелеховых, Форсайтов, библейских Исаака и Иакова и др., – т. е. в пространстве русской и мировой литературы[1]. Во-вторых, соотнося таким образом истории своих героев с традицией, писательница вместе с тем подчеркивает условность разных modus vivendi (сказочного, эпического, романного и др.) литературных персонажей, корректируя всем знакомые тексты соотнесением с реалиями жизни определенной эпохи и социальной среды: «Жили-были старик со старухой у самого синего моря… Синее море было скорее серым и находилось в часе езды… Старик действительно любил ловить рыбу, но обходился без невода… Пряжу старуха не пряла, зато вышивала в молодости немало и с большим искусством… Было и корыто: его роль выполняла добротная оцинкованная ванна…»[2]. Такого рода иронический комментарий, двойное кодирование образов героев (литература / реальность) отсылает к пушкинской традиции, прежде всего «Евгения Онегина». Вместе с тем интертекстуальные элементы, узнаваемые как «чужое слово», указывают на диалогическую направленность текстов Катишонок, что особенно отчетливо проявляется, если обратится к анализу функций эпиграфов.

Эпиграф, в некоторых случаях даже два, предпосланы практически каждому произведению. В романе «Возвращение» два эпиграфа взяты из стихотворений Иосифа Бродского:

> Воротиться сюда через двадцать лет,
> отыскать в песке босиком свой след…
>
> …И все-таки ведущая домой
> дорога оказалась слишком длинной…

Первый эпиграф – строчки из стихотворения «Итака», написанного в 1993 г., второй – из «Одиссей Телемаку» 1972 г. В обоих центральная тема – возвращение. Носящие автобиографический характер, связанные с вынужденной эмиграцией поэта стихотворения вместе с тем отсылают нас к древнегреческому мифу, имя героя которого в мировой литературе стало прецедентным для обозначения странника, преодолевшего множество препятствий, но все-таки вернувшегося до-

[1] Мы уже говорили в статье, посвященной прозе писательницы, что, на наш взгляд, функции интертекста в ее произведениях отличны от постмодернистских, когда чужое слово становится своим и весь мир воспринимается как единый текст. См.: *Моисеева В.Г.* Проза Е. Катишонок // Stephanos. 2022. № 5(55). С. 9–19.

[2] *Катишонок Е.* Жили-были старик со старухой: Роман. М., 2012. С. 7–8.

мой. Важно также обратить внимание на то, что Катишонок нарушает хронологическую последовательность текстов, давая первым эпиграф из стихотворения 1993 г. Рассматривая оба текста как варианты осмысления одной темы, можно увидеть, что если у Бродского поэтическая мысль развивается от утверждения сложности, но все-таки возможности возвращения – к утверждению бессмысленности этого действия, то у Катишонок задана обратная последовательность. В контексте романа, где тема возвращения вбирает в себя тему эмиграции, связанную с образом главной героини, знаковым становится и имя автора эпиграфов, судьба которого задает еще одну направленность восприятия идеи возвращения. В одном из интервью в ответ на вопрос о возможности возвращения в Россию (когда она уже существовала: разговор происходил в 1987 г.) Бродский сказал: «Мне возвращаться особенно некуда. Родители мертвы. Дом, где я жил, его больше нет, там живут другие люди. Возвращение было бы в этом случае еще одной эмиграцией. И я не знаю, способен ли я на это»[1]. В фильме «Продолжение воды» (1990) поэт размышляет о том, что не может представить себя в Петербурге в качестве туриста, а это так или иначе был бы туризм, потому что жить осталось недолго и снова водворяться в родном городе он не в состоянии. Подтверждение тому, что для Катишонок важен определяемый эпиграфами не только литературный, но и биографический контекст, мы найдем в тексте романа: воображаемый главной героиней – Вероникой Подгурской – монолог Города, обращенный к ней, перекликается с приведенными высказываниями Бродского: «Город отчуждался всё больше с каждым разом. Ника для него не более чем обыкновенный турист-муравей – вон их сколько, медленно двигающихся по старой брусчатке. Не помню, равнодушно отвечает Город на безмолвный вопрос, где мне вас всех узнать; а главное, зачем? Это же *ты* уехала, *ты* сделала свой выбор; как постелешь, так и поспишь, а на твоем нынешнем языке: *you made your bed, now lie in it*. Город отвечал ей шелестом листьев, которые ветер нес вдоль тротуара, пеньем проводов над головой, капающей с крыш водой; он говорил негромко на своем языке, не проявляя ни малейшего интереса к ней»[2].

Итак, как мы видим, определяемое эпиграфами отношение к идее возвращения – пространственного и временно́го – задает разные векторы развития этой темы, нашедшие воплощение в нарративной структуре романа.

В прозе Катишонок можно выделить несколько сквозных тем, к которым так или иначе стягиваются все смысловые «нити» повествования: история, память, «мысль семейная». С ними непосредственно связан и служит одним из инструментом для раскрытия авторской точки зрения топос возвращения. Понятие топоса мы используем в том значении, о котором говорил Ю.М. Лотман: «…за изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений, структура топоса. При этом, являясь принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме, структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте»[3].

---

[1] «Бессмысленно открывать рот для того, чтобы излагать чужие взгляды…» / Интервью Бенгта Ягфельдта с Иосифом Бродским // Звезда. 2010. №1: https://magazines.gorky.media/zvezda/2010/1/bessmyslenno-otkryvat-rot-dlya-togo-chtoby-izlagat-chuzhie-vzglyady.html

[2] *Катишонок Е.* Возвращение. Вебкнига, 2026. Далее цитируется по этому изданию.

[3] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПБ», 1998. С. 221.

Характеристика пространства в текстах Катишонок подчинена задаче воссоздания образа определенной эпохи. Как признавалась сама писательница: «Я хочу остановить время – очень свежая идея, знаю. Остановить, чтобы успеть его увидеть»[1], а увидеть важно, чтобы понять человека другой эпохи: «Многие ценят в моих романах детали, которые помнят. Детали из 1950–1960-х, о которых наши дети понятия не имеют... Это все-таки связь поколений»[2]. «Мысль семейная» определяет ракурс авторского взгляда на историческое прошлое. Сохранить «дней связующую нить», не дать ей порваться – основной посыл исторической по своей сути прозы Катишонок, то, что заставляет писательницу вновь и вновь возвращаться в прошлое, причем это прошлое в романах связано с определенным пространством – Городом[3], в описании которого мы узнаем Ригу, родной город писательницы, откуда она эмигрировала в 1991 г. По текстам Катишонок можно проследить, как меняется город с течением времени, из описаний города сложить фотоальбом «Рига в XX веке», – только создан этот фотоальбом вербальными средствами, при этом под каждой фотографией можно проставить имя «фотографа»: семья Ивановых, Вероника Подгурская, Мартин Баумейстер. Образ Города субъективизирован и при этом разнопланов, так как в нем отражено восприятие окружающего мира разными героями. Город всегда сопричастен тому, что происходит с его «жильцами»[4], как и Дом в романе «Когда уходит человек». В этот Город вновь и вновь возвращается автор вместе со своими героями. Однако в произведениях «Когда уходит человек» (2011) и «Детский альбом. Дневник старородящей матери Ирины Лакшиной» (2021) объектом авторской рефлексии становятся вопросы, во многом созвучные эпиграфам к роману «Возвращение», – о бессмысленности или невозможности этого возвращения, цели, значимости с точки зрения настоящего времени.

В предисловии от редактора в «Детском альбоме. Дневнике старородящей матери Ирины Лакшиной» рассказана история нахождения тетрадок-дневников Ирины Лакшиной на дворовой распродаже (yard sale) в Америке: «…поисковые системы уже второй год обрабатывают запрос, однако пока не могут найти Ирину Лакшину – ту самую “пожилую леди”, которая некогда снимала жилье в маленьком американском городе»[5]. Получается, что дневники были забыты, эта память никому не нужна, но их публикация свидетельствует об обратном, и остается надежда, что «сама Ирина Лакшина или ее дочери увидят этот дневник на прилавке книжного магазина и позвонят в издательство»[6].

В основе художественной структуры романа «Когда уходит человек» лежит оппозиция топосов возвращения и ухода, взаимодействие этих смысловых полюсов создает драматическое напряжение в повествовании. Герои произведения – жильцы дома, который «родился» «в сравнительно благополучном» 1927 г. и «получил прописку» на тихой Палисадной улице под номером 21. С 1927 по 1991 г. – таковы хронологические рамки сюжета – многое пришлось пережить дому и его жильцам, об ушедших – умерших, погибших, уехавших – вспоминает старый дом, меч-

[1] Интервью Майи Кучерской с Еленой Катишонок. 08.12.2010: books.vremya.ru/main/1657-intervyu-mayi-kucherskoy-s-elenoy-katishonok.html#.Uw84fc6AXaE

[2] Там же.

[3] Исключением является «Детский альбом. Дневник старородящей матери Ирины Лакшиной».

[4] Подробнее об образе Города см.: *Моисеева В.Г.* Проза Е.Катишонок. Stephanos. 2022. №5(55). С. 9–19.

[5] *Катишонок Е.А.* Детский альбом. Дневник старородящей матери Ирины Лакшиной: Роман. М., 2021. С. 3.

[6] Там же. С. 8.

тая об их возвращении: «…пуля, поразившая старого коллекционера, попала в тот день и в башню[1] – а значит, ранила Город. Потом, с каждым ушедшим человеком, появлялась крохотная трещина в башне, пока вся она не вспыхнула смертельным огнем, следом за нею – Город. Сколько лет пришлось ему залечивать раны и лечить ожоги? Так, может быть, теперь, когда башня воскресает из руин, – может быть, теперь они начнут возвращаться? Они вернутся?..»[2]. Завершающие роман строки читаются как неутешительный ответ на заданный домом вопрос: один из героев плачет, потому что «никто не придет назад». В жизни – да, если иметь в виду уход за ее пределы, но и для этих людей остается возможность возвращения в другой реальности, в художественном пространстве, о чем и свидетельствует роман Катишонок. История же Мартина Баумейстера – молодого хозяина дома в далеком 1927 г., его возвращение в 1991 в Город, который кажется ему чужим теперь, после стольких лет жизни вне него, дает ответ на другой вопрос: зачем и кому нужно это возвращение в прошлое? Именно здесь, в Городе, герою до конца раскрывается смысл записки, полученной почти полвека назад от отца:

«Ни в коем случае не возвращайся.
Меня задерживают объективные обстоятельства.
Все полномочия у Реммлера.
Обнимаю, всегда тобой,
Отец».

«Конечно. Это никакая не ошибка, не пропущенный в спешке предлог – отец сказал то, что хотел сказать: «живу тобой», ибо для него не было никого дороже сына. Как сейчас у него, Мартина, нет никого дороже его сына. Понадобилось полвека, чтобы суметь прочитать слова любви – или нужно было приехать сюда, в город, где они были написаны… Город спал и не знал, что детство может длиться очень долго, а потом наступает момент, когда оно кончается, оставляя человеку, даже очень старому, только светлую печаль» (с. 493). Грамматика в тексте записки отца («полон тобой»), образ «светлой печали» отсылает читателя к столь важной для творчества Катишонок пушкинской традиции, определяющей в нем онтологическое значение категории памяти. Однако нельзя сказать, что оппозиция топосов ухода и возвращения, формирующая художественную структуру текста, «снимается», скорее можно говорить в этом плане об открытости финала романа. Начатый здесь и в «Детском альбоме. Дневнике старородящей матери Ирины Лакшиной» разговор о роли и значении памяти, возможности возвращения в прошлое получит свое продолжение в романе «Возвращение».

Знакомство с фабулой произведения вызывает подозрение, что заглавие имеет ироническую окрашенность, поскольку путь Вероники Подгурской в родной Город на встречу с братом, которого она нашла спустя 45 лет, оборачивается невозвращением. Сближаясь в пространстве (путь героини лежит из Нью-Йорка, через Франкфурт и Хельсинки и укладывается в три дня), герои все более отдаляются друг от друга.

Повествование построено как диалог Вероники – Ники и Алика, в котором, каждый из них, готовясь к предстоящей встрече и вспоминая значимые для обоих и важные только для кого-то одного из них эпизоды детства и жизни, когда их пути разошлись, адресуется к другому. Эта адресность подчеркивается рефрен-

[1] Речь идет о башне церкви Святого Петра, построенной в 1209 г. и являющейся «визитной карточкой» Риги. В 1941, во время обстрела немецкой артиллерией, был уничтожен церковный шпиль, значительно повреждено здание. Восстановление храма началось только в 1966 г. и завершилась в 1983.
[2] *Катишонок Е.А.* Когда уходит человек: роман. М., 2019. С. 476. Далее цит. по этому изданию.

ным повторением фраз из их телефонных разговоров: «Расскажи о себе, сестренка!», «Расскажи о своей жизни, сестренка!», «Мы с тобой наговоримся. Расскажешь, как ты жил», – вопросов (в основном в речи Алика), помнит ли другой о том или ином эпизоде, детали: «Ты помнишь, сестренка, книжку про Адамчика?», «Помнит ли она тот многолюдный день рождения, скальпированную Люсю, цветы в трехлитровой банке?», «А помнит ли Ника, как они встретились у киоска с мороженым?», размышлений о том, как и что будут обсуждать при встрече («Рассказать ему, как искала?»). В первых главах рассказ, начатый одним из героев, подхватывает, продолжает, уточняет другой:

Финал первой главы, Ника: «Как она ни пыталась представить Алика шестидесятилетним или молодым и в джинсах, перед глазами стояла картинка из сна: доверчивый черноглазый малыш в коротких штанишках, которого Ника ведет за руку из детского сада – домой, много домов и лет тому назад, в дом их детства».

Начало второй главы, Алик: «Алик ждал сестру так же нетерпеливо, как некогда в детском саду: скорее бы забрала. Помнит ли она, как зимним утром вела его по улице, крепко держа за воротник шубки?»

Финал третьей главы, Ника вспоминает, как ей все-таки удалось найти брата.

В четвертой главе Алик говорит о том, как к нему пришла Лиля, сообщившая о Нике, и что ему «нужно было время осознать, что сестра – есть, она жива, как было в детстве, в самое светлое время. Потом его жизнь стала менять цвет, утрачивать краски, меркнуть, а тогда – тогда было счастье, хоть и без кошки. Зато сестра была всегда, как мама и папа – до того дня, когда привычный и уютный мир обрушился, как домик из кубиков, и спасло его только неумение понять случившееся».

Впечатление диалога создается и благодаря тому, что в тексте некоторые эпизоды повторяются дважды, даны в восприятии каждого из героев. Например, эпизод встречи Ники, ставшей уже мамой, и Алика, у которого совсем недавно родилась дочь.

Ника: «Сама виновата: не взяла его телефон тогда, в парке, пока Наташка пила лимонад и обоим было хорошо и понятно вместе... ...Алик улыбается, рассказывает про дочку. *Запиши телефон, приходите в гости!* Будто он забыл теткин телефон, ерунда какая. Ника была уверена, что придет – они в кои-то веки спокойно болтали на скамейке, он курил и осторожно выпускал дым в сторону. Гордо сказал: у меня дочка... …Вот тогда и надо было взять у него телефон. Очень хотела верить, что он позвонит, придет с семьей…»

Алик: «Он хотел рассказать сестре про Марину, про дочку... Помнит ли она тот ослепительный день встречи, день мороженого? В тот день он рассказал бы ей все, ничего не скрывая, чтобы ложь – умелая, стыдная, ненужная – не стояла между ними теперь, когда оба стали взрослыми. Готов был распахнуться полностью – Ника поймет, она всегда его понимала. Пускай она знает: он – чистый, вот уже год и два месяца не кололся и не закидывался, как обещал жене... Не распахнулся, не рассказал...

– Алька, нам пора, – торопливо проговорила Ника. – ...Звони, придете в гости. Буду ждать!

…может, и ждала, кто знает? Однако не позвонил – ни на следующий день, ни потом. Собирался, но что-то удерживало: то ли долгий пробел в их отношениях, то ли вечная его нерешительность. И чем дольше откладывал, тем более ненужным стал казаться звонок, так и не воплотившийся.

…Где давний яркий день и радостное чувство: моя сестра? Ту счастливую жизнь жил кто-то другой – вон он сидит на скамейке и все еще улыбается, провожая взгля-

дом уходящие фигурки, большую и маленькую, а слепой старик в давно не стиранном спортивном костюме наблюдает за ними с дивана – не глазами, а памятью – или тем, что от нее сохранилось».

Каждый из них, вспоминая эту встречу, жалеет об упущенной когда-то возможности сближения, потому что с течением времени их жизни и развитием повествования все более очевидным становится отчужденность героев, невозможность диалога. Алик готовит для сестры рассказ о своей жизни в сильно редактированной версии, с купюрами и литературными вставками, к которым относится история его службы в Афганистане, где он никогда не был: «Для сестры Жорка не вернулся из Афгана – здесь не туманное многоточие, а жирная точка, скорбная пауза; в самый раз закурить. И не циклиться на провалах во времени, это не что-где-когда: пойми, сестренка, память уже подводит… Главное (маленький глоток – и хватит), нельзя застревать на одной теме, надо, как в интервью, быстро переключать с вопроса на вопрос, использовать паузы для прыжка к следующему, и важно ли, что перепрыгиваешь через годы?» Сестра еще до встречи, когда в телефонном разговоре брат начинает говорить о своей службе, сопоставляя даты и факты его жизни, понимает, что это ложь (ведь она всегда чувствовала, когда он лгал), но не говорит об этом, предполагая, что Алик, возможно, стал писателем и на ней проверяет правдоподобность сюжета будущей своей книги. Зачем это надо, непонятно для Вероники, но, как она сама признается, процесс творчества всегда оставался для нее тайной. Такое утешительное объяснение примиряет с ложью брата, но вместе с тем показывает, насколько мало она знает о его жизни, как и он о ее. Читатель же знает, насколько далеко их представление о дне сегодняшнем друг друга от реальности: Алику представляется американский в несколько этажей, с бассейном семейный дом Вероники – она живет в небольшой квартирке одна; Вероника везет в подарок брату и его жене два «хрупких высоких» бокала – жена Алика давно умерла при родах, а хрупкое стекло он, слепой человек, даже и в руки-то взять побоится. Эта отчужденность подчеркивается и тем, как меняется определение ими отношения к другому: Алик думает о Нике как о «моей американской сестре», Вероника о них как о «полубрате, полусестре». Вероника, замечая, что сама начинает редактировать свою жизнь, адресуясь к этому «полубрату», понимает ненужность их встречи и этого разговора: «И вдруг остановилась, пораженная простой мыслью: если заранее редактировать, о чем и сколько говорить, разговора не получится. Не получится встречи, о ней стыдно будет вспоминать. А раз так, то зачем она нужна, зачем ты это затеяла?!» И героиня меняет направление своего маршрута в финале романа:

– New York?
– Yes. Nonstop, please.

Возвращение невозможно? Бессмысленно? К такому выводу подводит сюжетный финал романа, но нарративная структура построена таким образом, что читатель, ведомый нарратором, в ходе развития повествовательного сюжета приходит не к отрицанию, а к переосмыслению идеи возвращения. Конечная точка – цель возвращения – не прошлое, а настоящее, определяющее и будущее. Понимание этого заставляет изменить свой маршрут и Веронику: «Помимо самого насущного, осталось дожить единственную твою Подгурскую жизнь, пять условных лет, и не нужно делать ничего такого, о чем пожалеешь». Возвращение осмысляется не как итог, а как путь, прохождение которого – это процесс познания и самопо-

знания, принятия вечно меняющегося мира и своего места в нем. К пониманию этого приближается Вероника, когда отказывается от подготовленных для детей комментариев к семейным фотографиям: «В самолете будет время разгрузить компьютер. Освободить – двумя клавишами навсегда удалить объемные, никому не нужные файлы. Пусть останутся отсканированные фотографии, без комментариев. И дети когда-нибудь сами сочинят историю семьи, придумают имена и запишут намного интереснее».

Возвращение осмысляется и как путь прощения: «Прощают не для того, чтобы забыть, ибо забыть не сможешь, а чтобы – отпустить, освободить и освободиться самой от давней боли… …Когда созреешь, когда научишься. Когда вот так же освободится дыхание, как сейчас… Иначе – DEAD END, и желчь разъест душу». Финал романа открывает по-новому и смысл срочек эпиграфа: «…И все-таки ведущая домой дорога оказалась слишком длинной…» – определяется не временем и расстоянием, а внутренней готовностью человека принять, понять и простить.

Роман Елены Александровны Катишонок «Возвращение» о дне сегодняшнем, о путях преодоления обществом тех постравматических симптомов, о которых так любит говорить современная литература. В нем находит отражение и путь, пройденный самой писательницей от ее первого романа «Жили-были старик со старухой» к последнему, в котором возвращение – это дорога, ведущая через прошлое, к настоящему – во временно́м и ценностном значении этого понятия.

ЛИТЕРАТУРА

Катишонок Е. Когда уходит человек. 5-е изд., стереотип. М.: Время, 2019. 496 с.

Катишонок Е. Жили-были старик со старухой: Роман. 9-е изд., стереотип. М.: Время, 2019. 480 с.

Катишонок Е.А. Детский альбом. Дневник старородящей матери Ирины Лакшиной: Роман. М.: Время, 2021. 288 с.

Катишонок Е. Возвращение. Вебкнига, 2026.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПБ, 1998. С. 14–285.

Моисеева В.Г. Проза Е. Катишонок // Stephanos. 2022. № 5(55). С. 9–19.

ИНТЕРВЬЮ

«Бессмысленно открывать рот для того, чтобы излагать чужие взгляды…» / Интервью Бенгта Ягфельдта с Иосифом Бродским // Звезда. 2010. № 1: https://magazines.gorky.media/zvezda/2010/1/bessmyslenno-otkryvat-rot-dlya-togo-chtoby-izlagat-chuzhie-vzglyady.html

Интервью Майи Кучерской с Еленой Катишонок. 08.12.2010: books.vremya.ru/main/1657-intervyu- mayi-kucherskoy-s-elenoy-katishonok.html#.Uw84fc6AXaE

Сведения об авторе:

Виктория Георгиевна Моисеева,
кандидат филол. наук
ст. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Victoria Moiseeva,
PhD
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
moisvik44@gmail.com

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-40-51

Б.П. Ашрафзода (Худжанд, Республика Таджикистан)

Семантико-морфологические особенности таджикского префиксоида пур-, обозначающего эмоционально-психологические состояния, и его английские эквиваленты (на материале романа С. Айни «Гуломон»)

Аннотация: В статье рассматриваются семантико-морфологические особенности таджикского префиксоида пур- в романе Садриддина Айни «Гуломон» и анализируются его английские эквиваленты. Префиксоид пур- восходит к самостоятельной лексеме пур («полный») и функционирует как продуктивный полуаффикс, образующий сложные прилагательные, причастия и, в отдельных случаях, глагольные словосочетания. Хотя традиционно этот префиксоид ассоциируется со значением «полный чего-либо», в художественном дискурсе он приобретает экспрессивные, оценочные и эмоционально-психологические функции. В работе детально анализируются восемь примеров из романа «Гуломон»: пурҳаяҷон, пурҷав, пурҷурғот, пурпалав, пурпахта, пуробшуда, пуроб (в значении «наполненный водой») и пуроб (в контексте реки). Сравнительный анализ показывает, что английские эквиваленты представлены такими конструкциями, как full of excitement, exciting, agitated, tense, barley-filled, coarse-grain-filled, pilaf-filled, cotton-filled, tear-filled, water-filled, watery и brimful. Исследование выявляет, что таджикский пур- – это связанный препозитивный высокопродуктивный префиксоид, тогда как в английском языке предпочтение отдается аналитическим словосочетаниям, сложным прилагательным с компонентом -filled, причастным оборотам или лексикализованным прилагательным. Эмоционально-психологическая нагрузка префиксоида пур- является прямой в образованиях с абстрактными существительными и косвенной – с конкретными существительными, где он создает образность, усиливает значение и придает высказыванию экспрессивно-оценочный характер. Результаты исследования значимы для таджикского словообразования, лексикографии, переводоведения и сравнительного языкознания.

Ключевые слова: таджикский язык, префиксоид пур-, словообразование, семантика, морфология, эмоционально-психологические состояния, английские эквиваленты, С. Айни, «Гуломон», переводческие трансформации

B.P. Ashrafzoda (Khujand, Tajikistan Republic)

Semantico-Morphological Peculiarities of the Tajik Prefixoid пур- Denoting Emotional and Psychological States and Its English Equivalents (on the material of "Ghulomon" by S. Aini")

Abstract: The article dwells on the semantico-morphological peculiarities of the Tajik prefixoid пур- in the novel "Ghulomon" by Sadriddin Aini and its English equivalents. The prefixoid пур- originates from the independent lexeme пур 'full' and functions as a productive semi-affix forming compound adjectives, participles, and occasionally verbal phrases. Although the prefixoid is traditionally associated with the meaning 'full of, filled with', in literary discourse it acquires expressive, evaluative, and emotional-psychological functions. Eight illustrative examples from "Ghulomon" are analysed in depth, including пурҳаячон, пурчав, пурчурғот, пурпалав, пурпахта, пуробшуда, пуроб, and пуроб in the river context. The comparative analysis shows that English equivalents are represented by constructions such as full of excitement, exciting, agitated, tense, barley-filled, coarse-grain-filled, pilaf-filled, cotton-filled, tear-filled, water-filled, watery, and brimful. The study reveals that Tajik пур- is a bound, prepositive, highly productive prefixoid, whereas English tends to use analytic phrases, compound adjectives with -filled, participial constructions, or lexicalized adjectives. The emotional and psychological load of пур- is direct in formations with abstract nouns and indirect in formations with concrete nouns, where it creates imagery, intensification, and expressive evaluation. The results are relevant for Tajik word formation, lexicography, translation studies, and comparative linguistics.

Key words: Tajik language, prefixoid пур-, word formation, semantics, morphology, emotional and psychological states, English equivalents, S. Aini, "Ghulomon", translation transformations

1. INTRODUCTION

1.1. THE RELEVANCE OF THE STUDY

The relevance of the study is determined by several factors. First, prefixoids as transitional morphemes between independent words and affixes remain an insufficiently studied area in Tajik linguistics. While suffixes and prefixes have been described in Tajik grammar and word formation, semi-affixes such as пур- 'full' require further investigation from both morphological and semantic perspectives. Second, the prefixoid пур- is highly productive in the Tajik literary language and is widely used in fiction to express fullness, intensity, abundance, saturation, and emotional tension. In the novel "Ghulomon" by Sadriddin Aini, this prefixoid appears in various contexts, including descriptions of emotional states, social conditions, labour, poverty, celebration, grief, and natural phenomena. Third, the comparative aspect of the study is important because English does not possess a direct morphological equivalent of the Tajik prefixoid пур-. English expresses the corresponding meanings through analytic constructions such as full of, compound adjectives with -filled, participial phrases, or lexicalized adjectives such as tearful, watery, exciting, agitated, and tense. The study of translation equivalents helps reveal both typological differences between Tajik and English and the specific translation strategies used to render Tajik expressive compounds.

The relevance is also connected with the need to study the emotional and psychological potential of word-formation means. In "Ghulomon", the prefixoid пур- does not merely denote physical fullness; it often participates in creating the emotional atmosphere of a scene, conveying the psychological state of characters, and expressing the author's evaluation. The analysis of such formations contributes to the study of the language of Tajik fiction and the linguistic worldview of Sadriddin Aini.

1.2. THE MAIN PURPOSE OF THE ARTICLE

The main purpose of the article is to identify and describe the semantico-morphological peculiarities of the Tajik prefixoid пур- denoting emotional and psychological states in the novel "Ghulomon" by S. Aini and to determine its English equivalents through a comparative analysis of eight illustrative examples.

To achieve this purpose, the following tasks are set:

1. To review the existing literature on Tajik word formation, prefixoids, and the functioning of пур- in Persian and Tajik.
2. To describe the research methods used for the selection, classification, and comparative analysis of linguistic material.
3. To analyze the morphological structure of Tajik formations with пур- and classify them according to their semantic features.
4. To conduct a profound comparative analysis of eight examples from "Ghulomon" and their English equivalents.
5. To identify the main translation strategies used to render пур- formations into English.
6. To determine the direct and indirect emotional and psychological functions of пур- in literary discourse.
7. To formulate conclusions relevant to Tajik word formation, lexicography, translation studies, and comparative linguistics.

1.3. MATERIAL AND NOVELTY OF THE STUDY

The material of the study is the novel "Ghulomon" by Sadriddin Aini, published in Dushanbe in 2019 [1]. The total volume of the source is 488 pages. The illustrative material includes eight examples containing the prefixoid пур- and their English translations. The examples are selected by continuous sampling and analysed in context. Additional reference is made to Tajik and English dictionaries, grammatical descriptions, and previous studies on Tajik prefixoids [2–10].

The novelty of the study lies in the fact that the prefixoid пур- is analysed specifically in relation to emotional and psychological states, whereas previous works have mainly focused on its physical or general semantic properties. The article also offers a comparative-contrastive analysis of Tajik пур- formations and their English equivalents, which has not been sufficiently developed in Tajik-English translation studies.

2. LITERATURE REVIEW

The theoretical basis of the study includes works on Tajik word formation, Persian-Tajik grammar, lexicography, and previous research on Tajik prefixoids.

In Tajik linguistics, word formation has been described in the manual by Sh. Bobomurodov and A. Mu'minova, A Brief Dictionary of Word Formation of the Tajik Literary Language [2]. The authors consider productive word-formation models, including compound words and semi-affixes. Their work is important for understanding the status

of пур- as a word-formation element that occupies an intermediate position between a root morpheme and a prefix.

A. Mamadnazarov's English-Tajik Dictionary [3] provides valuable material for identifying English equivalents of Tajik lexical units. It helps establish correspondences between Tajik пур- formations and English adjectives, participles, and phrases.

The historical and grammatical background of the Tajik language is presented in the works of V.S. Rastorgueva and E.K. Molchanova [4], who describe Middle Persian and the development of Iranian languages. Their observations are relevant for understanding the origin of pur 'full' and its later grammaticalization as a prefixoid.

Shamsi Qays Rozi's medieval lexicographical work Al-Mu'jam [5] is a source for the history of Persian-Tajik lexical units. It demonstrates that words with the meaning 'full' and their combinations have a long history in the Persian-Tajik literary tradition.

Previous studies on Tajik prefixoids and morphological peculiarities include the works of B.P. Ashrapov (Ashrafzoda). Ashrapov analyses the suffix -mand and its English equivalents on the material of "Ghulomon" [6]. This study is methodologically close to the present article because it also uses Aini's novel as a source and compares Tajik morphological means with English equivalents. Ashrafzoda and Boybolaev examine the semantico-morphological peculiarities of the Tajik prefixoid пур- denoting physical properties and its English equivalents [7]. Their article is directly relevant to the present study, as it analyses the same prefixoid but focuses on physical properties. The present article develops this line of research by concentrating on emotional and psychological states.

Ashrapov also studies the morphological peculiarities of the Tajik prefixoid khush- in the Tajik literary language of the eighteenth century [8] and the morphological peculiarities of the present simple tense in Tajik, Chinese, and English [9]. These works demonstrate the importance of comparative analysis of Tajik morphological means and their equivalents in other languages.

Perry's A Tajik Persian Reference Grammar [10] provides a comprehensive description of Tajik grammar, including word formation, compound words, and the use of izafet constructions. His grammar is used in this article for the morphological interpretation of пур- formations and their syntactic behaviour.

Despite the existing literature, there is a gap in the study of пур- as a means of expressing emotional and psychological states in Tajik fiction. The present article aims to fill this gap by analysing eight examples from "Ghulomon" and their English equivalents.

3. RESEARCH METHODS

The study uses a complex of methods:

1. Continuous sampling – for selecting examples with the prefixoid пур- from the text of "Ghulomon".

2. Morphological analysis – for determining the structure of пур- formations, their word-formation models, and their morphological status.

3. Semantic analysis – for identifying the lexical meanings of пур- formations and their contextual semantic shifts.

4. Component analysis – for decomposing the meanings of пур- formations into semantic components such as 'fullness', 'intensity', 'abundance', 'emotional arousal', 'sorrow', 'tension', etc.

5. Contextual analysis – for interpreting the emotional and psychological functions of пур- formations in literary context.

6. Comparative-contrastive analysis – for comparing Tajik пур- formations with their English equivalents.

7. Translation analysis – for identifying translation strategies such as literal translation, modulation, descriptive translation, and idiomatic adaptation.

8. Quantitative and qualitative analysis – for summarising the frequency and distribution of semantic groups and translation equivalents.

The study is limited to eight illustrative examples, which are analysed in depth. The examples are chosen because they represent different semantic types and translation solutions. The English translations are taken from the contexts provided in the material and are analysed as equivalents rather than as the only possible translations.

4. MAIN RESULTS

4.1. MORPHOLOGICAL AND SEMANTIC PROFILE OF THE PREFIXOID ПУР-

The Tajik prefixoid пур- originates from the independent word пур ‘full’. In modern Tajik, it functions as a semi-affix, or prefixoid, which means that it retains its lexical meaning ‘full’ but behaves like a prefix in word formation. It is attached to nouns and forms compound adjectives, participles, and sometimes verbal phrases. The most common morphological models are:

1. пур + Noun = Adjective: пурҳаяҷон ‘full of excitement’, пурҷав ‘full of barley’, пурҷурғот ‘full of coarse grain’, пурпалав ‘full of pilaf’, пурпахта ‘full of cotton’, пуроб ‘full of water’.

2. пур + Noun + шуда = Participle / Adjective: пуробшуда ‘made full of water, tear-filled’.

3. пур + Noun + Possessive Suffix: пурпахта-шудааш ‘its being made full of cotton’.

4. пур + Noun + кардан = Verbal Phrase: пуроб кардан ‘to fill with water’.

Semantically, пур- expresses: fullness: пуроб ‘full of water’; abundance: пурпалав ‘full of pilaf’; saturation: пурпахта ‘filled with cotton’; intensity: пурҳаяҷон ‘full of excitement’; emotional colouring: пуробшуда ‘tear-filled’; figurative roughness: пурҷурғот ‘coarse-grain-filled’; expressive evaluation: пурҷав ‘barley-filled’.

In emotional and psychological contexts, пур- can directly denote a psychological state when combined with abstract nouns such as ҳаяҷон ‘excitement’. When combined with concrete nouns, it creates imagery that indirectly conveys emotional and psychological states. For example, пуробшуда literally means ‘made full of water’, but in the context of eyes it means ‘tear-filled’ and expresses grief, sorrow, or despair.

4.2. COMPARATIVE ANALYSIS OF EIGHT EXAMPLES

Example 1: пурҳаяҷон – emotional and psychological state

1. …карнаи бухоркаши завод бо садои пурҳаяҷони худ як бонги дуру дарозе зад – …the factory steam whistle gave a long, drawn-out blast with its exciting (lit. full of excitement) sound [1: 205].

2. Дар миёнаи ҷунбиши пурҳаяҷони коргарон – In the midst of the workers’ highly agitated (full of excitement) movement… [1: 208].

3. Бандиён дақиқаҳои бисёр пурҳаяҷон-ро аз сари худ мегузарониданд – The prisoners were going through many tense (full of excitement) minutes [1: 235].

The formation consists of the prefixoid пур- and the noun ҳаяҷон ‘excitement, agitation’. The resulting compound adjective пурҳаяҷон functions as an attribute and is

connected to the head noun by the izafet marker -и: садои пурҳаяҷони худ, ҷунбиши пурҳаяҷони коргарон. The model is пур + N = Adj.

The literal meaning is ‘full of excitement’. In the first context, it describes the sound of a factory whistle and is translated as exciting. In the second context, it describes the workers’ movement and is translated as highly agitated. In the third context, it describes minutes experienced by prisoners and is translated as tense. The semantic components include ‘emotional arousal’, ‘intensity’, ‘tension’, and ‘collective emotional atmosphere’.

English equivalents: exciting, highly agitated, tense, full of excitement. The English translation does not always preserve the literal ‘full of’ structure. Instead, it uses lexicalized adjectives that convey the emotional state more directly.

Tajik пурҳаяҷон is a single compound word with a transparent internal form. English equivalents are either adjectives (exciting, agitated, tense) or an analytic phrase (full of excitement). The translation strategy is modulation: the literal meaning ‘full of excitement’ is transformed into contextually appropriate emotional adjectives. This shows that English tends to lexicalize emotional states, whereas Tajik uses the prefixoid пур- to express intensity and fullness of emotion.

Emotional and psychological function: This example is the clearest case of пур- directly denoting an emotional and psychological state. It conveys excitement, agitation, and tension. The prefixoid intensifies the emotional meaning and creates a vivid atmosphere.

Example 2: пурҷав – concrete fullness with expressive dialogue

Даҳони ҷуволатонро нигоҳ доред, Назарбой-ака-гуфт ва ғалбери пурҷавро ба ҷуволи ӯ холӣ кард – Watch your mouth, Nazarboy-aka”, he said, and emptied the barley-filled (i. e., full of coarse grain) sieve into his sack [1: 136].

The formation consists of пур- and the noun ҷав ‘barley’. The model is пур + N = Adj. The adjective пурҷав modifies ғалбер ‘sieve’. The phrase ғалбери пурҷав is an izafet construction.

The literal meaning is ‘full of barley’. In the context, it describes a sieve filled with barley. The emotional colouring comes from the dialogue: Даҳони ҷуволатонро нигоҳ доред literally ‘Watch your sack mouth’ is an idiomatic and rude warning meaning ‘Watch your mouth’. The scene is expressive and somewhat rough.

English equivalent: barley-filled. The translation is literal and descriptive.

Tajik пурҷав is a compound adjective with the prefixoid пур-. English uses the compound adjective barley-filled, where filled is postposed. The translation preserves the concrete meaning but may lose the expressive force of the Tajik dialogue. The emotional and psychological function is indirect: the concrete image of a barley-filled sieve supports the rough, rural, and tense atmosphere of the scene.

Emotional and psychological function: Although the formation itself denotes a concrete object, it participates in creating an expressive context. The warning and the action convey tension, disrespect, and everyday roughness.

Example 3: пурҷурғот – coarse-grain fullness and figurative roughness

…аз хонаи сиёҳ хурмаҳои пурҷурғот-ро бароварда дар гуппӣ холӣ карда – …he took out the coarse-grain-filled dates from the dark room and emptied them into the heap… [1: 178].

The formation consists of пур- and the noun ҷурғот ‘coarse grain’. The model is пур + N = Adj. It modifies хурмаҳо ‘dates’. The literal meaning is ‘full of coarse grain’ or ‘coarse-grain-filled’. The image is concrete, but it also carries connotations of

roughness, dryness, and poverty. The dark room and the heap reinforce the atmosphere of hardship.

English equivalent: coarse-grain-filled. The translation is descriptive and literal.

Tajik пурчурғот is a single compound adjective, while English uses a compound with a past participle. The semantic content is preserved, but the figurative potential may be weakened. In Tajik, the prefixoid пур- creates a dense, expressive image; in English, the compound is more neutral and descriptive.

Emotional and psychological function: The emotional function is indirect. The concrete fullness of coarse grain contributes to the depiction of a harsh material environment, which in turn affects the psychological atmosphere of the narrative.

Example 4: пурпалав – abundance and social celebration

Ошҳоро кашиданд, табақҳои лангарии пурпалав, ки дар ҳар кадоми онҳо оши даҳ қадоқ биринҷ ҷойгир шуда буд, дар меҳмонхона … қатор шуданд – The pilafs were brought; the large pilaf-filled (lit. full of pilaf) trays… were lined up in the guest room [1: 85].

The formation consists of пур- and the noun палав ‘pilaf’. The model is пур + N = Adj. It modifies табақҳои лангарӣ ‘large trays’. The literal meaning is ‘full of pilaf’. The context describes a feast or a large meal. The semantic components include ‘abundance’, ‘satiety’, ‘hospitality’, and ‘social significance’.

English equivalent: pilaf-filled. The translation is literal.

Tajik пурпалав is a compact compound adjective. English pilaf-filled is also a compound adjective, but with a different morphological structure: the participle filled follows the noun. The translation preserves the concrete meaning and the idea of abundance. However, the Tajik form is more integrated and expressive due to the prefixoid.

Emotional and psychological function: The formation evokes positive emotions associated with food, hospitality, and celebration. It contributes to the social and psychological atmosphere of the scene.

Example 5: пурпахта – cotton fullness and labour

1. Ба Фотима, ки барои ба рош холӣ карда омадани ҷуволчаи пурпахта-шудааш аз пеши Мавлон мегузашт – Fatima, passing by Mawlono to empty her cotton-filled (lit. made full of cotton) small sack… [1: 408].

2. …қанорҳои пурпахта-ро оварда ба шутурон бор кардан гирифтанд – …they brought cotton-filled panniers and began loading them onto the camels [1, 470].

The formation consists of пур- and the noun пахта ‘cotton’. In the first context, it is extended by the participle шуда and the possessive suffix -аш: пурпахта-шудааш ‘its being made full of cotton’. The model is пур + N + шуда (+ Poss) = Participle / Adjective. In the second context, the simple model пур + N = Adj is used: қанорҳои пурпахта ‘cotton-filled panniers’. The literal meaning is ‘full of cotton’ or ‘made full of cotton’. The semantic components include ‘softness’, ‘lightness’, ‘labour’, and ‘rural life’. The image of cotton-filled sacks and panniers is associated with agricultural work and daily hardship.

English equivalents: cotton-filled, made full of cotton. The translations are literal and descriptive.

Tajik пурпахта and пурпахта-шудааш are morphologically complex. The prefixoid пур- combines with a noun, and the participle шуда adds a resultative meaning. English uses cotton-filled or made full of cotton. The English equivalents are analytic or participial. The Tajik forms are more compact and allow possessive suffixation, which is not possible in English in the same way.

Emotional and psychological function: The emotional function is indirect. The concrete image of cotton fullness contributes to the depiction of labour, fatigue, and the material conditions of the characters' lives. It may also evoke softness and warmth, creating a contrast with the harsh social reality.

Example 6: пуробшуда – tearfulness and sorrow

Аммо рӯҳои пажмурда ба тарафи ӯ намегаштанд ва чашмони пуробшуда ба вай намеафтоданд – But the withered faces did not turn toward him, and the tear-filled (lit. made full of water) eyes did not fall upon him [1: 25].

The formation consists of пур- + об 'water' + шуда 'become, made'. It is a compound participle. The model is пур + N + шуда = Participle / Adjective. It modifies чашмон 'eyes'. The literal meaning is 'made full of water'. In the context of eyes, it means 'tear-filled'. The semantic shift is from water to tears. The emotional components include 'sorrow', 'grief', 'despair', and 'silent suffering'.

English equivalent: tear-filled. The translation uses semantic modulation: об 'water' is rendered as tears.

Tajik пуробшуда is a compound participle with a transparent internal form. English tear-filled is a compound adjective with a different internal form. The translation is not literal; it adapts the image to the English idiom. This shows that English prefers lexicalized emotional adjectives or compounds, while Tajik uses the prefixoid пур- to create a vivid image.

Emotional and psychological function: This example is a direct expression of an emotional and psychological state. The tear-filled eyes convey grief and sorrow. The prefixoid пур- intensifies the emotional effect and creates a poignant image.

Example 7: пуроб – water fullness and natural imagery

1. Машки пуроб-ро ба пуштам бардошта – I lifted the water-filled (full of water) waterskin onto my back… [1: 108].

2. …монади кӯли пуроб лаппос мезад – …like a watery (full of water) lake it gleamed… [1: 353].

The formation consists of пур- and the noun об 'water'. The model is пур + N = Adj. It modifies машк 'waterskin' and кӯл 'lake'. The literal meaning is 'full of water'. In the first context, it describes a waterskin. In the second context, it describes a lake and is translated as watery. The semantic components include 'fullness', 'heaviness', 'abundance', and 'natural imagery'.

English equivalents: water-filled, watery. The translations vary according to context.

Tajik пуроб is a single compound adjective. English uses water-filled in the first context and watery in the second. The translation strategy combines literal translation and modulation. The Tajik form is more unified, while English has different lexical means for different contexts.

Emotional and psychological function: The emotional function is indirect. The image of a water-filled waterskin or a watery lake contributes to the sensory atmosphere of the narrative. It may evoke heaviness, abundance, or natural beauty.

Example 8: пуроб – river fullness and life-giving water

1. Рӯди Шофирком лаболаб пуроб буд – The Shofirkom River was brimful full of water [1: 119].

2. Мардум … сатил ва кӯзаҳоро пуроб карда ба ҷои "хонасӯхта" омада мидаанд – The people … filled the buckets and jugs with water and came to the 'burnt house' and saw… [1: 326].

In the first context, пуроб is an adjective: пур + об = Adj. In the second context, пуроб кардан is a verbal phrase meaning ‘to fill with water’. The model is пур + N + кардан = Verbal Phrase. The literal meaning is ‘full of water’. In the first context, the river is лаболаб пуроб ‘brimful full of water’. In the second context, people fill buckets and jugs with water. The semantic components include ‘fullness’, ‘brimfulness’, ‘life-giving water’, and ‘relief’.

English equivalents: brimful full of water, filled with water. The translation of лаболаб пуроб as brimful full of water is expressive and slightly redundant, reflecting the intensity of the Tajik phrase.

Tajik пуроб can function both as an adjective and as part of a verbal phrase. English uses brimful, full of water, or filled with water. The translation strategy is literal and descriptive. The Tajik prefixoid пур- is more compact and can participate in verbal phraseology, while English uses analytic constructions.

Emotional and psychological function: The emotional function is indirect but significant. The context of the “burnt house” suggests a disaster, and water may symbolize relief, life, or memory. The fullness of the river and the filling of buckets create a psychological contrast between destruction and survival.

4.3. QUANTITATIVE AND QUALITATIVE FINDINGS

The analysis of eight examples shows the following results:

1. Morphological models: The most frequent model is пур + Noun = Adjective (Examples 1–5, 7, 8). Less frequent are пур + Noun + шуда = Participle (Examples 5, 6) and пур + Noun + кардан = Verbal Phrase (Example 8). This confirms the high productivity of пур- in Tajik word formation.

2. Semantic groups: The examples can be divided into:

- direct emotional-psychological: Example 1 (пурҳаяҷон), Example 6 (пуробшуда in the meaning ‘tear-filled’);
- concrete-material: Examples 2, 3, 4, 5, 7, 8;
- figurative-expressive: Examples 2, 3, 4, 5, 8, where concrete meanings acquire additional emotional or evaluative colouring.

3. English equivalents: The main types of English equivalents are:

compound adjectives with -filled: barley-filled, coarse-grain-filled, pilaf-filled, cotton-filled, tear-filled, water-filled;

- analytic phrases with full of: full of excitement, full of water;
- lexicalized adjectives: exciting, agitated, tense, watery, brimful;
- participial constructions: made full of cotton, filled with water.

4. Translation strategies: The most common strategies are literal translation (barley-filled, pilaf-filled, cotton-filled), modulation (full of excitement → exciting / agitated / tense; made full of water → tear-filled), and descriptive translation (brimful full of water). Idiomatic adaptation is observed in the dialogue context of Example 2 (Watch your mouth).

5. Emotional and psychological function: The prefixoid пур- directly denotes emotional and psychological states when combined with abstract nouns such as ҳаяҷон ‘excitement’ or when used figuratively with об ‘water’ to mean ‘tears’. In other cases, it creates indirect emotional colouring through images of fullness, abundance, labour, hardship, celebration, or relief. Thus, пур- is not only a word-formation means but also an expressive-evaluative device.

5. DISCUSSION

The results of the study confirm that the Tajik prefixoid пур- is a productive semi-affix that occupies an intermediate position between a root morpheme and a prefix. This corresponds to the observations of Bobomurodov and Mu'minova [2] on Tajik word formation and Perry [10] on Persian-Tajik compound words. The prefixoid retains the lexical meaning 'full' but also develops grammatical and expressive functions. In "Ghulomon", it is used to form compound adjectives, participles, and verbal phrases.

The study also supports the findings of Ashrafzoda and Boybolaev [7], who analysed the semantico-morphological peculiarities of пур- denoting physical properties. The present article extends their analysis to emotional and psychological states. While physical fullness remains a core meaning, literary discourse activates additional emotional and evaluative components. This is particularly evident in Example 1 (пурҳаячон) and Example 6 (пуробшуда), where the prefixoid directly contributes to the expression of emotional states.

The comparative analysis shows that English does not have a direct morphological equivalent of the Tajik prefixoid пур-. English uses analytic constructions (full of), compound adjectives with -filled, participial phrases, or lexicalized adjectives (tearful, watery, exciting, agitated, tense). This reflects the typological difference between Tajik, which is rich in prefixoids and compound words, and English, which relies more on analytic and lexical means. The translation strategies identified in the study – literal translation, modulation, descriptive translation, and idiomatic adaptation – are consistent with general translation theory and with previous studies on Tajik-English translation [6, 9].

The emotional and psychological function of пур- can be direct or indirect. Direct function is observed when the prefixoid combines with abstract nouns denoting emotions or when it is used figuratively to describe eyes filled with tears. Indirect function is observed when concrete nouns create images that evoke emotional states. For example, пурҷав and пурҷурғот describe concrete objects, but they also contribute to the rough, harsh atmosphere of the narrative. пурпалав evokes abundance and celebration, while пурпахта evokes labour and rural life. пуроб can evoke heaviness, abundance, relief, or life-giving water. Thus, the prefixoid пур- participates in the emotional and psychological world of the novel not only through direct emotional lexemes but also through imagery and expressive evaluation.

The study has implications for Tajik lexicography. Dictionaries should include пур-formations with their literal and figurative meanings, as well as examples of their contextual use. For translation studies, the study demonstrates the need for context-sensitive translation of Tajik prefixoid formations. For teaching Tajik as a foreign language, the results can be used to develop exercises on word formation, semantics, and translation. For comparative linguistics, the study contributes to the description of Tajik-English morphological and semantic differences.

The limitations of the study include the relatively small number of examples and the focus on one literary work. Future research could expand the corpus to include other works by S. Aini and other Tajik writers, as well as other prefixoids such as кам- 'little', хуш- 'good', and бад- 'bad'. It would also be useful to study the frequency of пур- formations in different genres and registers.

6. CONCLUSION

The article examined the semantico-morphological peculiarities of the Tajik prefixoid пур- denoting emotional and psychological states in "Ghulomon" by S. Aini and its English equivalents.

The main findings are as follows:

1. The prefixoid пур- is a productive semi-affix originating from the independent word пур 'full'. It forms compound adjectives, participles, and verbal phrases according to models such as пур + N = Adj, пур + N + шуда = Part, and пур + N + кардан = Verbal Phrase.

2. Semantically, пур- expresses fullness, abundance, saturation, intensity, and emotional colouring. In emotional and psychological contexts, it can directly denote states such as excitement, agitation, tension, sorrow, and grief. In concrete contexts, it creates imagery that indirectly conveys emotional and psychological states.

3. The comparative analysis of eight examples showed that English equivalents are represented by full of phrases, -filled compounds, participial constructions, and lexicalized adjectives. The main translation strategies are literal translation, modulation, descriptive translation, and idiomatic adaptation.

4. The emotional and psychological function of пур- is direct in formations with abstract nouns and in figurative uses such as пуробшуда 'tear-filled'. It is indirect in formations with concrete nouns, where it contributes to atmosphere, evaluation, and imagery.

5. The study confirms the typological difference between Tajik, which uses a bound prepositive prefixoid, and English, which uses analytic, compound, and lexical means. This difference is important for translation, lexicography, and language teaching.

Thus, the prefixoid пур- is not only a word-formation means but also an expressive-evaluative device that plays a significant role in the emotional and psychological texture of "Ghulomon". Its study enriches our understanding of Tajik word formation, literary style, and Tajik-English translation correspondences.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айнӣ С.* Ғуломон. Роман. Душанбе: Адабиёти бачагона, 2019. 488 с.
2. *Бобомуродов Ш.* Луғати мухтасари калимасозии забонии адабии тоҷик. Дастури таълим / Ш. Бобомуродов, А. Муъминова. Душанбе: Маориф, 1983. 120 с.
3. *Мамадназаров А.* Фарҳанги англисӣ-тоҷикӣ. Душанбе: Эр-граф, 2021. 1016 с.
4. *Расторгуева В.С.* Среднеперсидский язык / В.С. Расторгуева, Е.К. Молчанова // Основы иранского языкознания. Среднеиранские языки. М.: Наука, 1981. С. 6–146.
5. *Розӣ Шамси Қайс.* Ал-Муъҷам / Муаллифи сарсухану тавзеҳот ва ҳозиркунандаи чоп У. Тоиров. Душанбе: Адиб, 1991. 463 с.
6. *Ashrapov B.P.* Comparative Analysis of the Morphological Peculiarities of the suffix -mand and Its English Equivalents (on the material of "Ghulomon" by S. Aini) // Herald of Daghestan Scientific Center. 2024. №94. P. 141–145. DOI 10.31029/vestdnc94/20; EDN PDCGHN.
7. *Ashrafzoda B.P.* Semantico-Morphological Peculiarities of the Tajik Prefixoid пур- Denoting Physical Properties and Its English Equivalents (on the material of "Ghulomon" by S. Aini) / B.P. Ashrafzoda, B.E. Boybolaev // Stephanos. 2026. №3(77). P. 88–104. DOI 10.24249/2309-9917-2026-77-3-88-104; EDN UBSRNL.

8. *Ashrapov B.P.* Morphological Peculiarities of the Tajik Prexoid ‘khush-’ in Tajik Literary Language Referring to the 18th Century // Stephanos. 2026. № 2(76). P. 45–53. DOI 10.24249/2309-9917-2026-76-2-45-53; EDN HSEJSP.

9. *Ashrapov B.P.* Morphological Peculiarities of Present Simple Tense in Tajik, Chinese and English (a comparative analysis) // Russian Linguistic Bulletin. 2025. № 6(66). DOI 10.60797/RULB.2025.66.3; EDN UWGYBZ.

10. *Perry J.R*. A Tajik Persian Reference Grammar. Boston: Brill Leiden, 2005. 528 p.

REFERENCES

1. Aini S. (2019) Ghulomon. Novel. Dushanbe. Children’s Literature Publ. 488 p.

2. Bobomurodov Sh. (1983) A Brief Dictionary of Tajik Literary Language Word Formation. Teaching guide / Sh. Bobomurodov, A. Muminova. Dushanbe. Maarif Publ. 120 p.

3. Mamadnazarov A. (2021) English-Tajik Dictionary. Dushanbe. Er-graf Publ. 1016 p.

4. Rastorgueva V.S. Middle Persian Language / V.S. Rastorgueva, E.K. Molchanova. In: Fundamentals of Iranian linguistics. Middle Iranian languages. Moscow. Nauka Publ. 1981, pp. 6–146.

5. Razi Shamsi Qais. (1991) Al-Mu’jam / Author of the introduction and comments and editor U. Toirov. Dushanbe. Adib Publ. 463 p.

6. Ashrapov B.P. Comparative Analysis of the Morphological Peculiarities of the suffix -mand and Its English Equivalents (on the material of “Ghulomon” by S. Aini). *Herald of Daghestan Scientific Center*. 2024. No 94, pp. 141–145. DOI 10.31029/vestdnc94/20; EDN PDCGHN.

7. Ashrafzoda B.P. Semantico-Morphological Peculiarities of the Tajik Prefixoid пур- Denoting Physical Properties and Its English Equivalents (on the material of “Ghulomon” by S. Aini) / B.P. Ashrafzoda, B.E. Boybolaev. *Stephanos*. 2026. No 3(77), pp. 88–104. DOI 10.24249/2309-9917-2026-77-3-88-104; EDN UBSRNL.

8. Ashrapov B.P. Morphological Peculiarities of the Tajik Prexoid ‘khush-’ in Tajik Literary Language Referring to the 18th Century. *Stephanos*. 2026. No 2(76), pp. 45–53. DOI 10.24249/2309-9917-2026-76-2-45-53; EDN HSEJSP.

9. Ashrapov B.P. Morphological Peculiarities of Present Simple Tense in Tajik, Chinese and English (a comparative analysis). *Russian Linguistic Bulletin*. 2025. No 6(66). DOI 10.60797/RULB.2025.66.3; EDN UWGYBZ.

10. Perry J.R. (2005) A Tajik Persian Reference Grammar. Boston. Brill Leiden. 528 p.

Сведения об авторе:

Ашрафзода Баходур Пулот,	Ashrafzoda Bahodur Pulot,
кандидат филол. наук	PhD
доцент	Associate Professor
факультет восточных языков	Faculty of Oriental Languages
Худжандский государственный университет имени академика Бободжона Гафурова	Khujand State University named after academician Bobojon Gafurov

bahodur.ashrapov@mail.ru

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-52-62

М.Н. Крылова (Зерноград, Россия)

Авангардный стиль в современной русской литературе: основные проявления и язык

Аннотация: Статья посвящена эволюции авангардизма в русской литературе – описанию его истории от радикального бунта против классики в начале XX в. до современных проявлений. Авангардный стиль понимается как установка на новаторство и сознательное разрушение канонов. В историческом авангарде эта установка проявлялась в асимметрии, контрастных цветах и необычных материалах, а в современной литературе – в экспериментах с формой, структурой и языком. В центре исследования неоавангард и его ключевые черты – фрагментарность, нелинейность, смешение стилей, языковые игры. Специфика авангардного стиля показана на примерах произведений А. Сальникова, А. Полярного, Е. Водолазкина, Д. Авалиани, В. Мельникова, А. Цветкова, П. Пепперштейна и других авторов. Особое внимание уделено синтетическим тенденциям – соединению литературы с визуальным искусством, цифровым кодом и интерактивными форматами, а также проблеме авторства в эпоху ИИ. Делается вывод, что авангардная традиция, восходящая к футуризму, не прервалась, а трансформировалась, отражая изменения языка и сознания эпохи. При этом сохраняются ее базовые принципы – провокация, деконструкция авторитетов и поиск принципиально новых способов выражения.

Ключевые слова: авангард, неоавангард, авангардный стиль, художественная литература, русская литература

M.N. Krylova (Zernograd, Russia)

The Avant-Garde Style in Contemporary Russian Literature: Key Manifestations and Language

Abstract: This article examines the evolution of the avant-garde in Russian literature, tracing its history from the radical rebellion against classical traditions in the early 20th century to its contemporary manifestations. The avant-garde style is defined by a commitment to innovation and the deliberate dismantling of established canons. While the historical avant-garde expressed this through asymmetry, contrasting colors, and unconventional materials, contemporary literature does so through experiments with form, structure, and language. The study focuses on the neo-avant-garde and its defining characteristics: fragmentation, non-linearity, the blending of styles, and wordplay.

The specific nature of the avant-garde style is illustrated through works by A. Salnikov, A. Polyarny, E. Vodolazkin, D. Avaliani, V. Melnikov, A. Tsvetkov, P. Pepperstein, and others. Particular attention is paid to synthetic trends – such as the fusion of literature with visual art, digital code, and interactive formats – as well as the issue of authorship in the age of AI. The article concludes that the avant-garde tradition, rooted in Futurism, has not been broken but rather transformed, reflecting shifts in the language and consciousness of the era. At the same time, its fundamental principles – provocation, the deconstruction of authority, and the search for radically new modes of expression – remain intact.

Key words: avant-garde, neo-avant-garde, avant-garde style, fiction, Russian literature

Авангардизм как художественное движение, основанное на новаторских идеях и требующее радикальных способов их воплощения, зародилось в начале XX в. Если об авангардном стиле сказать одним предложением: это когда искусство сходит с ума. В живописи, музыке, моде, дизайне, архитектуре и других сферах в начале XX в. вдруг начинается дерзкий бунт против скучной классики. Люди словно смотрят вокруг, удивляются тому, как скучно, и говорят: «А давайте все сделаем по-своему! Почему бы не смешать стили? А, может, вообще создать новый стиль? Почему бы не пришить юбку к рукаву? А может, сделаем брюки в форме зонтика? Да пусть вообще все будет непонятно и вызывает всеобщую критику! Это же так поучительно и весело!» С этого времени в культуре начинаются эксперименты с общим намерением – не повторять ничего из того, что было сделано ранее, все перестроить и перекроить, отказаться от традиций и пойти по своему собственному, революционному пути.

Авангардный стиль затронул все виды искусства. Нестандартными, часто геометрическими, сложными становятся формы. Пусть солнце на картине будет квадратным, платье будет похоже на космический корабль. Спроектируем-ка дом, подобный улитке или на айсбергу, а лучше – вообще ничего не напоминающий! Главенствующими стали асимметрия и фрагментарность как способы разрушения гармонии. Выбираются смелые, контрастные цвета. В визуальных искусства пастельные оттенки отменяются – авангард любит яркие сочетания. Применяются необычные материалы. Картину можно писать на стекле, скульптуру сделать из пластика, а инсталляцию – из медицинского гипса. В моде используются пластик, металл, неоновые ткани, даже продукты питания (да-да, были и такие эксперименты!). Различные фактуры смело сочетаются. Отсутствуют любые правила. От них сознательно отказываются и даже делают все наоборот, так, чтобы всем вокруг было понятно: здесь нет места нормам. Художественные решения при этом не простые, а метафоричные: они скрывают смыслы, которые необходимо расшифровывать и которые чаще всего допускают несколько толкований.

Авангардному стилю посвящено множество исследований. Е.А. Бобринская трактует авангард как попытку синтеза искусства и жизни, а также анализирует влияние на него архаических форм, примитива и утопических проектов [Бобринская 2006]. Каталог «Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932» собрал статьи ведущих специалистов, представляющих авангард как глобальный проект, меняющий не только искусство, но и реальность [Великая утопия 1993]. «Энциклопедия русского авангарда» фиксирует разнообразие авангардного движения (живопись, архитектура, театр, литература) и вводит в научный оборот ра-

нее неизвестные имена и документы [Энциклопедия русского авангарда 2013–2014]. П. Бюргер четко отделяет «исторический авангард» (кубизм, дадаизм, русский конструктивизм) от последующего неоавангарда, который, по его мнению, свел критику к набору пустых жестов [Бюргер 2014]. Различные направления развития авангардного искусства рассматривают Ц. Ван [Ван 2024], Т.И. Возвышаева [Возвышаева 2023], Т.Г. Мдивани [Мдивани 2011], М.Ю. Млчохова [Млчохова 2025], В.И. Мысаченко и А.Д. Сиднев [Мысаченко, Сиднев 2024], С.А. Симонова и М.Н. Левшина [Симонова, Левшина 2025] и др.

Предметом нашего исследования становится авангард в современной литературе, т. е. фактически уже неоавангард. Цель статьи – рассмотреть основные черты авангардного стиля применительно к современной художественной литературе.

Исследователи отмечают такие современные проявления авангарда, как трансформация традиционных жанров [Кочергина 2015], усложненная образность [Матвеева 2019], сочетание высокого и низкого, например «тональность высокого трагизма» применительно к обыденности [Кобринский 2004] и др.

Авангардизм в литературе связан со стремлением к новаторству, отказом от традиционных художественных форм и поиском принципиально новых способов выражения содержания. К классическому авангарду начала XX в. относились произведения В.В. Маяковского, В. Хлебникова, А.Е. Крученых, которые радикально трансформировали механизмы литературного творчества. Современный же авангард, развивающийся на фоне постмодернизма и цифровых технологий, одновременно и наследует, и переосмысливает прежние идеи.

Ключевой чертой современного литературного авангарда являются эксперименты с формой и структурой, в том числе фрагментарность и нелинейность повествования.

Яркий пример – книга Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» (2016). По сюжету автослесарь Петров, за ним его жена и сын заболевают гриппом. Зараженные вирусом герои не могут понять, где реальность, а где гриппозная галлюцинация, перестают отличать действительность от бреда. Повествование собрано из разрозненных сцен, где реальность смешивается со снами и галлюцинациями. Временны́е пласты (прошлое и настоящее) накладываются друг на друга без явных маркеров перехода, создавая эффект «рассыпающегося» времени. Повествование построено нелинейно, следствием чего становятся «фрагментарность сюжета, нарушения хронологической последовательности, переменная фокализация, двуплановость реального и фантастического и переплетение нарративных перспектив» [Лу Чэнь 2025: 50–52]. Сюжетные линии прыгают во времени, реальность переплетается со снами и галлюцинациями героев, а нарратив переключается между разными точками зрения. Получается эффект «мозаики»: читателю самому приходится собирать общую картину из разрозненных осколков. Такая структура не просто усложняет чтение – она становится способом показать кризис идентичности персонажей и отразить фрагментарность самой постсоветской реальности.

К примеру, разорванность сознания больного героя передают образные, но хаотичные сравнения, в которых часто бытовые детали приобретают фантасмагорический характер. Например: «*Петров сел на место возле печки, так что жар сначала нагрел его лодыжки и стал подниматься выше, по ощущениям это было как обмочиться, вися вверх ногами»* [Сальников 2018: 43].

Еще один пример – «Мятная сказка» Александра Полярного (2018). Это история брошенного ребенка – от момента, когда он, трехмесячный, попал в приют, и до смерти в пожилом возрасте. Основная мысль произведения: жизнь – это череда потерь; судьба несправедлива. Порой человеку удается обрести счастье, но это всегда ненадолго. Эта мысль содержательно и стилистически контрастирует с «миленьким» названием, что является ироническим приемом. Произведение изначально родилось в интернет-дискурсе, и его структура отражает это: текст очень фрагментарен, главы короткие, а некоторые из них состоят буквально из нескольких слов, например *«Ничего не произошло»* [Полярный 2018: 67]. В текст вплетены авторские отступления и вставные истории, что создает ощущение фрагментарности. Применяются резкие переходы между сюжетными линиями. В книге параллельно идут несколько историй: жизнь Сойера, линия Зои, история мальчика, которого Сойер позже забирает из приюта. Автор легко переключается с одной на другую, а иногда вообще обрывает ветку, не доводя ее до конца. Например, история маленькой героини внезапно прерывается, и повествование снова возвращается к Сойеру, – читатель же так и не узнает ее финала. Поддерживается нелинейность и за счет визуального оформления текста, напрямую связанного с «минимизацией языка» [Верина 2021: 82].

Иллюстрируя такой авангардистский прием, как смешение жанров и форматов, можно вспомнить роман Евгения Водолазкина «Лавр» (2012). В нем причудливо соединяются древнерусские речевые конструкции, стилистика житийной литературы с современными, порой разговорными или сленговыми элементами. Получается жанровый микс: это и историческая проза, и философская притча, и элементы бытового рассказа. Приведем ставшую уже классической цитату, в которой герой, блуждающий в средневековом лесу, видит пластиковые бутылки: *«Из-под снега полезла вся лесная неопрятность – прошлогодние листья, потерявшие цвет обрывки тряпок и потускневшие пластиковые бутылки»* [Водолазкин 2012: 82]. И эти необычные предметы не удивляют героя. Этот художественный прием иллюстрирует в романе идею об иллюзорности времени и его нелинейности. Время не имеет для героя вообще никакого значения, он словно существует во вневременье.

Введение в текст неожиданных, абсурдных деталей, нарушающих привычные нормы, характерен для авангардного искусства. Помимо эстетического значения, его цель – сознательное нарушение автором канонов для вызова реакции и провокации. Писателю надо, чтобы взор читателя «споткнулся», он хочет не просто удивить, а шокировать и показать, что создает что-то принципиально новое.

Одним из ярких жанров авангардной художественной литературы стала визуальная поэзия: игра с расположением текста на странице, использование шрифтов, символов, графических элементов. Она получила развитие в первую очередь в сети интернет, предоставляющей хорошие возможности для визуализации текста.

Один из визуальных поэтов – Дмитрий Авалиани. В визитной карточке на сайте «Вавилон» [Дмитрий Авалиани] он представляет следующие жанры своих коротких стихов.

Во-первых, анаграммы – стихотворения, в которых перестановка букв или звуков в словах приводит к образованию новых словесных конструкций, которые автор закладывает в текст. Например:

Аз есмь строка, живу я, мерой остр.
За семь морей ростка я вижу рост.

Я в мире сирота.
Я в Риме Ариост.

В этом стихотворении надо обратить внимание на слова *аз – за*, *есмь – семь*, *морей – мерой*, *живу – вижу*, *остр – рост*, *мире – Риме*, *сирота – Ариост*.

Во-вторых, панторифмы – стихотворения, в которых созвучие присутствует не в отдельных частях слов, а сразу во всем слове или фразе. То есть вся строка или несколько строк стихотворения образуют одно сплошное созвучие. Например:

Не бомжи вы –
Небом живы.

Строки состоят из одних и тех же букв, но складываются в смыслы-антиподы. Они подчеркивают контраст земного и духовного. Слово *бомжи* отсылает к социальной уязвимости, бытовой неустроенности, маргинальности, а фраза *«Небом живы»* – к высшей, духовной опоре, к тому, что человек является собой не за счет материального, а благодаря чему-то большему: вере, идеалу, внутреннему стержню.

В-третьих, палиндромы – стихотворения, которые читаются одинаково слева направо и справа налево:

Муза! Ранясь шилом опыта,
ты помолишься на разум.
Я и ты – боги
и иго бытия.
А дебилов томит –
им от воли беда.

В палиндромах перестановка букв рождает новые смыслы, часто парадоксальные, но внутренне связанные с исходным текстом. Рассмотрим это на примере палиндрома *«Симметрия – имя смерти»*. Симметрия традиционно воспринимается как признак гармонии, порядка, красоты, почти как идеал формы. Но в палиндроме она превращается в *«имя смерти»*: безупречный баланс оборачивается застывшей неподвижностью, отсутствием развития, своего рода совершенной статикой, которая противопоставлена живой изменчивости жизни. Получается философский парадокс: то, что кажется воплощением совершенства, на самом деле оказывается его отрицанием.

Оперирование словами в таких жанровых формах, конечно, имеет игровое значение, но в то же время несет и авангардистский смысл. В словесной игре язык становится не просто средством передачи содержания, но пространством эксперимента, где созвучия и переклички слов раскрывают скрытые связи между понятиями и создают особую поэтическую логику. Пары слов не просто рифмуются, а словно «перетекают» друг в друга, меняя значение при почти неизменном звуковом облике. Прием подчеркивает материальность слова, его звуковую и смысловую пластичность и одновременно обыгрывает идею трансформации: из одного слова будто вырастает другое, как росток из семени.

Более всего Дмитрий Авалиани известен созданием жанра «листовертень» – особого вида визуальных палиндромов. Суть листовертня в том, что один и тот же графический рисунок при прочтении под разным углом, при повороте листа на 180 градусов дает новый текст. Как пишут Э.В. Минаева и Т.А. Пономарева, «в одном таком визуальном объекте под разным углом зрения прочитывается разный текст» [Минаева, Пономарева 2011: 515].

Приведем примеры с сайта «Вавилон» [Дмитрий Авалиани]:

Как пишет Д.А. Ильгова, в поэзии Д. Авалиани «формируется многоуровневый культурный текст, который основан на синтезе разных искусств: как непосредственно поэзии, так и живописи, а также каллиграфии» [Ильгова 2024: 152].

Визуальная поэзия составляет значимый сегмент современного литературного авангарда. Иногда визуальные элементы выходят за рамки чистой поэзии: например, в некоторых современных поэтических сборниках текст сопровождается коллажами, фотографиями или даже элементами инфографики, и тогда вербальный и визуальный ряды работают в тандеме.

Для авангардного стиля в современной литературе большое значение имеют языковые эксперименты. Как уже показано в приведенных выше примерах, язык оказывается вовлечен в трансформации и получает осмысленность. Его ключевая роль – формировать не пространство игры, а новые смыслы.

Для языка авангардной литературы характерно создание неологизмов, «заумных» слов. Пожалуй, самый яркий современный продолжатель хлебниковской линии словотворчества – Вилли Мельников. Он создает неологизмы, вписанные в строгую силлабо-тоническую форму. Процитируем стихотворение «Диагноз себе»:

Неотвратиканье секунд –
в Икараоке океана,
в чьем плеске, замершем во фрунт,
умылась Юлия Пастрана.
Дверь-отопричник повзрослел.
В скорогоморрках стынет сера.

Кроме того, Мельников мастерски образует новые слова из фамилий – *бутерБродским*, *накорМильтон*, *дипЛомоносов*, *боБахтин*. По характеристике Е.Н. Коробкиной, его неологизмы – «единицы своеобразной квантовой лингвистики, возможной в рамках парадигмы многоинтервальной реальности» [Коробкина 2021: 206].

Языковое пространство авангардного стиля проявляется также через разрушение синтаксиса, отказ авторов от пунктуации. Один из поэтов, для которых беспунктуационная манера также стала визитной карточкой, – Алексей Цветков. В его стихах строки несутся потоком без запятых и точек, с минимумом заглавных букв:

погляди меня в гугле господи всех вселенных
если я записан в какой-нибудь их народ
очарованный житель в рощах твоих целебных
дегустатор нимф и редких рифм нимрод [Цветков 2006: 34].

Приведенный пример – современная молитва. Гугл выступает здесь как аналог Книги Жизни – божественного реестра, в который записаны все. Только теперь

эта Книга механическая, поисковая, обезличенная. Герой просит Бога сверить его существование с базой данных – «если я записан в какой-нибудь их народ». Божественное всезнание редуцировано до поискового запроса, и именно в этом сжатии – вся тревога стихотворения.

Кроме того, для авангардного языка характерно смешение стилей: разговорного, научного, архаичного, интернет-сленга. Например, в романе Алексея Иванова «Комьюнити» (2012) интернет-сленг становится неотъемлемым элементом художественного дискурса. Автор осознанно размывает границы между письменной и устной речью, между литературным и разговорным стилем, включая в повествование короткие реплики, сленговые выражения, англицизмы, сетевые мемы и графические элементы, например хэштеги, эмодзи, намеренное нарушение орфографических правил. Используются акронимы (*лол*, *имхо*), заимствования (*фейспалм*, *шипперить*, *краш*) и подобные элементы.

Язык произведения становится очень живым и современным, например: *«**Не айс**, – покачала головой Кабуча. – Тот Дима, про которого я тебе рассказывала, оказался **бэбик аульский**. Может, и хороший чел, но не могу я с такими, **еханы кабистос**»* [Иванов 2018: 54]. В то же время, помимо аутентичности, языковое смешение имеет и смысловое значение. Интеграция интернет-сленга, медиатекстов и цифровых кодов в художественное пространство романа демонстрирует гибридизацию литературного и цифрового языков. Роман отражает трансформацию художественного мышления и речевых стратегий в условиях цифровизации культуры.

Еще один экспериментальный прием при создании современных литературных текстов авангардного стиля – использование машинных текстов, нейросетевых генераций как части произведения.

Один из примеров – сборник рассказов Павла Пепперштейна «Пытаясь проснуться» (2022, издательство Individuum) [Пепперштейн 2022]. Это первый в мире сборник, созданный в соавторстве писателя и его «двойника»-нейросети. Из 24 текстов половину написал Пепперштейн, а остальные – нейросеть ruGPT-3, дополнительно обученная на его рассказах и фрагментах интервью. Машинные тексты опубликованы без редактуры, в том виде, в каком их выдала нейросеть. Читателю предлагается угадать, где пишет человек, а где ИИ. Перед тем как писать свои рассказы, Пепперштейн познакомился с машинными текстами, чтобы не только алгоритм имитировал стиль писателя, но и наоборот. Иначе говоря, они объединились: нейросеть училась у писателя, а писатель – у нейросети.

Сборник отсылает к провокационной идее «двойника» и к вопросу об авторстве в эпоху постмодерна [Барт 1989; Фуко 1996]. Где заканчивается творчество человека и начинается работа алгоритма? В сборнике этот вопрос не решается однозначно, остается открытым, подталкивая читателя к размышлениям.

Как показывают приведенные примеры, в современном литературном авангарде превалируют синтетические тенденции, включение в художественное пространство элементов других пространств. Наблюдается синтез литературы с визуальным искусством, музыкой, перформансом, мультимедийные элементы (гиперссылки, QRкоды, аудиовизуальные компоненты). Важным компонентом текста является интерактивность: авторы создают произведения, которые читатель может достраивать, менять, выбирать сюжетные ветки.

Традиционными авангардными проявлениями остаются провокация и эпатаж. Писатели стремятся нарушить табу, выбрать шокирующие темы и создать эпа-

тажные образы. Для них принципиальны деконструкция авторитетов и канонов, ироничное отношение к «высокой» литературе, к образцам текстов прошлого, к которым принято испытывать пиетет.

Итак, в авангарде царствует свобода самовыражения. Художники, скульпторы, модельеры, дизайнеры, писатели и поэты стремятся показать миру, кто они есть на самом деле, что у них внутри. А также – какими они хотят быть и какими хотят предстать перед окружающими. Главенствует творчество. Никакой рутины и обязаловки, никаких повторений; каждая вещь – это особое произведение искусства. Самое главное – индивидуальность. В авангарде невозможно быть таким, как все, писать, как твои предшественники. Здесь надо доказать, что ты такой один, что кроме тебя никто такого сделать не может. И еще в авангарде царит веселье, для него характерна яркая игровая природа. Авангардистам весело создавать что-то необычное и удивлять этим окружающих. Но в то же время важно вкладывать в новые формы глубокие смыслы.

Можно утверждать, что русская авангардная традиция, исторически связанная с футуризмом 1910-х, не прервалась, а трансформировалась. Заумь и словотворчество живут в поэзии Мельникова, разрушение синтаксиса – у Цветкова. Смешение стилей давно перестало быть строго авангардным приемом и стало обычным для современной литературы от Иванова до Пелевина.

Современный авангард сталкивается с рядом проблем. Иногда он рискует превратиться в поверхностный эпатаж вместо содержательного эксперимента. Он традиционно сложен для восприятия массового читателя, элитарен; это «искусство не для всех». Тем не менее авангардный стиль остается важной частью литературного процесса. Он живо реагирует на новые формы и технологии, а также отражает изменения в языке и сознании эпохи. В условиях распространения интернет-технологий авангард создает площадки для диалога между искусством и наукой, человеком и машиной.

Авангардный стиль остается одним из самых ярких и экспериментальных направлений в современном искусстве. Он постоянно развивается, поскольку подрастают новые поколения художников, музыкантов, дизайнеров, писателей и поэтов, стремящихся переосмыслить традиционные представления о красоте, стиле, литературе. Он привлекает тех, кто стремится к самовыражению и готов к смелым экспериментам с образом.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384–391.

Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение: Гос. ин-т искусствознания, 2006. 294 с.

Бюргер П. Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014. 195 с.

Ван Ц. Тенденции эстетических предпочтений в авангардной архитектуре // Экономика строительства. 2024. № 6. С. 391–394.

Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. 832 с.

Верина К.А. Художественное произведение как нелинейный (креолизованный) текст: на материале «Мятной сказки» А. Полярного // Филологический аспект. 2021. № 12(80). С. 77–86.

Водолазкин Е.Г. Лавр: роман. М.: Астрель, 2012. 440 с.

Возвышаева Т.И. Генезис тектологических принципов в авангардной архитектуре XX века // Теория и история архитектуры. 2023. № 1(7). С. 35–46.

Дмитрий Авалиани // Вавилон: https://vavilon.ru/texts/avaliani-l1.html (дата обращения: 21.09.2026).

Иванов А.В. Комьюнити. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2018. 382 с.

Ильгова Д.А. Локальный медиум в визуальной поэзии Дмитрия Авалиани и опыт восточной традиции // Вестник гуманитарного образования. 2024. № 2(34). С. 152–158.

Кобринский А.А. Авангард после авангарда // Дружба Народов. 2004. № 4. С. 182–196.

Коробкина Е.Н. Квантовая лингвистика Вилли Мельникова: метод реконструкции поэтонимов-кентавров метатекста в тексте // Восточнославянская филология. Языкознание. 2021. № 13(39). С. 202–207.

Кочергина А.А. Трансформация традиционных жанров в литературе современного детского авангарда // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. № 8(103). С. 151–158.

Лу Чэнь. Нелинейность повествования как новаторская стратегия в романе А. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Т. 18. № 11. С. 5052–5058.

Матвеева М.С. Визуальная поэзия – биологический вид творчества (статья вторая). «Эпическая сила» как инструмент создания образа в авангардной поэзии // Гуманитарная парадигма. 2019. № 1(8). С. 141–151.

Мдивани Т.Г. Концепция общеевропейского (авангардного) музыкального стиля XX века // Искусство и культура. 2011. № 1(1). С. 25–33.

Мельников В.Р. Штурман железнодорожного плавания. Поэзоландшафты неисправикинга. Киев: Интерсервис, 2016. 222 с.: https://devotion.netslova.ru/read.php?text=1275245460 (дата обращения: 21.09.2026).

Минаева Э.В., Пономарева Т.А. Современная визуальная поэзия: в поисках невыразимого // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. 2011. Т. 24. № 2-2. С. 512–521.

Млчохова М.Ю. Поэтика экспрессионизма в ранней лирике В.В. Маяковского (первая треть XX века) в системе авангардных явлений // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. 2025. № 1. С. 98–104.

Мысаченко В.И., Сиднев А.Д. Основные подходы к производству авангардной, концептуальной одежды // Управленческий учет. 2024. № 9. С. 134–140.

Пепперштейн П. Пытаясь проснуться: сборник. М.: Individuum, 2022. 301 с.

Полярный А. Мятная сказка. М.: АСТ, 2018. 158 с.

Сальников А.Б. Петровы в гриппе и вокруг него: роман. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2018. 411 с.

Симонова С.А., Левшина М.Н. От Малевича к брендингу: авангардные принципы цвета и формы в айдентике // Современные проблемы гуманитарных и общественных наук. 2025. № 3(55). С. 41–50.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту стороны знания, власти и сексуальности: сборник / Пер. с фр. М.: Магистериум, Касталь, 1996. С. 7–46.

Цветков А.П. Шекспир отдыхает: книга новых стихотворений, 2004–2005 гг. СПб.: Пушкин. фонд: MMVI, 2006. 63 с.

Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М.: Global Expert & Service Team, 2013–2014.

REFERENCES

Barthes R. (1989) The Death of the Author. In: Barthes R. Selected Works: Semiotics: Poetics / Trans. from French; comp., gen. ed., and introd. by G.K. Kosikov. Moscow. Progress Publ, pp. 384–391. (In Russ.)

Bobrinskaya E.A. (2006) The Russian Avant-Garde: Boundaries of Art. Moscow. Novoe Literaturnoe Obozrenie: State Institute for Art Studies Press. 294 p. (In Russ.)

Bürger P. (2014) Theory of the Avant-Garde / Trans. from German by S. Tashkenov. Moscow. V-A-C Press. 195 p. (In Russ.)

Wang Z. Trends in Aesthetic Preferences in Avant-Garde Architecture. *Construction Economics*. 2024. No 6, pp. 391–394. (In Russ.)

The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. Catalogue. Moscow. Galart Publ.; Bern: Benteli Publ. 1993. 832 p. (In Russ.)

Verina K.A. The Work of Art as a Non-Linear (Creolized) Text: A Study Based on A. Polyarny's "Mint Fairy Tale". *Philological Aspect*. 2021. No 12(80), pp. 77–86. (In Russ.)

Vodolazkin E.G. (2012) Laurus: A Novel. Moscow: Astrel. 440 p. (In Russ.)

Vozvyshaeva T.I. (2023) The Genesis of Tectological Principles in 20th-Century Avant-Garde Architecture. *Theory and History of Architecture*. 2023. No 1(7), pp. 35–46. (In Russ.)

Dmitry Avaliani (2026). Vavilon: https://vavilon.ru/texts/avaliani-l1.html (date accessed: 21.09.2026). (In Russ.)

Ivanov A.V. (2018) Community. Moscow. AST, Elena Shubina Editorial Office Publ. 382 p. (In Russ.)

Ilgova D.A. The Local Medium in Dmitry Avaliani's Visual Poetry and the Experience of Eastern Tradition. *Bulletin of Humanities Education*. 2024. No 2(34), pp. 152–158. (In Russ.)

Kobrinsky A.A. The Avant-Garde After the Avant-Garde. *Druzhba Narodov*. 2004. No 4, pp. 182–196. (In Russ.)

Korobkina E.N. Villi Melnikov's Quantum Linguistics: A Method for Reconstructing Metatextual Centaur-Poetonyms within the Text. *East Slavic Philology. Linguistics*. 2021. No 13(39), pp. 202–207. (In Russ.)

Kochergina A.A. The Transformation of Traditional Genres in Contemporary Children's Avant-Garde Literature. *Proceedings of Volgograd State Pedagogical University*. 2015. No 8(103), pp. 151–158. (In Russ.)

Lu Chen. Narrative Non-Linearity as an Innovative Strategy in A. Salnikov's Novel "The Petrovs In and Around the Flu". *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 2025. Vol. 18. No 11, pp. 5052–5058. (In Russ.)

Matveeva M.S. Visual Poetry as a Biological Species of Creativity (Article Two). "Epic Power" as a Tool for Image Creation in Avant-Garde Poetry. *Humanitarian Paradigm*. 2019. No 1(8), pp. 141–151. (In Russ.)

Mdivani T.G. The Concept of the Pan-European (Avant-Garde) Musical Style of the 20th Century. *Art and Culture*. 2011. No 1(1), pp. 25–33. (In Russ.)

Melnikov V.R. (2016) Navigator of the Railway Voyage: Poeso-Landscapes of an Incorrigible Viking. Kyiv. Interservice Publ. 222 p.: https://devotion.netslova.ru/read.php?-text=1275245460 (date accessed: 21.09.2026).

Minaeva E.V., Ponomareva T.A. Contemporary Visual Poetry: In Search of the Ineffable. *Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Philological Sciences*. 2011. Vol. 24. No 2-2, pp. 512–521. (In Russ.)

Mlchokhova M.Yu. The Poetics of Expressionism in the Early Lyric Poetry of V.V. Mayakovsky (First Third of the 20th Century) within the System of Avant-Garde Phenomena. *Bulletin of the A.P. Chekhov Taganrog Institute*. 2025. No 1, pp. 98–104. (In Russ.)

Mysachenko V.I., Sidnev A.D. Main Approaches to the Production of Avant-Garde and Conceptual Clothing. *Management Accounting*. 2024. No 9, pp. 134–140. (In Russ.)

Pepperstein P. (2022) Trying to Wake Up: A Collection. Moscow. Individuum Publ. 301 p. (In Russ.)

Polyarny A. (2018) Mint Fairy Tale. Moscow. AST Publ. 158 p. (In Russ.)

Salnikov A.B. (2018) The Petrovs In and Around the Flu: A Novel. Moscow: AST, Elena Shubina Editorial Office Publ. 411 p. (In Russ.)

Simonova S.A., Levshina M.N. From Malevich to Branding: Avant-Garde Principles of Color and Form in Visual Identity. *Modern Problems of the Humanities and Social Sciences*. 2025. No 3(55), pp. 41–50. (In Russ.)

Foucault M. (1996) What Is an Author? : In: Foucault M. The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality: A Collection / Trans. from French. Moscow. Magisterium, Kastal Publ., pp. 7–46. (In Russ.)

Tsvetkov A.P. (2006) Shakespeare Takes a Break: A Book of New Poems, 2004–2005. St. Petersburg: Pushkin Foundation. 63 p. (In Russ.)

Encyclopedia of the Russian Avant-Garde (2013–2014). Fine Arts. Architecture: In 3 vols. / Authors-compilers V.I. Rakitin, A.D. Sarabyanov. Moscow. Global Expert & Service Team Publ. (In Russ.)

Сведения об авторе:

Мария Николаевна Крылова,
кандидат филол. наук, консультант по академическому письму издательского центра
Азово-Черноморский инженерный институт – филиал Донского государственного аграрного университета

Maria N. Krylova,
PhD, Academic Writing Consultant at the Publishing Center
Azov Black Sea Engineering Institute – a branch of the Don State Agrarian University

krylovamn@inbox.ru

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-63-70

К.В. Ключников, М.В. Михайлова (Москва, Россия)

Жизнь, превращенная в оперу: судьба и творчество Веры Наваль

Аннотация: В статье представлено готовящееся к публикации в издательстве «Дмитрий Сечин» четырехтомное собрание сочинений писательницы-эмигрантки Веры Сергеевны Наваль (1883–1944?), которая активно с 1928 по 1938 г. печаталась в рижских и харбинских издательствах. Ее книги никогда не публиковались в России, ее творчество не было предметом филологического изучения. Рассматривается поэтика произведений Наваль: ее творчество ориентировано на романтический канон, в жанровом аспекте насыщено авантюрно-приключенческими элементами. Отмечается музыкальность ее прозы, проводится параллель между романами Наваль и оперным искусством, на которое та в значительной степени опиралась: книги пронизаны оперными аллюзиями, герои сравнивают себя со сценическими персонажами, желают ассоциировать реальность с музыкальным пространством. Устанавливаются параллели с традициями русской прозы (Пушкин, Тургенев, Достоевский). Рассмотрение всего корпуса текстов Наваль позволяет увидеть в ее творчестве единство тем, мотивов, эстетических устремлений, в частности сознательное игнорирование модернистских экспериментов и принципиальную «старомоднсть» эстетических установок.

Ключевые слова: писательница Вера Наваль, оперная эстетика, романтическая поэтика, эмигрантская литература, женская проза, автобиография

K.V. Klyuchnikov, M.V. Mikhailova (Moscow, Russia)

A Life that Became Opera: The Fate and Work of Vera Naval

Abstract. The article presents a prepared for publication by Dmitry Sechin Publishing House three-volume collection of works by the émigré writer – Vera Sergeevna Naval (1883–1944?), who was actively published by Riga and Harbin publishing houses from 1928 to 1938. Her books have never been published in Russia, and her work has not been the subject of philological study. The poetics of Naval's works is considered: her writing is oriented toward the Romantic canon and, in terms of genre, is saturated with adventure elements. The musicality of her prose is noted, a parallel is drawn between Naval's novels and operatic art, on which she relied to a considerable degree: her books are permeated with operatic allusions; her characters compare themselves to stage personages and aspire to associate reality with a musical space. Parallels are also traced with the traditions of Russian prose (Pushkin, Turgenev, Dostoevsky). An examination of the

entire corpus of Naval's texts reveals a unity of themes, motifs, and aesthetic aspirations in her work, in particular a conscious disregard for modernist experimentation and a fundamental "old-fashionedness" of aesthetic principles.

Key words: writer Vera Naval, operatic aesthetics, Romantic poetics, emigrant literature, women's prose, autobiography

Для читателя феномен возвращенной литературы стал уже привычен. За последние десятилетия переиздали значительную часть авторов русского зарубежья, подробно описали культурный ландшафт эмигрантского Парижа, Праги, Берлина, Стамбула, Харбина, Белграда. В литературном каноне XX в. свое место нашли Владимир Набоков, Гайто Газданов, Борис Зайцев, а также писатели условно «второго ряда» – Юрий Фельзен, Борис Божнев и др. Особое место в этом ряду занимают женщины: Ирина Одоевцева, Нина Берберова, Екатерина Бакунина, Надежда Городецкая. Однако случай Веры Наваль уникальный. Читателю, взявшему в руки первый том ее собрания сочинений, предоставляется возможность быть первооткрывателем. Творчество Наваль возвращается в Россию, минуя ученых и критиков. Еще не связаны с ее именем ожидания, для каждого читателя она будет подлинно особенная, загадочная. Даже вторая родина автора, Вена, необычна: литературной эмиграции там практически не было, и для исследователей этот центр русского зарубежья остается белым пятном.

Переиздание романов Наваль – свидетельство важного процесса, возвращения авторов, обойденных вниманием специалистов, следовательно, оставшихся неизвестными читателям. Облик эпохи, логику культурного процесса невозможно понять, основываясь лишь на писателях признанных, особенно учитывая тот фактор, что почти всегда они – мужчины. Женщины, поставленные в позицию маргиналов, искали новые пути, разрабатывали новые темы, пытались передать еще не проявленный в литературе опыт. И романы Наваль в этом контексте показательны, ведь в них преломляется ее жизнь.

Автобиографизм следует признать одним из структурообразующих элементов прозы Наваль. Открывает ее собрание сочинений роман «Картинки из жизни Верочки Морской» (1938), ставший последней из написанных ею книг. И это справедливо, так как таким образом читатель может воссоздать в своем воображении биографическую канву жизни Веры Сергеевны Федотовой, родившейся в семье действительного статского советника Сергея Филипповича Федотова (ее дядей был актер, режиссер и драматург Александр Филиппович Федотов, а тетей знаменитая актриса Малого театра Гликерия Николаевна Федотова). В романе детство автора осмыслено художественно, представлены подробности семейного быта, той патриархальной, старомосковской жизни, которая сформировала христианское мировоззрение будущей писательницы, а также ее эстетический вкус.

Наваль создавала свои произведения в 30-е гг. XX столетия, т. е. в эпоху, когда модернизм основательно укрепился в литературе (возможно, что она была знакома с книгами Андрея Белого, В. Брюсова, Ф. Ницше, которые имелись в библиотеке ее мужа, купца Арсения Морозова, о роли которого в ее жизни будет сказано ниже), но она сознательно отвергла модернистские художественные эксперименты и ориентировалась в творчестве на своих любимых писателей – Александра Пушкина и Ивана Тургенева. Их имена упоминаются в ее работах постоянно, а маленькая Верочка Морская обнаружит сходство между собой и Татьяной Лариной.

«Картинки…» окончательно утвердили тот романтический миф о себе и своей биографии, который Наваль конструировала в творчестве. Тип ее героинь родственен пушкинской Татьяне и тургеневским девушкам: они нравственны, религиозны, близки природе и народным истокам. И каждая из них находится в поисках ответов на фундаментальные вопросы: кто такая женщина? каков должен быть брак? на чем основывается подлинная любовь?

В «Картинках…» звучит и важнейший мотив прозы Наваль – утрата детства, расставание с райским садом. Переход к взрослой жизни в ее романах неизменно трагичен: он сопровождается болью и открытием страшной правды о реальности, которая оборачивается чередой испытаний, разрушающих романтические мечты и испытывающих героинь на прочность. Думается, тот факт, что в прежних текстах Наваль детство обрисовывалось схематично и мельком, подтолкнул автора к написанию «Картинок…»: необходимо было раскрыть условия, в которых сформировался романтический идеал, которые способствовали рождению писательницы. Ведь неслучайно Верочка пытается сочинять, собирая из букв (хаоса) слова (гармонию). Во многом следуя заветам Льва Толстого, обозначенным в его «Детстве», Наваль изобразила детскую психологию и эмоциональность. Она показала ребенка как носителя врожденной нравственности, которому оказываются близки христианские заповеди: Вера решает наложить на себя епитимью за то, что не может побороть свою неприязнь к гувернантке.

Все это происходит в первой части книги. А вот вторая часть ориентируется на традицию «институтской литературы», одного из наиболее популярных направлений женской прозы начала XX в. Достаточно назвать имя Лидии Чарской, обретшей всероссийскую известность благодаря повести «Записки институтки», чтобы это стало понятно. Хотя в «Картинках…» меньше драматичных событий, чем у Чарской, и годы учебы окутаны ностальгическим ореолом, Наваль все же упоминает и о ссорах сокурсниц, и о травле, которой подвергались некоторые из них. Она зарисовывает разные, подчас неприглядные девичьи характеры, привычки, особенности.

И уже в «Картинках…» появляются два важнейших локуса художественного мира Наваль – Вена и Венеция, впервые увиденные Верочкой Морской во время заграничных поездок. Именно эти города приобретут впоследствии для писательницы особое значение. Они станут пространствами искусства, прежде всего музыки и театра, где реальность словно уступит место чуду, празднику, где будет царить красота. Вена и Венеция будут вновь и вновь возникать на страницах ее книг, оказываясь естественной средой для воплощения романтического идеала.

«Картинки…» заканчиваются поступлением Верочки Морской в гимназию. С ее окончания начинается история Ирины – героини центрального произведения Наваль, одноименной трилогии, куда входят «Ирина Рдищева» (1935), «В лабиринте Гименея» (1936) и «Тесные врата» (1936). Хотя «Картинки…» не связаны с этими книгами единым сюжетом, романы воспринимаются как части одной большой автобиографии, представленной на языке художественной прозы. Верочка Морская и Ирина Рдищева принадлежат к одному духовному миру. Их объединяют не только отдельные биографические подробности, но прежде всего общая система ценностей, любовь к русской классике, стремление сохранить нравственную цельность в мире, ополчившемуся против тебя.

Если «Картинки…» – книга о детстве и утрате первоначальной гармонии, т. е. роман воспитания, то трилогия об Ирине Рдищевой – это масштабный роман испытания. В его основу легли драматические события жизни самой Наваль: травма-

тический опыт первого брака с Арсением Абрамовичем Морозовым, хроническим алкоголиком и кутилой, встреча с известным певцом Францем Навалем, ставшим ее вторым мужем. Благодаря этому произведению можно удостовериться в правдивости значительной части данных о событиях ее жизни. Однако нельзя воспринимать «Ирину Рдищеву» как документальное свидетельство. Реальные события преобразовываются, словно выводятся на сцену, становятся частью эффектной постановки, автобиографического мифа. Поэтому на страницах трилогии рядом с реальными фактами появляются почти невероятные эпизоды: Распутин обещает вырвать мужа героини из объятий роковой женщины при условии, что Ирина отдастся ему; сама Ирина, спасаясь от подосланных соперницей преследователей, тайно пересекает границы, пробирается сквозь лесные чащобы к родовому имению, желая освободить любимого. Но в третьей части неожиданно сюжетная линия Ирины начинает тесниться, появляется ее младшая сестра Талочка с ворохом неправдоподобных коллизий, любовью к женатому художнику, ослепшему после авиакатастрофы. Задуманный первоначально как психологический, роман постепенно приобретает черты авантюрности, становится произведением о приключениях и тайнах.

Однако уже с первых страниц читателю ясно, что перед ним не психологический роман в привычном смысле слова. Наваль сознательно отказывается от изображения жизни «в формах самой жизни», делает ставку на экспрессивность, повышенную эмоциональность и в качестве образца избирает оперное искусство. Герои трилогии посещают театры, поют сами, сравнивают себя со сценическими персонажами, прочитывают свою жизнь сквозь оперные сюжеты. Наваль отвергает принятые предписания реалистического письма и строит свои произведения по законам оперной эстетики, в которой наиболее полно воплощаются романтические идеалы. Она словно прочитала слова художника А.А. Ростиславова, который еще в 1916 г. писал: «Игра оперных артистов неминуемо условная <...> реализм, как мы его пониманием на сцене драматической, невозможен на сцене оперной <...>. Каждая опера, даже написанная на реалистический сюжет, прежде всего – романтическое произведение, и недаром оперные темы почти исключительно исторические и сказочные <…>»[1]. Сказочностью веет и со страниц трилогии. И не только в смысле скопления невероятных событий, но и учитывая счастливый конец, который приуготовлен хорошим людям. Нельзя также забывать, что с 1910-х гг., благодаря второму мужу – певцу Францу Навалю, она погрузилась в мир оперы (Наваль исполнял ведущие партии в операх Моцарта, Пуччини и др. композиторов), что ярчайшим образом воплотилось уже в ее первом романе «Жертва» (1928).

«Жертву» можно воспринять как своеобразную вариацию оперы Джузеппе Верди «Травиата», основанной на романе Александра Дюма-сына «Дама с камелиями». Главная героиня Риана (что характерно, по отцу – Рдищева) влюбляется в бедствующего эмигранта Алека Чесменского, однако решает отказаться соединить с ним свою судьбу, чтобы он мог выгодно жениться и поправить свое материальное положение. Собственно, она занимает место Жоржа Жермона из «Травиаты», разлучающего сына с куртизанкой Виолеттой Валери. Но Риана одновременно остается и несчастной Виолеттой. Уже в этом романе Наваль разрабатывает оперную эстетику, доводя экспрессивность до крайности, поэтому моно-

[1] *Ростиславов А.А*. Романтизм оперы. По поводу постановки «Хованщины» // Русская мысль. 1916. №12. С. 22–23.

логи здесь звучат подобно ариям, в которых описывается то, что происходит как бы «за сценой».

Для современного читателя подобная художественная условность может показаться неожиданной. Однако именно она позволяет понять, каким образом Наваль работала с собственной биографией. Оперная эстетика становится не бегством от действительности, а способом ее преображения, попыткой ретроспективно смягчить собственные травмы, пересобрать и пересоздать реальную жизнь таким образом, чтобы придать смысл своей боли. Поэтому Клод де Валер (его прототипом явился Франц Наваль) появляется в романе задолго до смерти Кирилла Волгина (Арсения Морозова), хотя в действительности автор встретила второго мужа, уже будучи вдовой. Композиционная перестановка меняет смысл фактов: будущие испытания с самого начала оказываются включены в историю любви, которая неизбежно завершится счастливым финалом. Писательница в художественном мире сталкивает два периода своей жизни, двух мужей, и противопоставление это образует смысловую структуру трилогии, символизирует возможные пути женской судьбы: самоотверженное служение мужчине, которого нужно спасать, принося себя в жертву, и любовь, основанная на гармонии, где духовное и плотское сосуществуют в одном измерении. И вот тут-то легко увидеть соприкосновение Наваль с модернистским дискурсом, ведь о совмещении христианской и страстной любви, платонического и эротического начал размышляли и Д. Мережковский (который в тексте упоминается), и З. Гиппиус, и Вяч. Иванов.

Романтическая эстетика не умаляет возможности прозы Наваль передавать человеческий опыт. Наоборот, трилогия «Ирина Рдищева» выглядит поразительно современной. До Наваль в русской литературе едва ли кто-либо столь подробно и сочувственно изображал положение женщины, связавшей свою судьбу с алкоголиком, физическое и сексуализированное насилие, постоянную тревогу и стыд. В этом заключается одно из важнейших художественных открытий писательницы. Не менее оригинальна и форма, которую она нашла для воплощения этого опыта. Опираясь на законы оперного искусства, Наваль создала особый тип романа, в котором музыкальная стихия определяет стиль повествования, характеры героев, композицию и метод художественного осмысления действительности.

Главное достоинство романов писательницы – их жизнеутверждающая основа. Автор последовательно отстаивает право человека не подчиняться жестокой прагматике действительности, не отказываться от идеалов даже тогда, когда обретение счастья кажется невозможным. Пройдя тяжелые испытания, героини Наваль, вопреки всему, не становятся циничнее, сохраняют свою природную чистоту, способность сострадать, любить и верить. И порой сказочные разрешения конфликтов оказываются наградой за приверженность тем нравственным ориентирам, которые составляют фундамент их духовного мира. Думается, не только драматические обстоятельства биографии Наваль предопределили романтическую, оперную эстетику, обладающую компенсаторным эффектом, но и разворачивающаяся в 1930-х гг. мировая трагедия, которая в Вене могла ощущаться достаточно явственно. И Наваль дарит читателю спасительную веру в то, что твердость убеждений и характера проведет его через тесные врата из библейской притчи, подобно тому, как прошла в них Ирина.

Казалось бы, героини Наваль склонны опираться только на самих себя, вступать в спор с судьбой. Но это не совсем так. Скорее они пытаются нащупать руководящую нить, увидеть указующий перст, то, что называется Промыслом Божь-

им. Таким образом, можно считать, что писательница продолжает православную линию русской литературы. Главной категорией ее философии становится судьба как благое руководство Бога, направляющего человека к спасению. И в этом смысле ее романы отражают общее для Европы разочарование в рациональности бытия, когда человек решил, что он может не зависеть ни от чего, полагаясь только на свою волю, или, наоборот, полностью ее исключить, превратившись в марионетку, управляемую непознаваемыми злыми силами рока. Наваль важно показать, как ее героини «угадывают» верное направление, как они слышат зовы судьбы. И тогда они заслуживают счастье, как Ирина или Сандра из романа «Кисмет» (1931). А вот своеобразная «глухота» к промыслу Бога неминуемо приводит к катастрофе, что демонстрируется в «Жертве». Собственно, и долгий путь Ирины к соединению с Клодом объясняется тем, что она настойчиво хотела играть роль спасительницы развращенного мужа, готовилась стать его жертвой, а надо было понять, что любовь – это не только страдание, но и радость.

Несколько особняком в наследии Наваль стоит роман «Наваждение» (1932). Он выделяется и тематически, и художественно. Это единственная книга Наваль, где главным героем становится мужчина. На смену любовной драме приходит религиозно-философская проблематика, главной темой становится человеческое сознание. Причем подается это с экспрессией, нагнетанием подробностей, навязчивым возвращением к однообразным коллизиям, что сразу вызывает в памяти «фантастический реализм» Достоевского. Да и вообще «Наваждение» – текст, построенный на полемике с этим писателем. Читатель найдет здесь аллюзии и на «Братьев Карамазовых», и на «Преступление и наказание», и на «Идиота».

В центре «Наваждения» история Николая Носкова, русского эмигранта в США, с детства обладающего психологической особенностью – зацикливаться на одной мысли. Это то, что в психиатрии называется навязчивым состоянием. Так, он начинает мечтать о мучительной смерти канарейки, которую позже и осуществит. В какой-то момент материальные тяготы заставляют его задуматься об убийстве ради денег. И это становится его idée-fix, наваждением. И начало романа едва ли не буквально повторяет обстоятельства, которые привели к преступлению Раскольникова. Как и герой Достоевского, Носков избегает наказания. В романе ставится вопрос: является ли преступником человек, совершивший преступление в состоянии аффекта или болезненного помрачения сознания? А что если пагубные мысли вовсе не его – они вторгаются извне, подчиняют себе волю, звучат как чужой, неотменимый приговор, и противиться им так же бессмысленно, как собственному дыханию? Наваль интересуют границы человеческой ответственности. Она в «Наваждении» предвосхищает диспуты, захватившие философов второй половины XX в.: о судебной власти, тюремной системе наказаний, репрессивной психиатрии. Автор ставит под сомнение готовые диагнозы. Земные законы, по ее убеждению, не соответствуют сложной душевной организации человека. Читателю предстоит найти решение и следующей дилеммы: способен ли человек, избежавший казни (это вызывает в памяти знаменитый монолог князя Мышкина и обстоятельства жизни Достоевского), не только жить по-прежнему – ведь его душа уже постигла нечто, не свойственное земному существу, – но и продолжать влачить бытие, когда после прикосновения к небу земля становится почти невыносимой?

В «Наваждении» любовный сюжет впервые в творчестве Наваль уходит на второй план, а его содержание лишается оппозиции христианское служение / страсть, поскольку плотское вообще перестает играть какую-либо роль. Здесь, отказав-

шись от женской автобиографической перспективы, писательница смогла выйти за пределы созданного ею романтического мифа, коснуться острейших проблем. Сохранив эмоциональную напряженность и религиозную проблематику, она простилась с оперной эстетикой, переведя повествование в метафизический регистр.

И все же, несмотря на художественные просчеты и повторяемость сюжетных коллизий, можно констатировать, что книги Наваль образуют самостоятельную художественную систему с устойчивыми образами и мотивами. Не вовлеченная в литературные баталии писателей-эмигрантов, она осталась на периферии литературного процесса, но именно поэтому и сумела выработать собственную писательскую манеру, основанную на уникальном биографическом опыте и неожиданной ориентации на оперное искусство. Ей удалось проделать интересный эстетический эксперимент, взяв в качестве образца оперу. Но романтический флер, сопровождающий экстатическое преображение реальных фактов ее жизни, не помешал ей достоверно описывать и многие психологические состояния, до нее не подвергавшиеся столь тщательному анализу. Это, говоря современным языком, и абьюзивные отношения, которые могу связывать любящих, и измененное сознание хронического алкоголика, и «стокгольмский синдром» его жертвы. Уже одно это говорит в пользу знакомства с творчеством Веры Сергеевны Наваль. Но есть и нечто большее. Автор не просто описывает жизнь – она вслушивается в нее, как в оперу, где даже самые страшные эпизоды оказываются частью партитуры, ведущей к свету. Ее проза возвращает читателю ощущение, что человеческое существование не хаос случайностей, а путь, на котором страдание может быть осмыслено, а любовь – заслужена. Наваль прославляет стоицизм, твердость характера, тот внутренний стержень, который позволяет не согнуться под напором бури жизненных и исторических обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

Наваль В.С. В лабиринте Гименея: В 2 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1936. 403 с.

Наваль В.С. Жертва. 2-е изд. Рига: Грамату драугс, 1932. 381 с.

Наваль В.С. Ирина Рдищева: В 2 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1935. 348 с.

Наваль В.С. Тесные Врата: В 3 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1936. 542 с.

Наваль В.С. Картинки из жизни Верочки Морской: В 2 кн. Харбин: Изд-во М.В. Зайцева, 1938. 345 с.

Наваль В.С. Кисмет: В 2 кн. Рига: Грамату драугс, 1931. 232 с.

Наваль В.С. Наваждение: В 2 кн. Рига: Грамату драугс, 1932. 349 с.

Ростиславов А.А. Романтизм оперы. По поводу постановки «Хованщины» // Русская мысль. 1916. №12. С. 21–24.

REFERENCES

Naval V.S. (1936) In the Labyrinth of Hymen: In 2 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 403 p.

Naval V.S. (1932) The Victim. 2nd ed. Riga. Gramatu Draugs Publ. 381 p.

Naval V.S. (1935) Irina Rishcheva: In 2 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 348 p.

Naval V.S. (1936) The Narrow Gates: In 3 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 542 p.

Naval V.S. (1938) Pictures from the Life of Verochka Morskaya: In 2 books. Harbin. M.V. Zaitsev Publ. 345 p.

Naval V.S. (1931) Kismet: In 2 books. Riga. Gramatu Draugs Publ. 232 p.

Naval V.S. (1932) Obsession: In 2 books. Riga. Gramatu Draugs Publ. 349 p.

Rostislavov A.A. The Romanticism of Opera. On the Staging of “Khovanshchina”. *Russkaya Mysl*. 1916. No 12, pp. 21–24.

Сведения об авторах:

Кирилл Владимирович Ключников,
аспирант
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Kirill V. Klyuchnikov,
PhD Student
A.M. Gorky Institute of World Literature RAS

kirillcpo3@gmail.com

Мария Викторовна Михайлова,
доктор филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова
ведущий научный сотрудник
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Maria V. Mikhailova,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
Leading Researcher
Gorky Institute of World Literature RAS

mary1701@mail.ru

Материалы и сообщения

Communications and Materials

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-72-80

Н.Д. Давлатзода (Худжанд, Республика Таджикистан)

Стилистические фигуры со значением противоположности в произведениях М.Ю. Лермонтова

Аннотация: В статье рассматриваются стилистические фигуры со значением противоположности в произведениях М.Ю. Лермонтова. Актуальность исследования обусловлена необходимостью системного описания этих фигур и ролью контраста в художественном мышлении Лермонтова. Цель статьи – выявить и описать стилистические фигуры со значением противоположности, определить их семантические и стилистические функции и показать, как они отражают мировоззрение и художественный метод поэта. В исследовании используются методы сплошной выборки, описательный, семантико-стилистический, контекстуальный, структурно-семантический и сравнительный анализ. Основные результаты заключаются в анализе таких фигур речи, как нейтрализация противоположностей, соединение, противоречие, разделение, чередование, последовательность, смена и сравнение. Показано, что эти фигуры обусловлены семантической природой антонимов и антиномичным мировоззрением Лермонтова. В обсуждении подчеркивается, что контраст в произведениях Лермонтова не ограничивается антитезой, а представляет собой системный принцип, проявляющийся на лексическом, синтаксическом, композиционном и философском уровнях. Практическая значимость состоит в возможности использования результатов в курсах стилистики, литературоведения и анализа текста. В заключении отмечается, что стилистическое использование антонимов в различных фигурах речи представляет один из уровней системы контраста в творчестве Лермонтова, воплощая его принцип контраста.

Ключевые слова: стилистические фигуры, противоположность, антонимы, антитеза, нейтрализация противоположностей, фигура соединения, фигура противоречия, фигура разделения, чередование, сравнение, М.Ю. Лермонтов, поэтический язык, контраст, антиномичность

N.D. Davlatzoda (Khujand, Tajikistan Republic)

Stylistic Figures with the Meaning of Opposition in the Works of M.Yu. Lermontov

Abstract: This article examines stylistic figures with the meaning of opposition in the works of M.Yu. Lermontov. The relevance of the study is determined by the need for a systematic description of these figures and by the role of contrast in Lermontov's artistic thinking. The purpose of the article is to identify and describe stylistic figures

with the meaning of opposition, to determine their semantic and stylistic functions, and to show how they reflect the poet's worldview and artistic method. The research employs the methods of continuous sampling, descriptive, semantic-stylistic, contextual, structural-semantic, and comparative analysis. The main results consist in the analysis of such figures as neutralization of opposites, connection, contradiction, separation, alternation, sequence, change, and comparison. It is shown that these figures are conditioned by the semantic nature of antonyms and by Lermontov's antinomic worldview. The discussion emphasizes that contrast in Lermontov's works is not limited to antithesis but represents a systemic principle manifesting itself at the lexical, syntactic, compositional, and philosophical levels. The practical significance lies in the possibility of using the results in courses on stylistics, literary criticism, and text analysis. The conclusion states that the stylistic use of antonyms in various figures of speech represents one of the levels of the system of contrast in Lermontov's creative work, embodying his principle of contrast.

Key words: stylistic figures, opposition, antonyms, antithesis, neutralization of opposites, figure of connection, figure of contradiction, figure of separation, alternation, comparison, M.Yu. Lermontov, poetic language, contrast, antinomy

INTRODUCTION

A figure of speech (rhetorical figure, stylistic figure, turn of speech; Latin figura from Ancient Greek σχῆμα) is a term in rhetoric and stylistics denoting various speech constructions that give speech stylistic significance, imagery, and expressiveness. Figures of speech, rhetorical figures, stylistic figures – in the broad sense: any linguistic means, including tropes, that give speech imagery and expressiveness; in the narrow sense: syntagmatically formed means of expressiveness [5: 591].

Among stylistic figures, those based on the meaning of opposition stand out. These include antithesis, oxymoron, neutralization of opposites, the figure of connection, the figure of contradiction, the figure of separation, stylistic figures with the meaning of alternation, sequence, change, the stylistic figure of juxtaposition, and the figure of comparison.

The relevance of the study is determined by the enduring scholarly interest in M.Yu. Lermontov's poetic language, by the need for a systematic description of stylistic figures with the meaning of opposition, and by the fact that contrast is one of the fundamental principles of Lermontov's artistic thinking. Despite the considerable number of works devoted to Lermontov's style, the figures of opposition in his works have not yet been considered as an integrated system. Their study helps to reveal how the semantic potential of antonyms is realized in literary text and how it participates in the creation of the poet's artistic world.

The main purpose of the article is to identify and describe the stylistic figures with the meaning of opposition in the works of M.Yu. Lermontov, to determine their semantic and stylistic functions, and to show how these figures reflect the poet's worldview and artistic method.

The functions of the article are as follows: 1) to clarify the theoretical basis for the study of stylistic figures with the meaning of opposition; 2) to classify the main figures of this type used by Lermontov; 3) to analyze their concrete textual realizations in Lermontov's works; 4) to reveal the role of antonymy in the formation of expressive and philosophical meaning in his poetry and prose.

LITERATURE REVIEW

The theoretical basis of this study is formed by works on rhetoric, stylistics, and the theory of figures of speech, in which stylistic figures are interpreted as special forms of syntactic organization that enhance the expressiveness and impact of speech [5]. A significant contribution to the study of antonymy and its stylistic potential has been made by research that examines antonyms not only as lexical opposites but also as a source of expressive and semantic enrichment of text [2].

In Lermontov studies, the problem of contrast has repeatedly attracted the attention of scholars. V.I. Korovin, in particular, emphasizes that the real contradictions of Russian life were poetically interpreted by Lermontov in the spirit of the philosophical quests of his time, and that Lermontov's lyric poetry is fundamentally philosophical and antinomic [3: 10]. At the same time, many aspects of Lermontov's use of stylistic figures with the meaning of opposition remain insufficiently systematized [9; 10]. Most often, scholars focus on antithesis and oxymoron, whereas such figures as neutralization of opposites, connection, contradiction, separation, alternation, and comparison with the meaning of opposition are studied less consistently. The present article seeks to fill this gap [6; 7; 8].

RESEARCH METHODS

The study employs a complex of methods. The method of continuous sampling was used to select examples of stylistic figures with the meaning of opposition from M.Yu. Lermontov's works. The descriptive method made it possible to characterize the identified figures and their functions. The semantic-stylistic method was applied to analyze the interaction of antonymic meanings and stylistic expressiveness. The contextual method helped to consider each figure within its immediate textual environment. The structural-semantic method was used to describe the internal organization of antonymic contexts. Elements of comparative and functional analysis were also employed to reveal similarities and differences between the figures under consideration and to determine their role in the artistic whole.

MAIN RESULTS

In Lermontov's works, antonyms perform a wide variety of functions. Besides antithesis, the following stylistic figures with the meaning of opposition can be distinguished. To enliven speech and give it emotionality, expressiveness, and imagery, devices of stylistic syntax are used, the so-called figures. Figures of speech are special forms of syntactic constructions that strengthen the impact of speech on the addressee.

FIGURE OF NEUTRALIZATION OF OPPOSITES

A device possesses vivid expressiveness that "consists not in opposing antonyms, but in negating, neutralizing them, in repelling from the extreme degrees of manifestation of some quality" [2: 252]. This device allows M.Yu. Lermontov to convey with astonishing precision and subtlety such a state of the "human soul" that cannot be described as accurately and expressively with other words (not antonyms). This stylistic device is realized in the stylistic figure of neutralization of opposites. Lermontov uses this device in various works when depicting identical situations, in order to express with the greatest depth the confusion and uncertainty of the hero's mental state. Let us compare:

Есть сумерки души, несчастья след,
Когда ни мрака в ней, ни света нет.
Она сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна ей и смерть страшна [4: 100].
«Оправдание»

Есть сумерки души во цвете лет,
Меж радостью и горем полусвет;
Жмет сердце безотчетная тоска;
Жизнь ненавистна, но и смерть тяжка [4: 120].
«Есть сумерки души во цвете лет»

Lermontov uses this same device in portrait sketches, in depictions of natural phenomena, etc., thereby designating transitional stages, a certain "middle" state, in the development of opposite phenomena, qualities, etc. Let us compare:

Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый, не совсем живой [4: 200].
«Портрет»

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь – ни мрак, ни свет!.. [4: 22].
«Демон»

FIGURE OF CONNECTION

If the essence of antithesis as a stylistic device consists in a sharp opposition of contrasting words (images), then the main content of the stylistic figure of connection consists in characterizing qualities, properties, objects, actions, relations, etc., by "adding" opposites into a common whole.

The stylistic figure of connection in M.Yu. Lermontov's works possesses a whole series of concrete meanings and performs a number of stylistic functions.

When describing the extraordinary depth of human feelings – love, admiration, despair, disappointment – the poet uses the figure of connection with the meaning of adding opposite qualities, attributes, and actions into a common whole. The meanings of antonymic contexts are synonymous with the words all, whole, etc., for example:

И твой привет, и твой укор,
Все полно, дышит божеством [4: 25].
«Сонет»

Пора уснуть последним сном,
Довольно в мире пожил я;
Обманут жизнью был во всем
И ненавидя и любя [4: 100].
«Пора уснуть последним сном»

The figure of connection has the meaning of constancy, continuity of certain actions, processes, states, etc.:

И жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем [4: 500].
«Валерик»

The antonymic pair first – last can acquire special meaning in this stylistic figure. Let us compare:

Я любим,
Хоть только существом одним,
Хоть в первый и последний раз [4. 300].
«Любил с начала…»

It should be emphasized that the meaning of exhaustive coverage by an action, state, of persons, objects, etc., is created precisely by the use of antonyms and is a specific feature of antonymic contexts with the meaning of connection. And M.Yu. Lermontov masterfully uses this feature of antonyms: in his works, all possible meanings of the stylistic figure of connection are used.

FIGURE OF CONTRADICTION

Another stylistic figure widely used by Lermontov is the figure of contradiction. In its structure it is similar to the previous one. Its main stylistic function consists in the expressively emphasized expression of the contradictory essence of objects, phenomena, the inner world of man, his mental state, and feelings:

По словам поэта,
Казалось, вся она была слита,
Как гурии, из сумрака и света [4: 25].

Что мешает в час такой
Наполнить сердце, жившее так много
И так недолго с смутною тревогой?
Я хладею и горю,
Сам с собою говорю [4: 66].

The poet conveys the “dialectic of the human soul” just as deeply and expressively, using the stylistic figure of identification, transformation, and interaction of opposites, for example:

Мои друзья вчерашние – враги,
Враги – мои друзья,
Но, да простит мне грех господь благий,
Их презираю я… [4: 77].
«Мои друзья вчерашние – враги»

Thus, the specificity of the meanings and the particular stylistic functions of opposition (antithesis), neutralization, connection, and contradiction are most directly connected with and follow from the semantic nature of antonyms as a special class of words, and are conditioned by the laws of their combination with one another.

FIGURE OF SEPARATION

In the stylistic figure of separation, the meaning of alternative may be strong or weak. In the first case, an emphasized opposition and mutual exclusion of opposite actions, processes, states, attributes, etc., and the impossibility of their coexistence, are expressed, for example:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей [4: 100].

Stylistic figures of separation with a weak meaning of alternative are common in Lermontov’s works; this meaning is synonymous with the phrases all the same, in any case, and the word indifferent. Their use within stylistic figures strengthens the expressiveness of the latter, for example:

Нам все равно, земля иль море,
Родимый иль чуждый дом [4: 400].

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее – иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно [4: 300].
«Дума» (1838)

Но приметно сохранила
Знаки каждая скала,
Что природа съединила,
А судьба их развела [4: 55].
«Время сердцу быть в покое…»

Умолкни, о певец! – спеши отсюда прочь, –
С хвалой иль язвою упрека:
Мне все равно; в могиле вечно ночь.
Там нет ни почестей, ни счастия, ни рока! [4: 120].
«Наполеон»

STYLISTIC FIGURES WITH THE MEANING OF ALTERNATION, SEQUENCE, CHANGE

Opposition is the basis of stylistic figures with the meaning of alternation, sequence, and change of opposite actions, attributes, qualities, etc., for example:

…уж, верно, час она
Их расплетала, заплетала!
«Свидание»

Меж тем вдали то грустный, то веселый
Раздался звук обычной баркаролы.
«Венеция»

А колокольчик однозвучный
Звенел, звенел и пропадал!
Мне внятен был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор
С упрямой грудою камней.
То вдруг стихал он, то сильней
Он раздавался в тишине... [4: 36].
«Мцыри», 10

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной печали,
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг тускнели, то сверкали.
«Кинжал»

FIGURE OF COMPARISON

The main meaning of the figure of comparison consists in depicting what distinguishes opposite phenomena, feelings, and states, and the demon is the direct opposite of the angel.

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна как ангел небесный,
Как демон коварна и зла [4: 44].
«Тамара»

V.I. Korovin notes: “The real contradictions of Russian life were poetically interpreted by Lermontov in the spirit of the philosophical quests of his time. From this point of view, Lermontov’s lyric poetry is fundamentally philosophical. Not a single life phenomenon depicted by the poet can be understood outside the central philosophical ideas of the epoch. The specificity of Lermontov’s lyric poetry lies in its antinomy, in the unresolved nature of ideological and spiritual conflicts between heaven and earth in the soul of the personality itself, where opposite and absolutely irreconcilable forces act: faith contradicts experience, feeling – reflection, ideal – reality. The arena of undisguised and cruel struggle becomes both the universe as a whole, and contemporary society, and the individual human personality” [3: 10].

DISCUSSION

The analysis shows that stylistic figures with the meaning of opposition form an important and internally differentiated layer of Lermontov’s poetic language. They are not mere rhetorical ornaments; they are conditioned by the semantic nature of antonyms and by the poet’s antinomic worldview. The figure of neutralization of opposites creates images of transitional, “twilight” states in which neither one pole nor the other dominates. The figure of connection synthesizes opposites into a single whole and conveys the exhaustive fullness of feeling, action, or state. The figure of contradiction expresses the inner dialectic of the human soul and the paradoxical unity of mutually exclusive principles. The figure of separation models choice, alternative, and the impossibility of coexistence. Figures of alternation and sequence convey the dynamics of change, while the figure of comparison sharpens the contrast between phenomena and characters.

Taken together, these figures reveal that contrast in Lermontov’s works is not limited to antithesis. It is a broader systemic principle that manifests itself at the lexical, syntactic, compositional, and philosophical levels. This corresponds to V.I. Korovin’s idea that Lermontov’s lyric poetry is fundamentally philosophical and antinomic [3: 10]. The practical significance of the study lies in the fact that its results can be used in courses on stylistics, literary criticism, and the analysis of literary text, as well as in further studies of Lermontov’s poetics. A promising direction for future research is a comparative analysis of figures of opposition in Lermontov’s works and in the works of other Russian poets, as well as the study of their translation into other languages.

CONCLUSION

Thus, the stylistic use of antonyms in various figures of speech characterizes only one of the levels of the system of contrast in M.Yu. Lermontov’s creative work, which is so complex and diverse because it is the embodiment of one of the poet’s main creative principles – the principle of contrast – conditioned by the peculiarities of Lermontov’s worldview, world perception, creative thinking, and artistic method, and reflected in all elements of the artistic structure of his works.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амосова Н.Н.* Слово и контекст // Ученые записки. Серия филологических наук / Ленинградский университет им. А.А. Жданова, Филологический факультет, Кафедра славянской филологии. Очерки по лексикологии, фразеологии и стилистике, 2. Вып. 42. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1958 С. 3–23.
2. *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М.: Наука, 1974. 299 с.
3. *Коровин В.И.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М.: Просвещение, 1972. 288 с.
4. *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.
5. Русский язык: энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. 703 с.
6. *Ashrapov B.P.* On the Issue of the Usage of Certain Tajik Interjections and Their English and Chinese Equivalents: A Comparative Pragmatic and Semantic Analysis // Stephanos. 2026. № 1(75). P. 20–27. DOI 10.24249/2309-9917-2026-75-1-20-27; EDN MFWABE.
7. *Ashrapov B.P.* The Level of Usage of Some Measure Words Quantifying Time and Distance in Tajik, Chinse and English // Stephanos. 2025. № 2(70). P. 19–24. DOI 10.24249/2309-9917-2025-30-4-19-24; EDN UKPMFM.
8. *Ashrapov B.P.* A Comparative Analysis of the Morpho-Syntactic Peculiarities of English Preposition On and Its Equivalents in Tajik and Chinese // Stephanos. 2025. № 3(71). P. 24–33. DOI 10.24249/2309-9917-2025-71-3-24-33; EDN FDSQYD.
9. *Ashrapov B.P.* On the Issue of the Usage of Certain Tajik Modal Particles and Their English Equivalents // Stephanos. 2025. № 6(74). P. 21–30. DOI 10.24249/2309-9917-2025-74-6-21-30; EDN VLOVQZ.
10. *Davlatzoda N.D.* Contrast as a Linguistic and Stylistic Concept // Stephanos. 2026. № 2(76). P. 69–75. DOI 10.24249/2309-9917-2026-76-2-69-75; EDN KIDLWH.

REFERENCES

1. Amosova N.N. Word and Context. In: Scientific Notes. Series of Philological Sciences / Leningrad University named after A.A. Zhdanov, Faculty of Philology, Department of Slavic Philology. Essays on Lexicology, Phraseology, and Stylistics, 2. Issue 42. Leningrad. Leningrad University Press. 1958, pp. 3–23.
2. Apresyan Yu.D. (1974) Lexical Semantics. Synonymous Means of Language. Moscow. Nauka Publ. 299 p.
3. Korovin V.I. (1972) The Creative Path of M.Yu. Lermontov. Moscow. Prosveshchenie Publ. 288 p.
4. Lermontov M.Yu. Complete Collection of Poems: In 2 vols. Vol. 1. Leningrad. Sovetsky Pisatel Publ. 1989. 720 p.
5. Russian Language: Encyclopedia. Moscow. Great Russian Encyclopedia Publ. 2003. 703 p.
6. Ashrapov B.P. On the Issue of the Usage of Certain Tajik Interjections and Their English and Chinese Equivalents: A Comparative Pragmatic and Semantic Analysis. *Stephanos*. 2026. No 1(75), pp. 20–27. DOI 10.24249/2309-9917-2026-75-1-20-27; EDN MFWABE.
7. Ashrapov B.P. The Level of Usage of Some Measure Words Quantifying Time and Distance in Tajik, Chinse and English. *Stephanos*. 2025. No 2(70), pp. 19–24. DOI 10.24249/2309-9917-2025-30-4-19-24; EDN UKPMFM.

8. Ashrapov B.P. A Comparative Analysis of the Morpho-Syntactic Peculiarities of English Preposition On and Its Equivalents in Tajik and Chinese. *Stephanos*. 2025. No 3(71), pp. 24–33. DOI 10.24249/2309-9917-2025-71-3-24-33; EDN FDSQYD.
9. Ashrapov B.P. On the Issue of the Usage of Certain Tajik Modal Particles and Their English Equivalents. *Stephanos*. 2025. No 6(74), pp. 21–30. DOI 10.24249/2309-9917-2025-74-6-21-30; EDN VLOVQZ.
10. Davlatzoda N.D. Contrast as a Linguistic and Stylistic Concept. *Stephanos*. 2026. No 2(76), pp. 69–75. DOI 10.24249/2309-9917-2026-76-2-69-75; EDN KIDLWH.

Сведения об авторе:

Наргис Давлат Давлатзода,
капитан полиции, старший преподаватель
кафедра социальных наук факультета № 4
Академия Министерства внутренних дел Республики Таджикистан

Nargis Davlat Davlatzoda,
Police Captain, Senior Lecturer
Social Sciences Department, Faculty No 4
Academy of the Ministry of Internal Affairs (Ministry of Internal Affairs) of the Republic of Tajikistan

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-81-89

М.Х. Хайдарзода (Худжанд, Республика Таджикистан)

Использование искусства талмех в газелях Саиба Табрези

Аннотация: В статье анализируются и рассматриваются особенности использования искусства талмех в газелях Саиба. Автор приходит к выводу, что одним из важных аспектов искусства повествования является распознавание безобразного и прекрасного, успехов и неудач, их причин и последствий через повествование историй пророков. Поэт рассматривает исторические события и происшествия как испытательный полигон для человеческого понимания и интеллекта, передавая новому поколению наиболее ценный опыт прошлого, и по этой причине он играет весьма конструктивную и эффективную роль в воспитании людей. В данной статье описываются особенности использования искусства талмех с разделением его на группы в зависимости от цели поэта и мастерства поэта.

Ключевые слова: история Иосифа, талмех, Саиб, история пророков, совет, разговорный язык

M.H. Haydarzoda (Khujand, Tajikistan Republic)

Usage of the Art of Talmeh and in Soib Tabrezi's Ghazals

Abstract: The article analyzes and discusses the peculiarities of the use of the art of talmeh in Soib's ghazals. The author comes to the conclusion that one of the most important aspects of the art of storytelling is the recognition of the ugly and the beautiful, successes and failures, their causes and consequences through the narration of the stories of the prophets. The poet considers historical events and incidents as a testing ground for human understanding and intelligence, passing on the most valuable experience of the past to the new generation, and for this reason it plays a very constructive and effective role in educating people. In this article, the features of the art of art are described, dividing it into groups and depending on the purpose of the poet and the mastery of the poet in the use of this artistic art, and the author comes to a deep conclusion.

Key words: Joseph's story, talmeh, Soib, Prophet's story, Soviet, conversational language

INTRODUCTION

Talmeh, or allusion to past stories and events, can be recognized as an ornament of speech. In our literature, talmeh referring to both pre-Islamic and Islamic narratives is extremely abundant, and all poets have made use of it.

The relevance of the study. The study of talmeh as an artistic device in Persian-Tajik literature, particularly in the works of poets of the Indian style, remains a significant area of scholarly inquiry. Soib Tabrezi, as one of the most prominent representatives of this style, demonstrates exceptional mastery in employing talmeh, which serves not only as an ornamental feature but as a profound means of conveying philosophical, moral, and mystical concepts. The relevance of this research lies in the need to systematically analyze the peculiarities of talmeh usage in Soib's ghazals, as this aspect of his poetic craft has not been sufficiently explored in contemporary literary scholarship.

The main purpose of the article is to identify and analyze the distinctive features of talmeh in Soib Tabrezi's ghazals, to classify the types of allusions employed by the poet, and to determine the artistic and didactic functions of this rhetorical device within the context of the Indian style.

The function of the article is to contribute to the scholarly understanding of Soib Tabrezi's poetic oeuvre by providing a comprehensive analysis of his use of talmeh, particularly allusions to the story of Prophet Joseph (AS). This study aims to demonstrate how the poet utilizes historical and religious narratives to create new meanings, express moral teachings, and enhance the aesthetic quality of his verse. The article also serves to highlight the continuity and innovation in the use of this rhetorical tradition within Persian-Tajik literature.

LITERATURE REVIEW

First, we observe the explanation of talmeh in its lexical meaning and its terminological clarification, between which there exists a connection. Sirous Shamisa, the author of the book "Farhang-e Talmehat" [Dictionary of Allusions], in explaining the word talmeh, states: "Talmeh, with the precedence of 'l' over 'm' (from the root 'lamh'), in lexicography means seeing, looking, revealing, and indicating" – that is, casting a light glance toward something. In some treatises on poetics, the precedence of 'm' over 'l' in the form 'tamleh' has been interpreted, and this too has been considered correct: "Tamleh, with the precedence of 'm' over 'l', means speaking eloquent speech." Tamleh derives from the root 'milh', which in Arabic denotes salt. The poet or writer, through subtle allusions to stories and events of historical figures and prophets, makes his speech salty [i.e., eloquent and savoury], thereby completing the reader's understanding. The lexical meaning of talmeh and the terminological concept of the art of talmeh are closely related; however, the word tamleh is used in a metaphorical sense for this term. On the other hand, not only the art of talmeh but also other rhetorical devices of meaning can render speech eloquent and ensure its fluency and rhetorical power. Thus, the term 'art of talmeh' is more appropriate to use.

Qays Razi considered this art more praiseworthy than hyperbole among the greats, and recommended observing moderation in its use: "...without causing any defect in the entire meaning of the poem, and without exceeding the necessary measure in what is required by the structure of speech, and without reaching the point of tediousness" [5: 125].

S. Shamisa adds that "...the allusion should not encompass the entire story, popular proverb, or poem," but should only include a part of the narrative and events. However,

in Soib's poetry, many verses are encountered that contain not merely a part of a life or a moment from a person's days, but rather an entire event from Joseph's story:

Худфурӯшияш мубаддал ба харидорӣ гашт,
Юсуф аз бас хиҷил аз ҳусни басомони ту шуд [7, 1: 675].

From these statements, it follows that for understanding a verse or phrase containing talmeh, it is necessary to fully grasp the story, event, or occurrence alluded to, because without comprehending all its details, the poet's intent in some cases remains unclear.

The main goal is to determine to what extent these historical and mythical narratives and events have been skillfully employed. One of the important aspects of the art of talmeh is the recognition of ugliness from beauty, successes and failures, and their causes and consequences, through the narration of the prophets' lives. The poet treats historical events and occurrences as a testing ground for human understanding and intellect, bringing the most valuable experiences of predecessors as a gift to the new generation, and for this reason, plays a highly constructive and influential role in human education. It is a means of guidance that becomes a source of moral lesson. The stories of the prophets in the holy book of Islam are mentioned as examples of moral instruction for others. Among them, in Surah Yusuf, we read: "Indeed, in their stories there is a lesson for those of understanding" [2: 4].

RESEARCH METHODS

This study employs a descriptive-analytical method, combining qualitative textual analysis with literary-historical approaches. The primary research materials are selected ghazals from Soib Tabrezi's Divan, particularly those containing allusions to the story of Prophet Joseph (AS). The methodology involves: (1) close reading and textual analysis of the selected verses to identify and classify instances of talmeh; (2) contextual analysis to determine the relationship between the allusions and their source narratives in Islamic tradition, particularly the Qur'an and exegetical literature; (3) comparative analysis to examine how Soib's use of talmeh differs from or builds upon the practices of earlier poets in the Khurasani and Iraqi styles; and (4) thematic classification of the talmehs according to their poetic functions and purposes. This multifaceted approach allows for a comprehensive understanding of the artistic and didactic dimensions of talmeh in Soib's ghazals.

MAIN RESULTS AND DISCUSSION

The works of the greatest representatives of Persian-Tajik literature have been composed in the light of Qur'anic stories, and through allusion to a moment of life's events or their external and internal aspects, they have been able to recount human history to readers. Researcher F. Boboev has noted the significant role of historical chronicles in the spread of Persian translations of the prophets' stories as follows: "The complete story of Joseph in the Persian Tarikh-e Tabari has led to the use of talmeh, elevated similes and metaphors in Persian-Tajik poetry in a concise and meaningful form, deriving from its moralizing meanings. The symbolic depiction of objects has contributed to the elaboration and narration of the lofty moral-educational themes of this story" [1: 49].

In the Holy Qur'an, the name of Joseph (peace be upon him) appears 27 times, and Surah 12, consisting of 111 verses from beginning to end, encompasses the story of the Prophet Joseph, and this surah is considered the best of narratives, in the third verse of which God Almighty says: "We relate to you the best of stories through this Qur'an which We have revealed to you" [2: 165].

Soib is regarded as one of the most powerful Persian-speaking poets, who through his artistry in speech has been able to employ this story with new semantic nuances and fresh themes. Researcher of the poet's works M. Urunova, having observed the abundant use of the art of talmeh in the works of poets of the Indian style, has noted: "The study of Soib's ghazals allows us to realize that the employment of talmeh is one of the notable features of the Indian style. Because in almost every ghazal of the poet, we encounter the art of talmeh, which has served to reinforce thought and express the poet's artistic ideas" [8: 40].

The high frequency of the name Joseph (AS) and related persons and concepts – such as Zulaykha, Jacob (AS) – Joseph's father, brothers – more often with the word 'ikhvan' [brothers], the well, the wolf, the Nile River, Canaan, the whitening of eyes, Yusufistan [the land of Joseph], Joseph's shirt, the Aziz [ruler] of Egypt, etc. – indicate that the poet has a particular attention to this mystical story. For example:

Туро ба Юсуфи Миср иштибоҳ натвон кард
Қиёс оби равонро ба чоҳ натвон кард [7, 1: 724].

Аз азизӣ мешавад фармонравои рӯди Нил
Рӯйи Юсуф чун кабуд аз силии ахвон шавад [7, 1: 693].

Before performing an action, having a pure intention and its realization are expressed through the following verse, which states that if resolve is high, one can bring out a rare treasure from the bottom of a well instead of water:

Кабоби ҳиммати мардонаи Зулайхоям,
Ки Юсуф аз чаҳи Канъон ба ҷойи об кашид [7, 1: 732].

Another image that emerges from this story is the image of the wolf:

Гург дар пераҳан ҷилваи Юсуф дорад,
Навбаҳоре, ки мубаддал ба хазон хоҳад шуд [7, 1: 681].

It is precisely the wisdom-teaching story of Joseph that has enabled Soib to present fresh meanings to the reader through poetic interpretations such as "Joseph-recognizing eye", "the Egypt of existence", "the moon of Egypt", "the Aziz of Egypt", "the chaste one", "the moon of Canaan", "the commander of the Nile's flow", "the Joseph of the soul", "Yusufistan", and "Josephine merchandise". For example:

Сияҳдил шиква аз вазъи замон дорад, намедонад,
Ки олам юсуфистон мешавад чун дил ҷило гирад [7, 1: 770].

Synonyms of the name Joseph and concepts related to it have been the subject of attention of many researchers. A researcher Z. Qurghonov has identified more than 50 lexical elements used by Abdurrahman Jami in depicting the name Joseph, such as "star, flower garden, lost one, Hebrew slave, delicate-bodied" [3: 118] and similar expressions.

In Soib's poetry, alongside clear talmehs, some subtle allusions appear without mentioning the names of characters, reflecting the poet's interpretation of the story. In the following verse, despite living in exile, Joseph's rise to the position of prime minister is expressed:

Агар шоми ғарибон нусха аз зулфи ту бардорад,
Ҳама соҳибдилон овора хоҳанд аз ватанҳо шуд [7, 1: 675].

Usually, in most talmehs, the names of main characters – such as Layli, Majnun, Ibn Salam, Layli's dog, etc. – are mentioned. However, in Soib's poetry, there are talmehs in which, without mentioning the names of the characters, the poet suffices with a subtle allusion to some aspect of the story:

Бишӯй нақши ватанро ба рӯди Нил зи дил,
Ки нест оби мурувват ба чашм ихвонро [7, 1: 58].

In this example, the allusion to Joseph's story is relatively clearer, and the reader, after some reflection on the expressions "Nile River" and "the brothers' lack of magnanimity", becomes aware of the talmeh. Or in another example, one of the characteristics of talmeh, which Shams-e Qays emphasizes – "few words indicate much meaning" – is fulfilled:

Аз ҷигарҳо насими сӯхтагӣ,
Бӯйи пироҳан аст дилҳоро [7, 1: 75].

The perception of the talmeh in this verse is relatively more difficult. In literary works, the human liver conventionally symbolizes toil, grief, and sorrow. For the lover, the very breeze that carries the scent of liver brings joy and happiness – that is, any kind of suffering from the beloved causes the lover's rejoicing. Just as the scent of Joseph's shirt brought light to Jacob's eyes.

The manner of using this art can be divided into the following groups according to the poet's purpose:

1. The first group includes talmehs in which the story itself is not the main goal – that is, verses where the names of Joseph and Zulaykha appear. In other words, through these characters, another meaning is conveyed to the reader, and the story or a moment from the story serves to emphasize the main point of the verse:

Вақт аст аз шукуфа чаман симтан шавад,
Ҳар хори хушк Юсуфи гулпираҳан шавад [7, 2: 695].

Пӯшида чашм мегузарад аз Азизи Миср,
Ойинае, ки чашм ба рӯйи ту во кунад [7, 2: 739].

As can be seen from the above examples, this method of talmeh-making provides the poet with wide possibilities, and he can employ various subjects. Soib uses the story of Joseph and its details mostly to emphasize the superiority and excellence of his beloved over Joseph, Jacob, Zulaykha, and others. Since Joseph is proverbial for beauty and chastity, Jacob for patience, Zulaykha for passionate love, and the breeze of Egypt for bringing the scent of the beloved, Soib establishes his beloved's superiority in the reader's mind by introducing a new point:

Намегунҷад насими Миср дар пероҳан аз шодӣ,
Гиребоне барои имтиҳон дар пеши сабо бикшо [7, 1: 11].

The poet says that the breeze of Egypt, which brings a fragrance from Joseph, if the beloved opens her collar and the morning breeze senses the scent of her limbs, it will not fit in its shirt from joy – that is, it surpasses the fragrance of Joseph. The word "shirt" (pirahan), besides meaning not fitting in the garment, also alludes to Joseph's shirt. The combination of talmeh, personification (the breeze not fitting in the shirt from joy), and hyperbole has increased the verse's appeal.

Об мегардид дар чашми тарозу гавҳараш,
Юсуфи мисрӣ агар медид бозори туро [7, 1: 110].

One of the most moving and exciting moments of the story of Joseph and Zulaykha is the moment of Joseph's sale in the market of Egypt. When Zulaykha heard of Joseph's beauty and splendor, she persuaded and urged her husband, the Aziz of Egypt, to purchase Joseph. Her husband replied:

– Мутамаллиқоти ман аз нуқуду уруз ба қимати ӯ вофӣ нест.

Зулайхо мегӯяд:

– Ҳар чи дар гӯшу гардани ман аст, аз ҳуляву зевар бардорам ва он чи дар хазина дорам, маҷмӯъро биспорам [4: 354].

Regarding the trade of Joseph in the market of Egypt, there are many delightful stories in Persian-Tajik literature. Soib has used this point in the above verse to emphasize the high demand for his beloved.

2. Another characteristic of Soib's talmehs is the use of the names of characters or related concepts for the purpose of creating meaning and generating new connotations:

Юсуфи мо зи тиҳидастии халқ огоҳ нест,
Ба чӣ умед ба бозор расонад худро [7, 1: 64].

Надорад шиква аз авзои мардум дидаи ҳақбин,
Ба Юсуф метавон бахшид ҷурми корвониро [7, 1: 102].

3. The third group includes talmehs that Soib uses to prove a prominent meaning or wisdom and moral advice, and here too, the main purpose and goal is not the story of Joseph. The story of Joseph – or more precisely, its individual moments –serves to make the wisdom or moral advice clearer and more memorable:

Ишқ ҳайҳот аст дар хилват шавад ғофил зи ҳусн,
Нест дар зиндон Зулайхо аз маҳи Канъон ҷудо [7, 1: 17].

This meaning – that is, the correlation between love and beauty – has been expressed many times in the poetry of other writers as well. For example, Hilali says:

Ишқ менозад ба ҳусну ҳусн менозад ба ишқ,
Оре, оре, ин ду маънӣ ошиқи якдигаранд [7, 1: 170].

But in Soib's verse, there is an allusion to the following moment from Joseph's story: "When Joseph was placed in prison, Zulaykha ordered the jailer to remove the shackles from his neck and fetters from his feet, to adorn his head with the crown of honor and his stature with garments of dignity, and for his residence, she prepared a separate chamber with expensive carpets, and perfumed its door and walls with ambergris, amber, rosewater, and pure musk" [4: 393].

Дил ба дунёи данӣ додан на кори оқил аст,
Медиҳӣ Юсуф ба сими қалб, эй нодон, чаро [7, 1: 180].

Soib has used this meaning very abundantly in his divan, often employing simile and allegory. Joseph's brothers are depicted as people who exchange spirituality (Joseph) for materialism (counterfeit or base silver). Soib emphasizes that this fleeting world is not worth attaching one's heart to, and whoever attaches their heart to it resembles the one who sells Joseph for base silver. The second hemistich alludes to the story of Joseph's sale by his brothers to Malik: "The sons of Jacob said: 'O Malik, we will not haggle with you over the price of this slave, and whatever you give, we will accept'. And Malik bought Joseph from the brothers for a few dirhams of base silver he had in his purse" [4: 354].

The selling of Joseph for base silver is also among the poets' most beloved themes. Hafiz says:

Ёр мафрӯш ба дунё, ки басе суд накард,
Он ки Юсуфро ба зари носара бифрӯхта буд [7, 1: 22].

And in the same meaning, Soib says:

Ғофил машав зи Ҳақ ба умеди қабули халқ,
Юсуф ба сими қалб фурӯшад касе чаро? [7, 1: 22].

Soib's mastership in meaning-creation is also evident in that he presents the same meaning in new garments:

Гузаштам аз сари дунёи дун, осуда гардидам,
Ба сими қалб аз ахвон харидам моҳи Канъонро [7, 1: 42].

Or in another ghazal, he says:

Оҳ аз ин қавми сияҳдил, ки гарон медонанд,
Ба зари қалб висоли маҳи Канъониро [7, 1: 43].

Шикаст аз санги ахвон гавҳари беқимати Юсуф
Ҳасад дар мардуми наздик беш аз дур мебошад [7, 2: 789].

4. In many instances, Soib adds unexpected and unconventional explanations and interpretations to this or that moment of Joseph's story, from which the reader draws profound lessons and conclusions. In the narration of this story, it is mentioned: "Sometimes they hurt him with painful blows, and sometimes they drove him before them with the utmost humiliation" [4: 337].

Soib, in explaining this moment, states:

Рӯйи Юсуф кунад он рӯз ҷаҳонро равшан,
Ки барафрӯхта аз силии ихвон гардад [7, 2: 762].

5. Another characteristic of the use of talmeh in Soib's ghazals is that through compound words and idiomatic expressions – many of which are still current in the Tajik language, including the colloquial speech of the people of Khujand – such as: becoming water (melting), the heart growing cold, losing oneself:

Юсуф он аст, ки худро накунад гум, ҳарчанд
Соҳати рӯйи замин пур зи харидор шавад [7: 694].

The findings of this study demonstrate that Soib Tabrezi's use of talmeh, particularly allusions to the story of Prophet Joseph, represents a distinctive feature of his poetic style that sets him apart from poets of earlier periods. The analysis reveals that Soib employs this rhetorical device not merely for ornamental purposes but as a sophisticated means of expressing complex philosophical, mystical, and moral concepts. The poet's innovative approach lies in his ability to extract new meanings from familiar narratives, presenting them in fresh and unexpected ways that challenge the reader's expectations. This creative reinterpretation of traditional stories reflects the broader aesthetic principles of the Indian style, which prioritizes novelty of meaning (ma'ni-e tazeh) and complexity of expression. Furthermore, Soib's talmehs often serve multiple functions simultaneously – they enhance the aesthetic quality of the verse, convey moral teachings, establish the beloved's superiority, and demonstrate the poet's intellectual prowess. The classification of talmehs according to their poetic functions, as presented in this study, provides a framework for understanding the diverse ways in which Soib utilizes this device and contributes to a more nuanced appreciation of his artistic achievement.

CONCLUSION

It can be concluded that if in the Khurasani and Iraqi styles, talmehs were mainly used to express philosophical and moral meanings, in the Indian style, this art has been more extensively employed for the purpose of comparison, simile of the beloved's beauty and splendor, or the characters' traits, and for creating new meanings and connotations. Soib Tabrezi's masterful employment of talmeh, particularly his innovative allusions to the story of Joseph, demonstrates the poet's exceptional creativity and his ability to transform familiar narratives into vehicles for fresh poetic expression. The

analysis reveals that Soib's talmehs serve diverse functions – from emphasizing the beloved's superiority to conveying moral wisdom, from creating new semantic layers to demonstrating the poet's intellectual depth. This study contributes to a deeper understanding of the poetic techniques characteristic of the Indian style and highlights Soib Tabrezi's significant role in the development of Persian-Tajik literary traditions.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бобоев Ф.* Қиссаи Юсуф дар девони Ҳофиз // Ахбори Академияи илмҳои ҶТ (силсилаи фил. ва шарқ-сӣ). 2009. №2. С. 48–57.
2. *Иштиҳордӣ Муҳаммад*. Қиссаҳои Қуръон бо қалами равон. Теҳрон, 1376 ҳ.
3. *Қӯрғонов З.* Антропоними як вожа дар осори Абдурраҳмони Ҷомӣ. Хуҷанд, 2012. 380 с.
4. *Мирхонд*. Равзат-ус-сафо фи сират-ил-анбиёи в-ал-мулуки в-ал-хулафо. Китоби 2. Душанбе: Эр-граф, 2004. 800 с.
5. *Розӣ Шамси Қайс*. Ал-мӯъҷам фи маъойири-ашъор-ил-Аҷам. Душанбе: Адиб, 1991. 400 с.
6. *Сирус Шамисо*. Фарҳанги талмеҳот. Теҳрон, 1376. 450 с.
7. *Девони Соиби Табрезӣ* / Бо эҳтимоми Љаҳонгири Мансур: Иборат аз ду ҷилд. Теҳрон: Муассисаи интишороти Нигоҳ, 1384. 1896 с.
8. *Ӯрунова М.* Соиби Табрезӣ (таҳлил, нақд ва шарҳи ашъор). Хуҷанд, 2006. 200 с.
9. *Ашрапов Б.П.* Избранная библиография печатных трудов профессора Низомиддина Муроди / Б.П. Ашрапов, Н. Муроди // Stephanos. 2025. №2(70). С. 53–63. DOI 10.24249/2309-9917-2025-70-2-53-63; EDN ZRDMDR.
10. *Ashrapov B.P.* Professor Nizomiddin Murodi's Contribution to the Study and Exploration of Literary Ties between Tajik-Persian and Chinese Literatures (on the example of Uyghur literature) // Stephanos. 2025. №2(70). P. 45–52. DOI 10.24249/2309-9917-2025-70-2-45-52; EDN VELVIQ.

REFERENCES

1. Boboev F. The Story of Joseph in Hafiz's Divan. *Bulletin of the Academy of Sciences of the RT (series of philology and oriental studies)*. 2009. No 2, pp. 48–57.
2. Ishtihordi Muhammad. Stories of the Qur'an in Fluent Prose. Tehran, 1376 AH.
3. Qurghonov Z. (2012) Anthroponymy of One Word in the Works of Abdurrahman Jami. Khujand. 380 p.
4. Mirkhond. (2004) The Garden of Purity Concerning the Biographies of the Prophets, Kings, and Caliphs. Book 2. Dushanbe. Er-graf Publ. 800 p.
5. Razi Shams-e Qays. (1991) The Standard Dictionary of the Poetry of the Persians. Dushanbe. Adib Publ. 400 p.
6. Shamisa Sirous. (1376 AH) Dictionary of Allusions. Tehran. 450 p.
7. 'Divan' of Sa'ib Tabrizi / Ed. by Jahangir Mansur: In 2 vols. Tehran. Negah Publishing House. 1384 [2005/2006]. 1896 p.
8. Urunova M. (2006) Soib Tabrezi (analysis, critique, and interpretation of poetry). Khujand. 200 p.
9. Ashrapov B.P. Selected Bibliography of the Works of Professor Nizomiddin Murodi / B.P. Ashrapov, N. Murodi. *Stephanos*. 2025. No 2(70), pp. 53–63. DOI 10.24249/2309-9917-2025-70-2-53-63; EDN ZRDMDR.

10. Ashrapov B.P. Professor Nizomiddin Murodi's Contribution to the Study and Exploration of Literary Ties between Tajik-Persian and Chinese Literatures (on the example of Uyghur literature). Stephanos. 2025. No 2(70), pp. 45–52. DOI 10.24249/2309-9917-2025-70-2-45-52; EDN VELVIQ.

Сведения авторов:

Мадина Хайдар Хайдарзода,	Madina Haydar Haydarzoda,
кандидат филол. наук	PhD
доцент	Associate Professor
кафедры методики преподавания таджикского языка и литературы	Department of Teaching Methods of Tajik Language and Literature
Худжандский государственный университет имени академика Б. Гафурова	Khujand State University named after academician B. Gafurov

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-90-95

Гуревич П.Ю. (Москва, Россия)

Образы войны в семиотическом пространстве картинных галерей: Н. Гоголь, А. Белый

Аннотация: Гоголь считал, что живопись может изобразить явления другого мира. Знаковые сцены нередко представлены им как картина: первое предложение продажи мертвых душ, измена Андрия, концовка «Ревизора». Образы живописи контрастируют с традиционными схемами семиотического пространства. Портрет деда Остраницы в «Гетьмане» соседствует с изображением «запорожца с бочонком водки» и Авраамом, прицеливающимся «из пистолета в Исаака». Эпическое уступает комическому, сменяясь гротеском библейских сцен. Странное соседство повторяется у Коробочки – портрет Кутузова среди картин с птицами, у Собакевича – «худенький» Багратион среди толстых греков, у Плюшкина, не любившего военных, – «гравюр» битвы с «кричащими солдатами», сопряженный с зубочисткой, которой ковыряли «до нашествия на Москву французов».

Гоголевские лейтмотивы в «Серебряном голубе» были итогом увлечения прозой Гоголя. Отсюда треснувший портрет генерала с разрывающейся бомбой в ногах в Гуголево, портрет Скобелева с дырой вместо лица в поповском домике. Образы живописи усложняют формирующуюся картину мира и могут быть рассмотрены в контексте указанной проблемы.

Ключевые слова: Гоголь, Белый, образы войны, картинная галерея, семиотическое пространство, интерьер

P.Yu. Gurevich (Moscow, Russia)

Images of War in the Semiotic Space of Art Galleries: N. Gogol, A. Bely

Abstract: Gogol believed that painting could depict phenomena from another world. Iconic scenes are often presented by him as a picture: the first proposal to sell dead souls, Andriy's betrayal, the ending of "The Inspector General". The images in painting contrast with the traditional schemes of semiotic space. The portrait of Grandfather Ostrich in "Hetman" is juxtaposed with the image of a "Zaporozhian with a barrel of vodka" and Abraham aiming "a pistol at Isaac". The epic gives way to the comic, giving way to the grotesque of biblical scenes. The strange juxtaposition is repeated in Korobochka's case – a portrait of Kutuzov among paintings with birds; in Sobakevich's case – a "thin" Bagration among fat Greeks; in Plyushkin's case, who disliked the military, – an "en-

graving" of a battle with "shouting soldiers", juxtaposed with a toothpick that was used "before the French invasion of Moscow".

Gogol's leitmotifs in "The Silver Dove" were the result of the author's fascination with Gogol's prose. Hence the cracked portrait of the general with a bursting bomb at his feet in Gugolevo, the portrait of Skobelev with a hole where his face should be in the priest's house. The images in the painting complicate the emerging picture of the world and can be considered in the context of the aforementioned problem.

Key words: Gogol, Bely, images of war, art gallery, semiotic space, interior

Гоголь в статье «Скульптура, живопись и музыка» видел в живописи истинно христианский вид искусства и считал, что живописи под силу изобразить то, что находится «за границей чувственного», «явления из другого безграничного мира, для названия которых нет слов»[1]. Прежде чем превратить сцену в текст, Гоголь часто представлял ее воплощенной живописными средствами [Лотман 1997: 628]. Гоголевскую повесть «Рим» А. Белый охарактеризовал как попытку «с негодными средствами» подойти к «словесной ткани» с требованиями, предъявляемыми живописи, как стремление «разрешить задачу неразрешимую в слове, где живопись» всегда условна [Белый 1934: 150].

Взгляды Гоголя на искусство, продемонстрированные в его статьях, нашли продолжение в текстах его произведений, знаковые сцены в которых часто представлены как картины: это, например, первое предложение продажи мертвых душ – «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом <…>. Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала» [VI, 34]), побег Андрия – «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte» [II, 95] (в комментариях А.С. Бушмина уточняется, что «Жерардо» – это Герард Гонтгорст <1592–1662>, голландский художник, любивший изображать ночные сцены [Бушмин 1959: 430]), а также неподвижная концовка «Ревизора».

Каждого гоголевского героя окружают присущие лишь ему образы пластических искусств, поэтому описание «светлицы» Тараса (убранной «во вкусе того времени, о котором намеки остались только в песнях», «На стенах – сабли <…> и ружья, хитро обделанный рог для пороху, золотая уздечка на коня…» <II, 43–44>) противоположно описанию дома, скажем, Ивана Ивановича («Если взглянуть на него издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку наполненную блинами…» <II, 224>).

Здесь надо отметить, что образы живописи зачастую контрастируют с традиционными схемами семиотического пространства, они используются автором для сложного, противоречивого изображения. Поэтому в гоголевских текстах можно наблюдать массу примеров, когда семантика картин противоречит семантике архитектурного пространства, в котором они находятся. Так, например, внимание Гоголя притягивало имя Остраницы, молодого командующего «несметной козацкой силой», восемью двенадцатитысячными полками, одним из которых командовал Тарас Бульба. В незаконченном историческом романе Гоголя «Гетьман» есть

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 8. С. 11. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская)

описание домашней картинной галереи, где героический портрет деда Остраницы «в кольчуге, с парою <пистолетов>, заткнутою за пояс» (III, 293–294) соседствует с изображением «беззаботного запорожца с бочонком водки» и, напротив них, «на длинной деревянной доске» «Авраам, прицеливающийся из пистолета в Исаака <…> и другие подобные» [III, 293–294]. Эпическое сменяется комическим и гротескным.

Странное соседство картин многократно повторяется. В доме Коробочки между «картин с какими-то птицами» непонятным образом оказался портрет Кутузова. У Собакевича между гравированных во весь рост картин греческих полководцев-молодцов с «такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу», почему-то, «неизвестно каким образом и для чего», оказался Багратион, «тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках».

Кроме привычного ощущения общей странности, картины в гостиной Собакевича особым образом взаимосвязаны с окружающим пространством. Детали картин словно выходят за рамки портретов. Так, возле греческой героини Бобелины висела клетка с дроздом, похожим на Собакевича. Далее с носом дрозда начинает метонимически ассоциироваться орлиный нос Багратиона, коллекция картин участвует в создании пространственных метаморфоз [Печерская 2009: 99–106]. Совмещение живописного и физического пространства осуществляется при помощи приема обратной перспективы, связанного со спецификой художественного зрения Гоголя и описанного А. Белым: «…один глаз дальнозорок, другой – близорук, один – отдаляет, другой – приближает; один – телескоп, другой – микроскоп» [Белый 1934: 267].

Тесно повешенные картины в комнате Плюшкина, на первый взгляд, никак не обусловлены повествователем. «…Длинный пожелтевший гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями», возможная аллегория бытия самого Степана Плюшкина в богатых рамах красного дерева с бронзовыми накладками (VI,115) соседствует с громадной, занимающей полстены почерневшей картиной, изображавшей цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку, а также с бюро с пожелтевшей зубочисткой, «которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов». Батальный жанр картины никак не мотивирован не только потому, что сам Плюшкин никогда не служил, выбор картины противоречит его «странному предубеждению» против военных, которых он не любил, считая их картежниками и «мотишками». Возможно «гравюр» повесил сын Плюшкина, определившийся в полк [Гладилин 2008].

«Бывают странные сближения» [Пушкин 1949: 188], своеобразную картину проигранного сражения оставил перед смертью и сам Гоголь. На одном из обрывков посреди разбросанных бумаг была надпись: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок?» Внизу был рисунок книги, захлопывающей человека с лицом Гоголя. «Что хотел сказать он этими словами и этим рисунком? Жизнь кончена, и эта его судьба – быть захлопнутым обложкой недописанной книги, книги, которую теперь уже никто не прочтет, книги, забравшей его жизнь и отпустившей его душу на свободу?» [Золотусский 1998: 475–476].

Итак, отличительной чертой гоголевских интерьеров является их наполненность разнокачественными несхожими предметами, обладающими единым свой-

ством общей странности [Чудаков 1992: 28]. Значимым компонентом художественного пространства являются картины. По мысли М.М. Бахтина, Гоголю принадлежит особая роль в создании поэтики визуальности: все «внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции», обогащенной «всей сложностью смысла и познания» [Бахтин 1979: 206–207]. При этом в гоголевском мире картины крайне редко бывают объектом эстетического восхищения, обычно они показаны как непримечательная часть интерьера. Картины функционируют вне своих изобразительных достоинств в доме Коробочки и Плюшкина, в «Старосветских помещиках»: «из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, обпачканная мухами», «Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которых как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь». Абсурдное вывешивание картин ради самого эффекта присутствия особенным образом освещает образы живописи, которые должны означать высокую духовную деятельность, но непонятно почему, из-за какой дьявольской порчи обескровливаются движением к низшим бездуховным механическим формам [Манн 1996: 134].

В гоголевских персонажах картины редко вызывают духовный отклик, подобный потрясению Чарткова, а если вызывают, то высокое эстетическое чувство быстро проходит: «“…Сколь однако ж ни удивительны сии малевания, но эта медная ручка”, продолжал он, подходя к двери и щупая замок: “еще большего достойна удивления…”» («Ночь перед Рождеством» [I, 235]). Заказчики художника Чарткова, с застегнутыми лицами чиновников, предпочитают картины с благородным содержанием: «какого-нибудь генерала со звездой или князя Кутузова», не «мужика в рубахе» [III, 94].

По словам самого А. Белого, традиционные гоголевские лейтмотивы провинции (грязь, мухи…) появились в «Серебряном голубе» как «итог увлечения прозой Гоголя до усилия ее реставрировать» [Белый 1934: 298, 302]. Описание «двухсветной залы» Гуголево, «белых колонн с отставшей штукатуркой», безголового нагого юноши с поросшим плесенью локтем рождает танатологический нарратив, мотив смерти. Ощущение безнадежного ухода дворянского мира в область преданий усиливается картинной галереей: большим темным треснувшим портретом улыбающегося генерала кисти «нельстивого художника», с треуголкой в руках и разрывающейся бомбой в ногах, в «сраженье под Лейпцигом», изображением екатерининской фрейлины с собачкой на подушке, пейзажем с объяснением в любви, с радугой, над которой Амур розовую пролил гирлянду…

Несколько раз в описании пластических образов архитектуры звучит предсказание гибели героя. Так, изображение славного села Целебеево, что «раскидалось домишками», где «ясным зрачком в день косится одноглазый домишко, злым косится зрачком из-за тощих кустов», сопровождается ремаркой «и нет из него выхода». Образ поповского домика с полчищами мух и небольшой комнатой «об одно окно с двумя убогими креслами» с вымытым квасом липким полом, так что «нога прилипала», с портретом Скобелева, засиженным мухами и проткнутым палкой, рождает стойкие ассоциации с мушиной ловушкой. Образ вымытого квасом липкого пола снова встретится в романе только один раз: он будет в комнате-ловушке, где убьют Петра Дарьяльского, в последней главке романа с красноречивым названием «Домой».

Упомянутое в романе Белого описание портрета Скобелева, засиженного мухами и проткнутого палкой, также имеет гоголевскую традицию. С.Г. Бочаров, рассуждая о немотивированных деформациях лица в произведениях Гоголя, заметил, что крайней точкой такого изображения является портрет генерала с заклеенным бумажкой лицом на табакерке Петровича. «Прорванный холст, дыра на месте лица, отсутствие лица, ведущее к неизвестности личности человека, “какого именно” – излюбленный Гоголем образ» [Бочаров 1985: 130]. У читателя должно возникнуть стойкое ощущение пустоты за внешним обликом гоголевских персонажей: «…а один мичман, и даже хороший мичман, был по фамилии просто Дырка. <…> И, бывало, над ним всегда пошутишь: “эх ты, дырка эдакой!” говоришь бывало ему» («Женитьба»). Не случайно формула гоголевского плана губернского города – «Возникшая до высшей степени Пустота», пустота неподвижная и разобщенная [Лотман 1997: 655].

Образы войны в гоголевском семиотическом пространстве картинных галерей присутствуют повсеместно, но не даны в лоб, как тысяча бомб, напротив, ожидание такого прямолинейного изображения высмеивается. Война присутствует в текстах Гоголя особым образом, прежде всего как война со своими страстями, с незаметным обыденным злом. Картины, которые, по глубокому убеждению Гоголя, должны так много значить, а стали просто пятнами на стене, являются символом всего того, что так мучило писателя. Восприятие картин персонажами обескровливается абсурдным стремлением «к низшим формам духовной деятельности» [Манн 1996: 134]. Семантика картин часто противоречит семантике архитектурного пространства, в котором они находятся. Образы живописи несут специальную художественную информацию в пространственной реализации целостного образа, они усложняют формирующуюся картину мира, образуя своеобразный дополнительный язык, который является структурно важным компонентом общего языка художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.

Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. 324 с.

Бочаров С.Г. О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. М.: Советская Россия, 1985. 297 с.

Бушмин А.С. Комментарии // Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом). Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 438 с.

Гладилин М.С. Народные картинки в творчестве Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений международной научной конференции / Под общ. ред. В.П. Викуловой. М: ЧеРо, 2008. С. 99–108.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.

Золотусский И.П. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1998. 485 с.

Лотман Ю.М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство – СПб, 1997. 845 с.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 472 с.

Печерская Т.И. Пространственные метаморфозы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Новый филологический вестник. 2009. № 2(9). С. 99–106.

Пушкин А.С. <Заметка о «Графе Нулине» > // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11: Критика и публицистика, 1819–1834. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 188.

Чудаков А. Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.

REFERENCES

Bakhtin M.M. (1979) The Aesthetics of Verbal Creativity / Commen. by S.S. Averintsev, S.G. Bocharov. Moscow. Iskusstvo Publ. 423 p.

Bely A. (1934) Gogol's Mastery: A Study / Foreword by L. Kamenev. Moscow; Leningrad. State Publishing House of Artistic Literature. 224 p.

Bocharov S.G. (1985) On Artistic Worlds. Cervantes, Pushkin, Baratynsky, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Platonov. Moscow. Sovetskaya Rossiya Publ. 297 p.

Bushmin A.S. Comments. In: Gogol N.V. Collected Works: In 5 vols. / USSR Academy of Sciences; Institute of Russian Literature (Pushkin House). Vol. 2. Moscow. Publishing House of the USSR Academy of Sciences. 1959. 438 p

Gladilin M.S. Folk Pictures in the Works of N.V. Gogol: In: N.V. Gogol and Folk Culture. The seventh Gogol readings: materials of reports and reports of the international scientific conference / Under the general editorship of V.P. Vikulova. Moscow. Chero Publ. 2008, pp. 99–108.

Gogol N.V. The Complete Works: In 14 vols. Moscow; Leningrad. 1937–1952.

Zolotussky I.P. (1998) Gogol. Moscow. Molodaya Gvardiya Publ. 485 p.

Lotman Yu.M. (1997) On Russian Literature: Articles and Research (1958–1993). St. Petersburg: Iskusstvo – SPb. 845 p.

Mann Yu.V. (1996) The Poetics of Gogol. Variations on a Theme. Moscow. Coda Publ. 472 p.

Pecherskaya T.I. Spatial Metamorphoses in N.V. Gogol's Poem "Dead Souls". *The New Philological Bulletin.* 2009. No 2(9), pp. 99–106.

Pushkin A. S. <Note on "Count Nulin">. In: Pushkin A.S. The Complete Works: In 16 vols. Vol. 11: Criticism and Journalism, 1819–1834. Moscow; Leningrad. Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. 1949, p. 188.

Chudakov A. (1992) Word – Thing – World: From Pushkin to Tolstoy. Moscow. Sovremenny Pisatel. 320 p.

Сведения об авторе:

Павел Юрьевич Гуревич,
кандидат филол. наук
доцент
факультета журналистики
МГУ имени М.В. Ломоносова

Pavel Yu. Gurevich,
PhD
Associate Professor
Faculty of Journalism
Lomonosov Moscow State University
gurevichpavel@mail.ru

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-96-102

С.С. Любимова (Москва, Россия)

Пряхи мира: к вопросу о родовом статусе женщины в поэме «Беовульф»

Аннотация: В данной статье на основе рассмотрения основных древнегерманских способов обозначения родственных отношений (терминов родства, личных имен и патронимических обозначений) на древнеанглийском материале (поэма «Беовульф») исследуется родовой статус германской женщины в период Великого переселения народов (IV–VII вв.). Результаты исследования демонстрируют патриархальность древнегерманского рода, в котором женщина, предстающая пряхой мира, сплетающей нить, соединяющую род ее отца с родом ее мужа, определяется по мужчинам: отцам, мужьям, сыновьям. Родство по матери, юридически второстепенное, тем не менее обладает особой значимостью, о которой свидетельствуют некоторые пережитки матриархата (например, авункулат и наречение ребенка по матери), выраженные в «Беовульфе», однако, не столь явно, как в памятниках древнесеверной литературы.

Ключевые слова: женщина, пряха мира, патриархальный род, термины родства, имянаречение, патроним, матроним

S.S. Liubimova (Moscow, Russia)

Peace-weavers: on the Question of the Woman Kinship Status in “Beowulf”

Abstract: The article examines the primary Old Germanic ways of indicating kinship (kinship terms, first names and patronyms) in the Old English poem “Beowulf” to study the kinship status of Germanic women during the Great Migration Period (4th–7th centuries). The results of the research demonstrate the patriarchal nature of the Old Germanic family, in which a woman, a peace-weaver spinning the thread connecting her father’s relatives with her husband’s, is identified by men: father, husband, son. Maternal kinship, although secondary in terms of inheritance, is nevertheless particularly significant, as is evidenced by some relics of matriarchy (e. g. the avunculate or naming a child after the mother) yet expressed in “Beowulf” less explicitly than in Old Scandinavian literature.

Key words: woman, peace-weaver, patriarchal family, kinship terms, name-giving, patronym, matronym

Поэма «Беовульф», записанная на древнеанглийском языке и несущая на себе отпечаток англосаксонской и христианской культуры, тем не менее является сокровищницей сведений преимущественно о континентальном, языческом периоде истории

древних германцев (в частности, скандинавов и ингвеонов), повествуя о событиях, произошедших до переселения англов, саксов и ютов на Британские острова. В связи с этим родовой статус женщины, отраженный в «Беовульфе», имеет *общегерманский* характер. Его исследование на материале поэмы, впрочем, несколько ограничено. Во-первых, количество женщин, фигурирующих в тексте, хотя и недооцененное многими исследователями, значительно уступает количеству мужских персонажей. Во-вторых, героини поэмы наделены высоким социальным статусом, что исключает из обзора положение простых женщин. Таким образом, для большей убедительности выводов в работе привлекаются другие древнегерманские памятники.

Германисты, исследующие *социальный статус* женщины на древнеанглийском материале[1], традиционно обозначают ее композитом с яркой метафоричностью − freoðuwebbe ‘пряха мира’, встречающемся в дошедших до нас древнеанглийских текстах лишь дважды – в «Беовульфе» и «Видсиде»[2]. В данной работе композит freoðuwebbe, как кажется, впервые употреблен для указания на *родовой* статус женщины, варианты которого могут быть представлены в виде бинарной оппозиции: женщина *своего рода* (*дочь, сестра*) и женщина *чужого рода* (*жен*а). Такое разделение мотивируется, в частности, данными древнеанглийских правовых памятников, сохраняющих за женщиной статус, приобретенный при рождении в отцовской семье, даже после ее вступления в брак через обмен клятвами [Loyn 1974: 206]. Замужняя женщина, следовательно, выполняет роль связующего звена между двумя родами, прядет мир между ними. Эта посредническая позиция обуславливает особый статус *матери*, которая биологически является близкой родственницей, но юридически принадлежит к чужому роду, так как дети наследуют отцу[3]. Таким образом, родовой статус женщины в каждой конкретной ситуации определяется ее отношением к отцу, мужу или детям, выражающемся у древних германцев тремя основными способами (терминами родства, личными именами и патронимическими обозначениями), к рассмотрению которых в поэме «Беовульф» мы переходим.

ТЕРМИНЫ РОДСТВА

Количество терминов для женщин-родственниц в древнеанглийском языке поистине велико: ealdmōdor ‘бабушка’, mōdor ‘мать’, dōhtor ‘дочь’, nift ‘внучка’, ‘племянница (дочь сестры)’, sweostor ‘сестра’, mōdrige ‘сестра матери’, ‘дочь сестры матери’, faþu ‘сестра отца’, wīf / cwēn ‘жена’, sweger ‘свекровь’, ‘теща’, weresswestor ‘золовка’, snoru ‘сноха’ и др. В «Беовульфе» из всего этого многообразия можно найти лишь четыре термина, которые хорошо отражают разделение на женщин своего рода (dōhtor), женщин чужого рода (cwēn, wīf) и матерей (mōdor). Кроме того, некоторые сведения по вопросу можно почерпнуть из контекстов, в которых упоминаются термины, обозначающие мужчин, родственников женщины, а именно: brōþor ‘брат’, sunu ‘сын’, ēam ‘дядя по матери’ и nefa ‘племянник (сын сестры)’. Так, в Финнсбургском эпизоде (1068−1159 стихи поэ-

[1] Например: *Sklute L.M*. ‘Freoðuwebbe’ in Old English Poetry // Neuphilologische Mitteilungen. 1970. Vol. 71. №4. P. 534–541; *Jamison C.P* Traffic of Women in Germanic Literature: the Role of the Peace Pledge in Marital Exchanges // Women in German Yearbook. 2004. Vol. 20. P. 13–36; *Cavell M.* Formulaic Friþuwebban: Reexamining Peace-Weaving in the Light of Old English Poetics // The Journal of English and Germanic Philology. 2015. Vol. 114. №3. P. 355−372.

[2] В поэме «Елена» IX в. встречается также вариант мужского рода для обозначения ангела: friðowebba.

[3] Отношения детей, являющихся представителями отцовского рода, с родичами по матери призваны усилить связь между родами, установленную их матерью, и, поскольку эти отношения не омрачены враждой за наследство (в противоположность отношениям с родичами по отцу), они чаще всего характеризуются предельной близостью.

мы) королева Хильдебург приказывает возложить тела ее брата и сына вместе на погребальный костер, демонстрируя близость дяди и племянника как ее кровных родичей.

Рассмотрим подробнее использование терминов dōhtor, cwēn, wīf и mōdor в «Беовульфе». Термин *dōhtor* встречается преимущественно в контекстах, связанных с заключением брака, в которых дочь функционирует как ценный дар, что соответствует древней форме брака у индоевропейцев – обмену женщинами между родами или племенами [Гамкрелидзе, Иванов 1984: 755−756]:

Wæs his ealdfæder Ecgþēo hāten, ðǣm tō hām forgeaf Hrēþel Gēata āngan **dō**htor. [Beo. 373−375] ‘Его предок Эггтеов звался, которому в дом отдал Хредель Гаутский единственную дочь’[1].

Iofore forgeaf [Hygelāc] āngan **dōhtor**, hāmweorðunge, hyldo tō wedde. [Beo. 2997−2998] ‘Эовору отдал [Хигелак] единственную дочь, дома честь, милости в залог’.

Ил. 1. Плач Хильдебург

В другом контексте датская принцесса Фреавару, «дочь Хродгара», описана как невеста Ингельда, сына вождя хадобардов [Beo. 2020–2025]. Причем она является пряхой мира не только в родовом, но и в традиционном социальном отношении: ее брак призван урегулировать древний конфликт между данами и хадобардами. Однако некоторые намеки в поэме заставляют предположить, что он окажется неудачным и не пресечет вражду, как и брак уже упоминавшейся датчанки Хильдебург, «дочери Хока», с фризским королем Финном, который не предотвратил кровавую стычку между данами и фризами, приведшую к гибели брата, сына, а позднее и мужа героини[2].

Приведенные брачные контексты позволяют плавно перейти к рассмотрению терминов для обозначения жены (*cwēn, wīf*), которые, как и термины для обозначения мужа, имеют первичную семантику половой принадлежности и лишь со временем развивают другие значения. Так, термин cwēn может означать: ‘женщина’, ‘супруга’, ‘королева’. Не вызывает удивления, что в поэме «Беовульф», героини которой наделены высоким социальным статусом, он чаще используется в последнем значении (для указания на Трюд и Вальхтеов) или совмещает значения ‘королева’ и ‘жена’ (как правило, в позиции рядом с именем мужа; для указания на Вальхтеов, Хильдебург и безымянную жену Онелы):

Ēode Wealhþēow forð, **cwēn** Hrōðgāres, cynna gemyndig, grētte goldhroden guman on healle. [Beo. 612–614] ‘Шла Вальхтеов вперед, королева / жена Хродгара, роды помнящая, приветствовала украшенная золотом воина в зале’.

[1] Здесь и далее перевод автора. Иллюстрации: Ганзенко И.

[2] Неудачная попытка достичь перемирия через межплеменной союз, по-видимому, описана и в древнеанглийской элегии «Плач жены» X в., героиня которой последовала за мужем в чужие земли и, когда тот уплыл за море (то ли избегая наказания за убийство обидчика, причем, возможно, родственника жены, то ли с целью отомстить ему), не смогла, как должно, отправиться вслед за ним из-за козней его родичей и оказалась в земляной темнице.

Ил. 2. Вальхтеов приветствует Беовульфа

Термин wīf тоже имеет значения ‘женщина’ и ‘супруга’, но, в противоположность термину cwēn, используется в «Беовульфе» исключительно для обозначения представительниц женского пола. Лишь в композите wīflufu ‘любовь к жене’ можно обнаружить интересующее нас значение ‘супруга’:

> Syððan Ingelde weallað wælnīðas, and him **wīf**lufan æfter cearwælmum cōlran weorðað. [Beo. 2064–2066] ‘С тех пор в Ингельде вскипит смертельная вражда, и его к жене любовь после горя волн холоднее станет’.

Термин *mōdor* в «Беовульфе» обозначает мать Гренделя во всех контекстах кроме одного (см. раздел «патронимические обозначения»). В связи с матерью Гренделя важно то, что она мстит за сына при вероятном наличии у него других родичей (см. стихи 2351–2354). Поскольку акт мщения у древних германцев считался делом ближайших родственников, поведение матери Гренделя свидетельствует о ее предельной близости к сыну. Однако это поведение также вызывает недоумение у исследователей, так как собственноручная месть матери за сына в германской традиции беспрецедентна: как правило, матери требовали отмщения за детей на тинге. Впрочем, скандинавские женщины могли быть непосредственными мстительницами за братьев, т. е. абсолютно идентичных по крови родичей, произошедших от тех же отца и матери (Гудрун в «Старшей Эдде», Тордис в «Саге о Гисли»), и допустить такую месть на более низкой ступени родства (дети близки матери по крови лишь наполовину) представляется вполне возможным.

Ил. 3. Бой с матерью Гренделя

ЛИЧНЫЕ ИМЕНА

Германцы практиковали три основных принципа имянаречения: аллитерацию, вариативность и повторение. *Аллитерирующие* имена родственников начинаются с одного и того же звука (Hengest♂ – Horsa♂; Eadbeald♂ – Eanswið♀). При *вариативности* родство выражается в сходстве одной из тем имени. Выделяются различные ее виды: начальная (неаллитеративная) (Guðlāf♂ – Ōslāf♂; Seaxburh♀ – Wihtburh♀); конечная (аллитеративная) (Wulfhere♂ – Wulfhad♂; Æðelbeorg♀ – Æðelþryð♀); перестановка тем (Beorht*wulf*♂ – *Wulf*beorht♂); добавление или сокращение второй темы (Ælfweald♂ – Ælf♂); составление имени ребенка из тем, содержащихся в именах его отца и матери (Æðelstan♂ + *Wul*fgifu♀ = *Wulf*stan♂; Hereric♂ + Beorht*swi*ð♀ = Here*swi*ð♀). Принцип же *повторения* заключается в назывании ребенка полным именем его родича без каких-либо изменений (Æðelbert I♂ – Æðelbert II♂; Eadgifu♀ – Eadgifu♀).

Еще в начале XX в. в германистике бытовало мнение, что выражение родства в женских именах в отличие от мужских носит произвольный характер. Это не удивительно, если принять во внимание малочисленность женских имен в хрониках и поэтических памятниках, равно как и частое отсутствие сведений о кровных родственниках их носительниц[1]. Однако приведенные выше подлинные серии древнеанглийских имен свидетельствуют о том, что женские имена выражают родство не менее регулярно, чем мужские. Это подтверждают и результаты исследования английских королевских генеалогий периода Гептархии с точки зрения влияния имен *отцов* на имена их детей (наисильнейшего в патриархальном типе семьи), проведенного Генри Вулфом в 1930-х гг. Так, в Восточной Англии аллитерацией с именем отца связаны имена 9 из 12 мужчин и 4 из 7 женщин, в Кенте − 10 из 16 мужчин и 8 из 9 женщин, в Мерсии − 17 из 33 мужчин и 10 из 15 женщин, в Уэссексе − 66 из 74 мужчин и 18 из 20 женщин, в Берниции − 36 из 42 мужчин и все 4 имени женщин, в Дейре − 9 из 10 мужских и все 5 женских имен. Можно встретить 1 вариативность «отец − сын» в Восточной Англии, 2 − в Кенте, 6 − в Мерсии, 24 − в Уэссексе, 9 − в Берниции и 3 − в Дейре. Вариативность «отец − дочь» обнаруживается 2 раза в Кенте, 2 раза в Нортумбрии, 9 раз в Уэссексе и 1 раз в Дейре [Woolf 1938: 115−119].

Имена *матерей* также играли немаловажную роль при наречении ребенка. Например, имена уже упомянутых епископа Вульфстана Вустерского и принцессы Хересвиды содержат темы материнских имен, а дочь Эдуарда I Эдгива была названа именем ее матери. Кроме того, известны случаи, когда дети получали имя в соответствии с традицией материнского рода. Так, сестру Кнута Свейнссона Могучего, короля Дании и Англии начала XI в., чья мать была славянкой, звали Святославой, что подчеркивало ее принадлежность к знатному славянскому роду и незначительность ее прав на датский престол [Успенский 2002: 28]. Таким образом, объяснение случаев, когда имя отпрыска не связано с остальными именами династии, можно увидеть во влиянии материнской традиции имянаречения.

Что касается противопоставления женщин своего и чужого рода, то личные имена отражают его довольно отчетливо. Имена дочерей и сестер выражают родство, встраиваясь в общую систему родового именослова, а имена жен и матерей, как правило, выбиваются из системы (исключения составляют случаи, когда жена происходит из родственной семьи или подвергается переименованию).

Переходя к материалу «Беовульфа», мы сталкиваемся с проблемой женской безымянности, упомянутой в связи с исследованием Вулфа. Так, неназванными остаются дочь Хальвдана, дочь Хереда, дочь Хигелака, жена Онгентеова, мать Гренделя, плакальщица на могиле Беовульфа и женщины-слуги. Кроме того, многие женщины в поэме не упоминаются прямо, но подразумеваются. Например, упоминание ожерелья Брисингов вводит в текст Фрею, а рассказ о Сигмунде и Фителе – Сигню.

В «Беовульфе» содержится лишь пять женских имен: Wealhþēow, Frēawaru, Hildeburh, Hygd, Þrȳd (Mōdþryð), только три из которых могут быть сопоставлены с именами кровных родственников их носительниц. Но даже и из этих немногих имен не все выражают родство. Так, в датской династии имена обеих женщин (Фреавару и ее тети[2]) не связаны аллитерацией с мужскими именами рода. Традиционно это объясняется тем, что обозначение Frēawaru является дополнительным

[1] Это, однако, не относится к памятникам древнесеверной литературы. Как пишет Е.А. Рыдзевская: «Генеалогиям жен и потомству дочерей действующих лиц в сагах уделено не меньше внимания, чем их собственным и их сыновей» [Рыдзевская 1937: 24].

[2] Хотя само имя дочери Хальвдана не известно, изучение метра позволяет установить, что оно должно начинаться с гласного звука.

Ил. 4. Хюгд

Ил. 5. Фреавару, дочь Хродгара

титулом, а «истинное» имя дочери Хродгара, которое можно восстановить по скандинавской традиции, было Хрут. Безымянная же женщина, которая долгое время считалась дочерью Хальвдана, вероятнее всего была его невесткой. Имя датской принцессы Хильдебург аллитерирует с именами ее отца Хока (Hōc) и брата Хнафа (Hnæf). Имя Хюгд тоже аллитерирует с именами ее отца Хереда (Hæreþ) и брата Херерика (Hereric). Более того, оно аллитерирует с именем ее мужа Хигелака (Hygelāc), как и с именами всех его родичей, что позволяет осторожно предположить, что Хигелак и его жена происходили из близкородственных семей. Если объединить это предположение с тем фактом, что Хигелак выдал свою дочь за соплеменника, можно выдвинуть гипотезу о том, что для гаутов (в отличие от датчан) вообще было характерно заключать браки внутри племени.

ПАТРОНИМИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Патронимические обозначения у германцев обычно образовывались от имени предка с помощью общегерманского суффикса -ing-/-ung-. Но, поскольку это суффикс существительных мужского рода, он вряд ли применим к женщинам, что подтверждается отсутствием примеров *суффиксальных патронимов* для дочери в английской и скандинавской традициях.

Скандинавы также использовали особые *композиты-патронимы*, состоящие из имени отца в родительном падеже и элемента ‘сын’ (для мужчин) или ‘дочь’ (для женщин). Однако в древнеанглийских текстах они не зафиксированы, и обозначение дочери по отцу встречается только в виде *аналитических патронимов* (модели ‘дочь X’). Например, в «Беовульфе» модель встречается 4 раза для обозначения Хильдебург (Hōces dōhtor), Хюгд (дважды; Hæreþes dōhtor) и Фреавару (dōhtor Hrōðgāres).

В древнеанглийских текстах также не зафиксированы *метронимические обозначения*, которые Е.А. Рыдзевская называет одним из пережитков матриархата и которые были достаточно распространены в Скандинавии (в памятниках древнесеверной литературы содержится более ста матронимов, в т. ч. обозначения богов Тора и Локи) [Рыдзевская 1937: 24]. В «Беовульфе» же наблюдается обратная ситуация, когда матери (причем всегда безымянные) идентифицируются по именам сыновей: мать Гренделя и мать Онелы и Охтхере (Onelan modor and Ōhtheres [Beo. 2932]).

ВЫВОДЫ

Подводя итог, отмечу, что в «Беовульфе» отражается патриархальная родовая структура, характерная для древних германцев и особенно усиленная в поэме регламентированностью наследственных отношений в королевских семьях, о которых идет речь. Патриархальный характер рода в «Беовульфе» выражается, в частности, в том, что женщины идентифицируются по мужчинам: отцам, мужьям, сыновьям.

Пережитки матриархата в поэме выражены не столь явно, как в памятниках древнесеверной литературы, что можно объяснить как отдаленностью англосаксов от первоначальной территории расселения германцев (Скандинавии) и взаимодействием с другими патриархальными культурами во времена их пребывания на континенте, так и обработкой германских преданий христианским переписчиком.

Женщина в «Беовульфе» предстает пряхой мира, которая плетет нить, соединяющую два рода. Для одного из этих родов она своя – по крови и по праву; для другого – чужая, но связанная клятвами с одним из его представителей. Двойственность родового статуса женщины особенно ярко выражена в ее отношениях с детьми: хотя она им своя по крови, в правовом отношении родство с ней для них второстепенно. Пример главного героя поэмы, который наследует материнскому роду, не является исключением: Беовульф, закономерно определяющийся чаще по отцу, чем по дяде со стороны матери, наследует последнему только после гибели его сына, на котором прерывается прямая гаутская династия.

ИСТОЧНИКИ / SOURCES

Beowulf and the Fight at Finnsburg / Ed. by F. Klaeber. Boston [et al.]: D.C. Heath & Co., 1950. 412 p.

ЛИТЕРАТУРА

Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. 1328 с.

Рыдзевская Е.А. О пережитках матриархата у скандинавов по данным древнесеверной литературы // Советская этнография. 1937. № 2–3. С. 15–44.

Успенский Ф.Б. Скандинавы. Варяги. Русь. М.: ЯСК, 2002. 455 с.

Loyn H.R. Kinship in Anglo-Saxon England // Anglo-Saxon England. 1974. Vol. 3. P. 197–209.

Woolf H.B. The Naming of Women in Old English Times // Modern Philology. 1938. Vol. 36, № 2. P. 113–20.

REFERENCES

Gamkrelidze T.V., Ivanov V.V. (1984) Indo-European and the Indo-Europeans. Tbilisi. Tbilisi University Press. 1328 p.

Loyn H.R. Kinship in Anglo-Saxon England. *Anglo-Saxon England*. 1974. Vol. 3, pp. 197–209.

Rydzevskaya E.A. On the Relics of Matriarchy among the Scandinavians according to Old Norse Literature. *Sovetskaya Ethnographia*. 1937. No 2–3, pp. 15–44.

Uspensky F.B. (2002) Scandinavians. Varangians. Rus. Moscow. LSC Publ. 455 p.

Woolf H.B. The Naming of Women in Old English Times. *Modern Philology*. 1938. Vol. 36, No 2, pp. 113–20.

Сведения об авторе:

София Сергеевна Любимова,
студентка
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Sofia S. Liubimova,
Student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
ssl008@yandex.ru

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-103-109

А.А. Чубчев (Санкт-Петербург, Россия)

Диалектные проявления в тексте казачьей эпитафии XIX в. (на материале кладбищенских надписей ст. Екатериноградской)

Аннотация: В работе на основе материала эпитафий XIX в. и сопоставительных записей современной диалектной речи анализируются диалектные проявления в текстах казачьих поминальных надписей. Исследование фокусируется на фонетических чертах говора (твердость сонорного /р/, билабиальный /ў/, фрикативный /ɣ/, упрощение сочетаний, рефлексы аффрикат, прогрессивная ассимиляция по мягкости и др.), а также на морфологических и лексических особенностях, включая уникальную лексему ‘похесохтся’ и народные формы антропонимов. Выявленные факты сопоставляются с полевыми материалами и диалектными словарями. Делается вывод, что надписи фиксируют историческую форму говора, отдельные черты которого сохраняются в речи диалектоносителей. Перспективным направлением признано сравнительное изучение эпитафий разных терских станиц для определения интегральных диалектных черт терских говоров.

Ключевые слова: эпитафия, говоры терских казаков, историческая диалектология

A.A. Chubchev (St. Petersburg, Russia)

Dialectal Features in the Text of a 19th-Century Cossack Epitaph (Based on Graveyard Inscriptions from the Stanitsa Yekaterinogradskaya)

Abstract: The paper examines dialectal features manifested in Cossack commemorative inscriptions, based on 19th century epitaphs and comparative records of contemporary dialectal speech. The study focuses on phonetic characteristics of the local vernacular (hardness of the sonorant /r/, bilabial /ў/, fricative /ɣ/, simplification of consonant clusters, reflexes of affricates, progressive palatal assimilation, among others), alongside morphological and lexical peculiarities, including the unique lexical item ‘похесохтся’ and vernacular anthroponomical forms. The findings are compared with field data and dialect dictionaries. It is concluded that the inscriptions preserve a historical stage of the dialect, certain features of which are still retained in the speech of present-day dialect speakers. Comparative research on epitaphs from different Terek stanitsas is identified as a promising direction for establishing integral dialectal traits common to the Terek Cossack dialects.

Key words: epitaph, dialects of Terek Cossacks, historical dialectology

В рамках экспедиции по казачьим поселениям Северного Кавказа, в частности во время поездки в ст. Екатериноградскую (Прохладненский р-н, КБР), удалось собрать меморативные надписи XIX в. на старом кладбище наряду с диалектологическими записями непринужденной речи казачек. Надписи, выполненные местным автором-резчиком с ориентацией на церковнославянскую графическую традицию, представляют исследовательский интерес, так как имеют диалектные единицы. Наблюдения за диалектными проявлениями в текстах эпитафий позволяют судить об отдельных чертах говора станицы в его исторической форме бытования.

Отметим фонетические изменения в области консонантизма. Имя собственное **Марья** в памят. №1, выраженной в форме вин. пад., имеет написание **Мѧръю**. В слове после сонорного согласного [р]/[рʹ] пишется редуцированный гласный *ер*. В современном русском литературном языке в выбранном слове сонорный звук реализуется только как палатализованный. Ср. с фонетически схожими антропонимами: *Дарья*, *Марьяна*, *Валерия*.

Если обратиться к древним памятникам письменности, то мы также не встретим формы написания слова с *ером* вместо *еря*. В образцах старорусского языка

трижды находим упоминание имени *Марья*: *вдва Марьица Евсевьева дочь* [Котков 1968: 116], *да дочь Марю снъ девяти* [Котков 1968: 117], *кнгни Марьи Ильичны* [Котков 1968: 151]. Укажем на то, что в народной форме *Марьица* и в официальной форме *Марья* отсутствует мена редуцированных гласных. Очевидно, постановка *ера* в имени собственном обуславливается не графической манерой резчика, а фонетическим аспектом говора.

Одной из черт консонантизма говора ст. Екатериноградской является твердое непоследовательное произношение сонорного [р] с переднерядными гласными. Приведем примеры, взятые из диалога с казачкой Гайворонской Е.А. (1940 г.р.): 1) // *папа́ла я сюда́* [в дом, в станицу] / *со́ракчыты́ры у́ода атрабо́тала на пти́чьники*; 2) // *да́жэ ни разриша́ли прижа́ть / ну́жын был вы́заф // там ни разрыща́ли пуска́ть*; 3) *Лауази́ха че-та свае там шыпта́ла / а я на тубарэ́тачке сижу́ / надамно́й во́дит ча́шу с вадо́й*; 4) *// бы́ли хто и врэ́т де́лали / чут ли ни калду́нии*; 5) *// сва́дьбы бы́ли / маладеш ни уля́лы са старыка́мы //* и т. д.

Написание имени собственного с меной редуцированного гласного показывает твердость сонорного [р], сохранившегося в говоре. Обратим внимание, что в слове *Марья* сонорный твердый позиционно стоит перед йотом, хотя в связи с данными можно заключить, что в надписи и, возможно, в говоре палатальный позиционно устраняется.

В памят. №2 графема *омега*, выражает губно-зубной мягкий согласный [вʹ] (**оумwершаго**, **пьwемъ**). В словах графема понимается как символ, указывающий на продвинутость мягкой фонемы в говоре, что позволяет ее воспринимать как билабиальную мягкую фонему [ўʹ]. В говоре есть идентичные примеры. В речи Шатавы И.П. (1935 г.р.) встречаем непоследовательный билабиальный мягкий согласный перед переднерядными гласными: 1) иди́те / ана́ ж то́жы нарыжа́ит / *Ива́нчьха / Мари́я ўи́хтарша*; 2) *// быва́ла так / шо уля́им на вичири́нках // дамо́й*

ни хади́ли / пря́ма с ўичири́нак на пти́чьник; 3) *// я ниўе́сту нарыжа́ла / дифчя́та пе́сню пе́ли / тут любы́ы пе́сни // пато́м ниве́сту наижу́ / за стол паса́дють / парежы́ть пираўи́ / дифча́т пакармю́ть*.

Знакомая, в первую очередь, южным говорам замена согласных [х]/[хв] на [ф] встречается в отыменном прилагательном **Хвѧрвѧровѧ** в памят. №6 от имени собственного *Фарвар* с помощью продуктивного суффикса -ов- притяжательного прилагательного. Проведем параллель с говором, где мена скорее угасающая черта говора, так как примеры немногочисленны: *хватаура́фии, с ками́ных хваро́т, хво́ртачька*. Укажем часто встречающиеся обратные случаи мены: *фа́тить, фарасти́ны* и т. д.

В говоре ст. Екатериноградской, как и в других южных говорах, на месте взрывного согласного [г] встречаем фрикативный [γ]. Приведем пример из рассказа о праздновании Старого Нового года Костюковой Н.В. (1958 г. р.): *бальшы́ы ма́льчики γаваря́т / сла́вица / сла́вица / γрафи́н падвыγа́ица / хазя́ин даγада́ица / сто́пачьку нальети мне паднисети*. В связи с книжной ориентацией местного резчика видим на месте согласного звука графическое *г*, кроме одного слова в памят. №8 **(186… х(о)д).** Полагаем, графема подчеркивает характер произнесения заднеязычного [γ] перед гласным как фрикативного, отраженного по оппозиции (звонкости/глухости) согласных и по средству выбора варианта из символов кириллического алфавита (*г–х*).

Слово *волжский* (**возтскаго**) (памят. №8) относится к наименованию казаков, проживающих на территории вдоль р. Волги. Как видно, написание слова в эпитафии исключает графему *л* и на месте графемы *ж* вырезается сочетание *зт*. Такое написание, во-первых, показывает упрощение сочетания согласный, когда язычный [л] устраняется в связи с удобством произношения: [л'ж'с'] – [ж'с']. Во-вторых, фонетическая замена [ж'] – [зт] является одновременно рефлексом твердого заднеязычного [г] с шипящим мягким [ж'] и твердым [ж]. Процесс фиксируется в РЭС [Аникин 2014: 125–127]. Благодаря сведениям в слове становится очевиден исторический переход из твердого заднеязычного согласного в мягкий свистящий перед гласными переднего ряда [*g] – [*(d)z'].

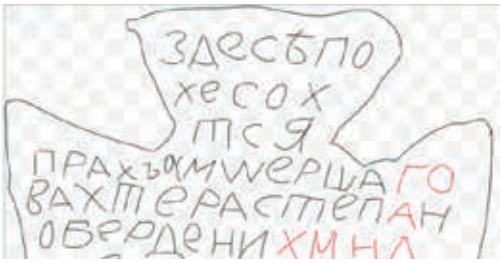
Слово *четверг* **(в Уотве(рг))** (памят. №8) имеет написание гласной *о* в корне под ударением, что показывает характер предшествующей аффрикаты. В этой связи укажем, что влияние на южные говоры украинских диалектов было и остается высоким, в связи с чем исконные западно-языковые черты сохраняются в говорах. Так, в Екатериноградском встречаем у отдельных диалектоносителей последовательное произношение твердой аффрикаты [ч] перед переднерядными гласными. Гайворонская Е.А. (1940 г. р.): 1) э́та ста́рыы лю́ди / ани́ абладда́ют да́рам / э́та дар чылавэ́ка // у ка́ждава чылавэ́ка што́та есть / но он и ни зна́ит да́жэ э́тава; 2) ива́нγили чыта́ют па мертвым / сра́зу свэ́чыра / на со́рак дней / на γот // чылавэ́к у́мир / вэ́чырам ана́ прихо́дит // та́хжэ приγлаша́ют на со́рак днэй и др.

В памят. №8 замечаем последовательное употребление на месте фонемы ['а] после мягкого согласного графемы *юс малый*. В словах **полкѧ**, **Фокѧ** графема проявляет южную диалектную черту – смягчение заднеязычного [к], что пози-

ционно дает звуковому строю слова прогрессивную ассимиляцию по мягкости и характерное [ˈа].

Поминальные надписи также отражают диалектные проявления в области морфологии и лексики. Фиксируем слово **годня (отъ родн(..))** (памят. №6), означающее в контексте ʽмомент времениʼ. Если это диалектное слово, выраженное им. существительное муж. рода в форме родит. пад. един. числ., попытаться привести к начальной форме, то интерпретация парадигмы склонения оказывается вариантной: а) *годнь* по модели субстантивного склонения-о мягкого подтипа (*jo); б) либо форма *годня* по модели несклоняемых им. существительного, что фиксирует «Словарь» [СРНГ, 6: 270].

В памят. №2 вырезано удивительное слово: **здесѣ похесохтся прахъ**. Такое слово не встретилось в экспедициях по станицам Северного Кавказа, и оно не фиксируется в диалектных лексикографических изданиях. При взгляде на единицу проблемными являются и формальный аспект единицы (перед нами одно или два слова?), и семантический аспект. Путь объяснения сложности этого слова, полагаем, лежит сначала в определении семантики.



Лексема **похесохтся** в найденном контексте реализуется со значением ‘схорониться, упокоиться’. По морфемной структуре слово состоит из двух корней -хе- и -сох-. Этимологически корень -хе- (-хер-) соответствует греч. *χαῖρε, но он не представлен широко в русских народных говорах, а значит, дает лексической единице только устойчивую сему ʽпотериʼ. Ср., а) Похе́рить – 1. Похе́рить слово. <…> 2. Потерять. <…> 3. Убить, загубить <…> 4. Украсть <…> [СРНГ, 30: 346].

Второй корень (-сох-) в русских народных говорах фиксируется, кроме глагола *со́хнуть*, на территории Архангельской области при том, что он находится в составе слова в тексте казачьей эпитафии. С учетом фиксации произношения слова в его измененном виде в связи с историко-фонетическими процессами СРНГ отражает следующие реализации корня: а) Сохну́ть, 1. Тосковать, переживать. <…> 2. Завидовать <…> [СРНГ, 40: 83]; б) Посеха́ть, Пропускать воду, подтекать <…> [СРНГ, 30: 153]; в) Посо́х, <…> 3. Плач, причитание невесты <…> [СРНГ, 30: 198]; г) Сухуча́ться, несов. суху́титься, сов. Прятаться, скрываться <…> [СРНГ, 43: 29–30]; д) Усухо́титься, сов. Спрятаться, скрыться от кого-л. [СРНГ, 48: 129]; е) Усухуту́тить, сов., перех. Спрятать, скрыть что-л. <…> [СРНГ, 48: 129]; е) Усухуту́титься, сов. 1. Спрятаться, скрыться от кого-л. <…> 2. Усохнуть, уменьшиться в размерах (о кладке сена) <…> [СРНГ, 48: 129].

Как видно, для указанных словарных материалов интегральными семами остаются семы ‘потери’, ‘утраты’, что фиксировалось в семантике корня -хер-. Отметим семантический потенциал слова с корнем -сох- в говорах. Единицы с префиксами су- и у- вводят новую мотивирующую сему ‘скрытия’ и сему ‘уменьшения в размерах’. На территории Архангельской области семантическое расширение значения корня -сох- с денотативной нейтральной семой ‘скрытия’ мы приводим и комментируем семантическую реализацию слов благодаря материалам Электронной базы «Архангельского областного словаря», архива каб. русской диалектологии каф. русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

1. *Нар*. Скрытно, по-тихому: а) *Украде́ш но́шу се́на, ночáми, позьне́нько та́к, сухутько́м принесе́ш но́шу – та́к и корми́ли (скотину) <…> за пле́чями, а ведь быва́эт несьти́, ами́нь, далеки́м- дале́ко (ношу)*; б) Игра́ли по дере́вне усухотко́м.

2. *Сущ*. Скрытое от глаз людей место: *Щи́пьчиками коло́ли конфе́тки ы пря́тали усухотке́ <…>*.

3. *Сущ*. Игра в прятки: а) *В лапту, а та́м э́ти ф сухотки́ оди́н и́щет а фсе убира́юцца, усухотки́ называ́ли*; б) *Усухо́тилась – игра́ть в усухутки́, ф пря́тки. Дава́й игра́ть в усухутки́, пря́таца зна́чит. В усухутки́ игра́ли йеще́*.

4. *Глагол.* Спрятаться: *Спря́таца – усухýтилась, усухýтица*.

5. *Глагол*. Закопать кого-то: *Они́ усухýтили, йево́ убра́ли, заложы́ли*.

6. *Глагол*. Скукожиться, уменьшиться: *Шо́, усохýчены грибы́? Гдé было спря́тано у тебя́?*

В рамках контекста употребления слова в эпитафии корень -сох- актуализирует (в соответствии со словарными материалами) семы ‘запрятывания’, ‘устранения’ и ‘лишения’. Получается, семантическая структура корней, имеющих фонетическую разницу, тесно сплетена эксплицитными интегральными семами.

Наличие семной, пускай и неравномерной, схожести корней могла привести к тому, что автор-резчик допускает ошибку в написании слова. Он, стремясь к максимально точному выбору слова для выражения эмоциональной стороны ситуации погребения путем подбора нужного слово с требуемыми компонентами значения, решает прибегнуть к вырезанию слова, когда во время выполнения работы переключается на другое, тем самым делая ошибочное начертание. Остается только догадываться о том, какое слово первоначально было задумано и как бы выглядели слова, если бы были выполнены автором на камне по отдельности.

В эпитафиях присутствуют антропонимы, что соответствует жанровой специфике. В памят. №2 в гиперконтексте: **похесохтся прахъ оумwершаго вахтерастепано**, – не ясным остается, во-первых, где нужно поставить знак деления между фамилией и именем (**вахтера**|**степано** или **вахте**|**растепано**). В «Ономастиконе» С.Б. Веселовского и «Словаре» Н.А. Петровского нет указаний на народную форму имени *Растепан* либо на указание продуктивного префикса им. существительного ра-, который бы мог образовывать в говорах специфические формы имен. Также не удалось найти указания на неизменяемость формы имени *Вахте*, которое скорее относится к полной форме имени собственного *Вахтисий* [Петровский: 71]. Грамматически оба слова в тексте выражены формой род. пад., что объясняет флексию -а у имени собственного *Вахтера*.

Имя собственное *Фарвар*, которое в памят. №6 дано в форме притяжательного прилагательного в имен. пад., полагаем, восходит к греч.*βάρβαρος (Варвар / Варвара). Фонетически не выясненным остается звук [ф] в сильной позиции, который не должен утрачивать признак звонкости, но гипотетически в рамках исторической формы говора такое произнесении возможно с вязи с наличием позиционно аналогичных слов (к примеру, *валторить-фалторить*, *вопить-фопить* и др.).

В памят. №1 имя собственное *Мелий* от Мелентий указывается ономастиконами в народных формах: *Мелентий* [Петровский: 155], *Мелетий* [Петровский:

155], *Мелик* [Веселовский: 196], *Мелех* [Веселовский: 196]. Фонетический состав слова Мелетий по данным материалам можно оценить, с одной стороны, как наличие редукции язычного носового *н*, с другой стороны, как замены язычного [тʹ] на [к] и редукции заднеязычного звука в слабой позиции [к]/[х]. Встреченный нами вариант *Мелий* понимается как гипперкоррекционный вариант написания слова, в котором устраняются язычные, но фонетически сохраняется палатальный [j] в интервокальной позиции.

Таким образом, лингвистический анализ диалектных проявлений казачьих поминальных надписей XIX в., собранных на терском кладбище ст. Екатериноградской, позволил выявить отдельные характерные черты говора, которые сохраняются и были отмечены в ходе полевого изучения или являются проявлениями диахронной формы говора. Перспективным в работе по описанию подобных надписей разных терских казачьих станиц становится возможность сравнительного определения интегральных черт говоров в диахроническом плане, что поможет в лингвистическом определении цельности и схожести на языковом уровне этнокультурной группы терских казаков.

Анализируемые тексты:

Памят. № 1 Мѧръю младєнца Мелнѧ Вѧрвѧповѧ во…	*Памят. № 2* Здєсѣ похесохтся прахъ оумwершаго вахтера степано (берденихмна – нрзб.) пьwемъ зєметъ 1858 год(а)30 д марта
Памят. № 6 Курской губєрни(и) Нонѧ Хвѧрвѧровѧ съконъчѧвщи 1848го годѧ Іюлѧ ря (і) годня отъ родн…	*Памят. № 8* Зсєѣ по…пнчье.. (мт).. возтскаго казачьего полкѧ обздъвнои пѧтидєсѧти чкъ фокѧ контй 186..х(о)д..ннє.. скан(ча) тсѧ в Ѵотвє(ргъ)1876…

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникин А.Е.* Русский этимологический словарь. Вып. 8 (во І – вран). М.: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН; Ин-т филологии Сибирского отделения РАН, 2014. 352 с.
2. *Веселовский С.Б.* Ономастикон: древнерусские имена, прозвища и фамилии / Под ред. В.И. Буганова, Б.В. Левшина; Академия наук СССР, Отделение истории, Архив АН СССР. М.: Наука, 1974. 382 с.
3. Московская деловая и бытовая письменность XVII века / Академия наук СССР, Институт русского языка; издание подготовили С.И. Котков, А.С. Орешников, И.С. Филиппова. М.: Наука, 1968. 338 с.
4. *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен: около 2600 имен. 3-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1984. 384 с.
5. Словарь русских народных говоров. Вып. 1–52 / Гл. ред. Ф.П. Филин, Ф.П. Сороколетов, С.А. Мызников. М.; Л. – СПб., 1965–2021.
6. Электронная база «Архангельского областного словаря», архива каб. русской диалектологии каф. русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

REFERENCES

1. Anikin A.E. (2014). Russian Etymological Dictionary. Issue 8 (vo I – vran). Moscow. V.V. Vinogradov Russian Language Institute RAS; Institute of Philology of the Siberian Branch RAS Press. 352 p.
2. Veselovsky S.B. (1974). Onomasticon: Old Russian Names, Nicknames and Surnames / Eds.: V.I. Buganov, B.V. Levshin. Moscow. Nauka Publ. 382 p.
3. Moscow Business and Everyday Writing of the 17th century / Eds.: S.I. Kotkov, A.S. Oreshnikov, I.S. Filippova. Moscow. Nauka Publ. 1968. 338 p.
4. Petrovsky N.A. (1984). Dictionary of Russian Personal Names. 3rd ed., stereotyped. Moscow. Russky Yazyk Publ. 384 p.
5. Dictionary of Russian Folk Dialects / Eds.: F.P. Filin, F.P. Sorokoletov, S.A. Myznikov. Issues 1–52. Moscow; Leningrad – St. Petersburg. 1965–2021.
6. Electronic Database of the Arkhangelsk Regional Dictionary – Archive of the Russian Dialectology Office, Department of Russian Language, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Сведения об авторе:

Аркадий Алексеевич Чубчев,
бакалавр
филологический факультет
РГПУ им. А.И. Герцена

Arkady A. Chubchev,
BA
Philological Faculty
Herzen State Pedagogical University
Chubchev05@bk.ru

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-110-115

Н.В. Балабанова (Смоленск, Россия)

Кластерная организация семантического пространства социальной глагольной лексики английского языка с семантическим компонентом «Образование»

Аннотация: В данной статье рассматривается кластерная организация семантического пространства социальной глагольной лексики английского языка с семантическом компонентом «Образование». Для достижения цели исследования был использован метод сплошной выборки, компонентный анализ, кластерный анализ. Материалом для статьи послужили 65 глаголов современного английского языка, отобранных методом полной выборки. Версия данного кластерного анализа выполнена в компьютерной программе Statistica 5.5. Кластерный анализ учитывает два статистических параметра: «Кластерное расстояние» и «Способ группировки». По линии «кластерного расстояния» в настоящей статье используется корреляционный коэффициент «1-Pearson r». Для реализации компаративного анализа были введены несколько параметров, которые присутствовали в признаковом пространстве вне зависимости от конкретной организации признака: признаковая вариативность, плановая вариативность, ядерная вариативность уровней и вариативность оппозиций.

Ключевые слова: кластерная организация, семантическое пространство, социальная глагольная лексика, семантический компонент «Образование», выборка, кластерный анализ, компаративный анализ

N.V. Balabanova (Smolensk, Russia)

Cluster Organization of the Semantic Space of the Social Verbal Vocabulary of the English Language with the Semantic Component “Education”

Abstract: This article examines the cluster organization of the semantic space of the social verbal vocabulary of English language with the semantic component “Education”. To achieve the purpose of the study the continuous sampling method, component analysis, and cluster analysis were used. The material for the article includes 65 verbs of modern English, selected by the method of a complete sample. The version of this cluster analysis is performed in the computer program Statistica 5.5. Cluster analysis takes into account two statistical parameters: “Cluster distance” and “Grouping method”. Along the “cluster distance” line, the correlation coefficient “1-Pearson r” is used in this article. To implement the comparative analysis several parameters were introduced that were

present in the feature space regardless of the specific organization of the feature: feature variability, planned variability, nuclear variability of levels and variability of oppositions.

Key words: cluster organization, semantic space, social verbal vocabulary, semantic component “Education”, sampling, cluster analysis, comparative analysis

В нашей работе целью исследования является анализ кластерной организации семантического пространства социальной глагольной лексики английского языка с семантическим компонентом «Образование». Объектом нашего исследования является социальная глагольная лексика с семантическим компонентом «Образование». Материалом послужили 65 глаголов современного английского языка, отобранных методом полной выборки. Предметом исследования является семантическое пространство.

Семантическое пространство – это определенный набор диагностичных семантических признаков, организованных в определенную структуру за счет применения статистического метода кластерного анализа. Таким образом, семантическое пространство выделяет два аспекта: систему семантических признаков как структурных компонентов семантического пространства и кластерные отношения между этими признаками [1].

Семантические признаки выделяются при помощи метода компонентного анализа, основной целью которого является расчленение языкового значения на минимальные семантические компоненты (признаки) [2]. Применительно к нашей работе основной целью, достигаемой при помощи метода компонентного анализа, является выделение ограниченного списка (в количестве двенадцати одной единицы) репрезентативных семантических признаков глаголов социальной сферы «Образование», объединенных в семантические планы – обобщенные семантические категории в нашей трактовке, в рамках которых организуется как минимум два антонимичных семантических признака [3].

Для достижения цели исследования были использованы следующие методы:

1. метод сплошной выборки (осуществляется подбор примеров для анализа и иллюстрации теоретических положений: выписывание из оригинального (неадаптированного) текста подряд всех встречающихся в нем примеров анализируемого типа. В данном случае были выписаны все глаголы с лексическим компонентом «Образование»);
2. компонентный анализ (предполагает анализ значений языковых единиц через выделение основных компонентов значения, или сем. При изучении лексических значений часто используется анализ словарных дефиниций, т. е. толкований значений слов, которые приводятся в различных типах словарей. Эти толкования содержат в себе всю необходимую информацию о компонентном составе значения данного слова и о возможностях его использования);
3. кластерный анализ (кластерный анализ лексики – это метод, который позволяет определить содержательную близость лексических единиц при сопоставлении их синтагматических свойств (сочетаемости с другими элементами контекста). Суть метода в том, что множество контекстов употребления исследуемых лексем представляют как точки или вектора дистрибуций в N-мерном пространстве. Вычислив расстояния между точками или

сравнив вектора дистрибуций, можно получить количественную оценку тесноты семантических связей).

Для кластеризации используются результаты измерений, сохраняемые в матрице расстояний. Чем ближе синтагматические свойства лексем (а значит, чем ближе их значения), тем меньше расстояние между векторами их дистрибуций и тем больше вероятность их объединения в один кластер.

В своем анализе мы использовали 65 социальных глаголов с семантическим компонентом «Образование». В предыдущей работе мы проанализировали эти глаголы по 21 разноплановому признаку.

Полученные данные были сгруппированы в виде кластера, где каждый кластер представляет собой подмножество объектов, а расстояние между ними отображает степень их различия. Положительные и отрицательные связи между признаками были определены на основе корреляционного анализа. Если признаки находились в пределах положительного поля, то они относились к одному и тому же комплексу (кластеру). Если кластеры были соотнесены в рамках отрицательного поля, то они являлись противопоставленными и образовывали оппозицию.

По итогам анализа можно выделить 3 кластера:

1. субъекто не маркированный кластер. Признаки в этом кластере менее релевантны в этой системе. Они присутствуют, но являются субъекто не маркированными.
2. кластер субъект – ученик. Ядром этого кластера является именно этот семантический признак.
3. кластер субъект – учитель. Ядром кластера является этот признак и признак объект – ученик. Эти признаки взаимосвязаны.

Разделение на кластеры было произведено с учетом системно значимых признаков. Так как все глаголы имеют семантический компонент «Образование», то очевидно, что релевантным признаком будет являться субъект ученик и субъект учитель.

Вторым аспектом являются структурные отношения между семантическими признаками этих глаголов, которые подразумевают группировку всех исследуемых признаков в противопоставленные друг другу классы (кластеры). Группировка исследуемых признаков осуществляется при помощи метода кластерного анализа. Версия данного кластерного анализа выполнена в компьютерной программе Statistica 5.5. Кластерный анализ учитывает два статистических параметра: «Кластерное расстояние» и «Способ группировки».

«Кластерное расстояние» устанавливает бинарные расстояния между всеми элементами в рассматриваемой системе. По линии «кластерного расстояния» в настоящей статье используется корреляционный коэффициент «1-Pearson r».

Функция «правил группировки» определяет различные способы объединения элементов системы в кластеры. В нашей работе задействован вариант «невзвешенное попарное среднее», который группирует элементы (семантические признаки) в комплексы на основании средней суммы бинарных «кластерных расстояний» всех элементов комплексов [4].

В кластерной схеме на основании усредненных расстояний можно выделить три «поля»: «релевантное положительное», «нерелевантное положительное» и «отрицательное». Признаки, относящиеся к одному и тому же кластеру, группируются в рамках «нерелевантного положительного» поля и подразумевают положительную соотнесенность друг с другом. Различные кластеры противопоставляются

друг другу в пределах «отрицательного поля», и, следовательно, если признаки принадлежат разным кластерам, то они образуют оппозиции [5].

В структуре одного кластера могут выделяться «ядерные» и «периферийные» признаки. Первые группируются друг с другом в рамках «релевантного положительного» поля кластера, т. е. все признаки, относящиеся к одному и тому же «ядру», связаны друг с другом наиболее тесными (релевантными положительными) связями. В структуре кластера может быть как одно, так и несколько ядер. Периферийные признаки выявляют связь с другими признаками кластера в пределах «нерелевантного положительного» поля, т. е. данные признаки не образуют оппозиции с другими признаками этого же кластера, с одной стороны, но и не обнаруживают положительную релевантную связь ни с одним из признаков рассматриваемого кластера, с другой.

Изначально мы считаем релевантным показатель в 25. Соответственно, все, что ниже 75, – это ядро, если показатель выше, то это периферия, т. е. эти признаки относятся к этому кластеру, но находятся вне положительной связи.

Первоначально дадим общую характеристику кластерной организации семантических пространств исследуемых глаголов. Признаки мы делим на ядерные и периферийные.

Для реализации компаративного анализа нам потребовалось ввести несколько параметров, которые присутствовали в признаковом пространстве вне зависимости от конкретной организации признака:

1. Признаковая вариативность (количество признаков, входящих в состав одного кластера).
2. Плановая вариативность (количество планов, репрезентирующих один кластер).
3. Ядерная вариативность уровней (количество «ядер» в каждом кластере).
4. Вариативность оппозиций (степень противопоставленности кластеров относительно друг друга).

Исследование привело к следующим результатам.

Признаковая вариативность принимает следующие значения: 4 признака (отрицательная оценка, дивергентность, цель в ретроспективной ситуации, ретроспективность) в 1 кластере, 7 признаков (субординативность, слабая мотивация, цель в базовой ситуации, объект учитель, координативность, субъект ученик, адъект дидактический) во втором кластере, 9 признаков (субъект учитель, объект ученик, доминантность, процессуальность, сильная мотивация, проспективность, цель в проспективной ситуации, конвергентность, положительная оценка) в 3 кластере.

Плановая вариативность представлена следующим образом:

1 кластер (субъектно немаркированный)	**2 кластер (субъект – ученик)**	**3 кластер (субъект – учитель)**
аксиологический план	иерархический план	аксиологический план
интерактивный план	мотивационный план	интерактивный план
телеологический план	телеологический план	телеологический план
темпоральный план		темпоральный план
		иерархический план
		мотивационный план

Что касается ядерной вариативности, то в первом кластере все четыре признака (ретроспективность, цель в ретроспективной ситуации, дивергентность, отрицательная оценка) являются ядерными. Во втором кластере «субъект ученик» три ядерных признака (субъект ученик, субъект дидактический, координативность) и четыре периферийных признака (объект учитель, цель в базовой ситуации, слабая мотивация и субординативность). В третьем кластере восемь ядерных признаков (субъект учитель, объект ученик, доминантность, процессуальность, проспективность, цель в проспективной ситуации, конвергентность, положительная оценка) и один периферийный признак (сильная мотивация).

По параметру «вариативность оппозиций кластеров» мы установили степень противопоставленности кластеров относительно друг друга. Следует отметить, что рассматриваемый параметр учитывает следующие более частные характеристики рассматриваемой системы: количество признаков, которые участвуют в анализе, количество кластеров в системе (чем больше кластеров, тем больше оппозиций), а также степень равномерности распределения одноплановых признаков по кластерам. Отметим, что чем больше оппозиций в кластерном пространстве, тем более структурированным является признаковое пространство относительно вышеуказанных характеристик. В нашем исследовании мы учитываем эквиполентные оппозиции. Оппозиция называется эквиполентной, если один кластер обнаруживает наличие признака некоторого плана относительно прямого или переносного субъекта, а другой кластер выявляет наличие антонимичного признака того же плана относительно этого же субъекта.

Подведя итог вышесказанному, отметим, что проанализированные по вышеуказанным параметрам семантические пространства социальной глагольной лексики английского языка с семантическим компонентом «Образование» являются релевантными, что, по нашему мнению, находит отражение именно в системной организации учебного взаимодействия: противопоставленные кластеры репрезентируют типичные роли участников образовательного процесса (учитель – ученик), а выявленные оппозиции соответствуют базовым векторам коммуникативной и дидактической деятельности (проспективность / ретроспективность, доминантность / координативность, конвергентность / дивергентность). Полученные данные позволяют рассматривать кластерную модель как инструмент семантической типологизации лексики сферы «Образование». Кроме того, существует возможность применения предложенной кластерной модели в прикладных задачах: при составлении учебных словарей и тезаурусов, разработке лексических минимумов для изучающих английский язык в профессиональном контексте «Образование», а также при создании семантических разметок для корпусных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бордюкова А.В.* Структура разноуровневого признакового пространства отглагольных существительных в произведении Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» // Материалы международного молодежного научно- го форума «ЛОМОНОСОВ-2022» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, Е.И. Зимакова. М.: МАКС Пресс, 2022.
2. *Гулевич Е.В.* Роль подсознания в творческом процессе Р. Брэдбери // Вестник Мозырского государственного педагогического университета им. И.П. Шамякина. 2023. № 1(61). С. 113–118.

3. *Дедова Н.А*. Кластерный анализ семантических признаков образных метафор романа Дж. Оруэлла «1984» // Риторика. Лингвистика. 2020. № 15. С. 90–98.

4. *Сильницкий А.Г.* Кластерная организация семантического пространства полиситуативных юридических глаголов английского языка с субъектом «судья» // Известия Смоленского государственного университета. 2020. № 4(52). С. 101–116.

5. *Сильницкий А.Г.* Структура семантического пространства юридических глаголов английского языка с субъектом «Расследователь» // Известия Смоленского государственного университета. 2022. № 4(60). С. 91–105.

REFERENCES

1. Bordyukova A.V. The Structure of the Multi-Level Feature Space of Verbal Nouns in R. Bradbury's "Dandelion Wine". In: Proceedings of the International Youth Scientific Forum "LOMONOSOV-2022" / Ed. by I.A. Aleshkovsky, A.V. Andriyanov, E.A. Antipov, and E.I. Zimakova. Moscow. MAKS Press, 2022.

2. Gulevich E.V. The Role of the Subconscious in R. Bradbury's Creative Process. *Bulletin of the I.P. Shamyakin Mozyr State Pedagogical University*. 2023. No 1(61), pp. 113–118.

3. Dedova N.A. Cluster Analysis of the Semantic Features of Figurative Metaphors in George Orwell's Novel "1984". *Rhetoric. Linguistics*. 2020. No 15, pp. 90–98.

4. Silnitsky A.G. Cluster Organization of the Semantic Space of Polysituational Legal Verbs in the English Language with the Subject "Judge". *Izvestiya of Smolensk State University*. 2020. No 4(52), pp. 101–116.

5. Silnitsky A.G. Structure of the Semantic Space of Legal Verbs in the English Language with the Subject "Investigator". *Izvestiya of Smolensk State University.* 2022. No 4(60), pp. 91–105.

Сведения об авторе:

Наталья Владиславовна Балабанова,
студент
кафедра английского языка
Смоленский государственный университет

Natalia V. Balabanova,
Student
Department of English Language
Smolensk State University
andrewwin@yandex.ru

Библиографии

Bibliography

DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-117-127

М.М. Громова (Москва, Россия)

О Лидии Чарской. Библиография (к 150-летию со дня рождения). Часть 10

M.M. Gromova (Moscow, Russia)

About Lydia Charskaya. Bibliography (on the 150th anniversary of her birth). Part 10

1916

–. Бесплатная народная библиотека в 1915 году // Сибирская жизнь. 1916. № 54. 9 марта. С. 3.

«С осторожностью, с теми же оговорками следует подходить и к статистике о “наиболее спрашиваемых” авторах.

Вниманием детей пользовались, в нисходящем порядке: Лукашевич, Жюль-Верн, Майн Рид, Авенариус, Чарская, Купер, Вальт. Скотт и т.д. Гоголь, Пушкин и Диккенс стоят на последнем месте.»

Абрамова В. **Лидия Чарская. Игорь и Милица (Соколята) // Что и как читать детям. 1916. № 5–6. С. 172–173.**

[*Автор не указан*]. Кино-хроника // Рампа и жизнь. 1916. № 24. С. 14.

«В числе новых постановок, намеченных “Русской золотой серией”, следует отметить инсценировку романа Гвидо-де-Верона “Жизнь начинается завтра” и **“Виновна, но…”** по роману Лидии Чарской.»

[*Автор не указан*]. По поводу одного шаблонного упрека. Письмо в редакцию книжного продавца // Известия Вольфа. 1916. № 1. С. 20–23.

«<…> Обвиняют продавцов некоторых магазинов в том, что они будто бы содействуют распространению Чарской. Это обвинение столь же неосновательно, как и многие другие, – продавец тут положительно не причем(sic!). Чарскую сами дети требуют, т. е. заставляют своих родных ее требовать, и уже в продолжение пятнадцати лет юные читатели сами рекомендуют друг другу различные произведения Чарской. По отношению к сочинениям Чарской – рекомендация со стороны продавцов является излишней. Сочинения этой писательницы принадлежат к тем “ходким” книгам, которые без всяких рекомендаций раскупаются в тысячах экземпляров, в особенности те из них, которые рекомендованы и одобрены разными учеными комитетами, критиками и пр. <…>» (стб. 21).

[*Автор не указан*]. Рецензия на новые детские книги. Отдела Детского Чтения Комиссии по организации домашнего чтения при Учебн. Отд. М. О. Р. Т. Зн. // Новости детской литературы. 1916. № 2. С. 19–27.

Рецензия на повесть **«Люсина жизнь»** (изд-во Сытина, 1915): «Еще одна повесть г-жи Чарской. Автором обработан, как видно из предисловия, дневник ее знакомой Люси. Канва пове-

сти – домашняя обстановка, семейные отношения, столкновения между детьми и взрослыми. Главное действующее лицо – Люся, – правдивая, живая девочка, и ее родные – с одной стороны и семья графа – с другой. Повесть начинается ранними воспоминаниями маленькой Люси. С первых же страниц читатель становится свидетелем необычайных захватывающих событий. Люся, например, вообразив, что проглотила иглу, спешит съесть шоколадную конфету, чтобы клейкая, мягкая масса, облепив иглу, предохранила бы от уколов – приемы, невероятные для трехлетней девочки. Эта же Люся, недовольная приездом новой некрасивой гувернантки, уходит из дому, сталкивается с бешеной собакой, но подоспевший Филат – любимая собака Люси, – спасает се. Филата застрелили. Девочка заболевает нервной горячкой. Но вот приезжает из-за границы в свое именье старый, окруженный, неизвестно за что, ореолом благородства, граф с семьей. Люся с отцом и теткой (матери у нее нет) едет с визитом к графу и знакомится с детьми. Тут и маленькая красавица – избалованная Ани, которую Люся начинает боготворить, тут и милый добрый Этьен – старший сын графа – будущий заступник Люси, и прочие положительные и отрицательные детские типы. И здесь опять приключение. Дети едут кататься по озеру, Люся перегибается за цветком, лодка опрокидывается… садовник спасает всех; в доме переполох. Испуганная виновница за обедом от волненья не ест пирожного, но, как и нужно было ожидать, после обеда, когда все разошлись, добрый Этьен утешает ее и приносит остатки пирожного. А когда граф с Аней приезжает в дом Люси, девочки без спроса убегают в лес; начинается страшная гроза с ливнем; девочки промокли до костей и спасает их старушка – мать лесника, которую дети приняли за ведьму. Далее идет описание учебных дней Люси в доме графа вместе с его детьми; занятия с разными учителями под надзором сухой англичанки и милой Гани – Люсиной гувернантки. Но и тут не без приделок. Люся, например, заказывает по разным лавкам от имени графа всевозможные продукты в виде дров, водки, и т. п. Все заказанное привозится в именье. Впрочем, шалунья Люся скоро искупает свою вину добрыми поступками – отдает свои деньги и отказывается от елки ради бедной семьи.

На несколько лет дети расстаются (семья графа уезжает за границу). В конце повести читатель видит всех детей уже взрослыми – это не детская часть повести. Тут опять красавица гордая Ани с проявлениями тонкого кокетства, умный, серьезный, уже с усиками, Этьен… Читатель, конечно, догадывается, что Этьен и Люся любят друг друга, но небогатая, без связей, невеста испортит карьеру будущего дипломата, и старый граф упрашивает Люсю отказаться от этого брака. Люся уступает… счастье ее и Этьена разбито. Переживает драму и тетя Муся, жених которой – сосед помещик – погибает на охоте в борьбе с медведем. (Медведей Чарская вообще любит). Однако, в то время, как тетя Муся ищет утешенья за монастырскими стенами, Люся находит выход в общественной работе – начинает учить деревенских детей.

Автор, по-видимому, хотел поставить перед читателями ряд крупных вопросов. Но и тут, как всегда, обычная манера Чарской – бить на эффект, на внешность, сказались. Только здесь мы замечаем у автора неудачные попытки останавливаться подольше, осветить разные моменты повести. Однако, это излишнее разжевывание мелких случаев и комканье крупных вопросов только сильно растянуло повесть, а образы по-прежнему остались и тусклыми и надуманными. Читается повесть, в силу этого, не легко, да это и к лучшему –нет, по крайней мере, той удочки, на которую так охотно идут неокрепшие читатели. Повесть эта, как и предыдущие, является не только ненужным, но и вредным балластом. Зачем, в самом деле, детям, быть может, впервые встречаться с глубокими вопросами в этой именно повести с ее поверхностным внешним освещением? Почему юный читатель должен будет знакомиться с самопожертвованием (отказом от личного счастья) по таким убогим лубочным образцам, когда он в свое время воспримет прекрасный высокохудожественный образ подобного же самопожертвования в лице Сони из “Войны и мира”?

Рисунки как нельзя лучше подходят к книге. Достаточно просмотреть их, не читая даже книги, чтобы создать полное представление о характере самой повести» (с. 20–21).

[*Автор не указан*]. Школьная газета // Сибирская жизнь. 1916. № 244. 10 нояб. С. 3.

О еженедельной газете киевских школьников «Голос средней школы», выходившей с октября 1916 г. Цитата из статьи Иванчикова в «Нижегородском листке»[1]: *«В Харькове “молодежь интересуется только гимназией, артистами и флиртом”; особенно это относится к женской половине молодежи: в 7 классе нашей гимназии большая часть учениц не прочла еще Тургенева, Гончарова, а между тем все они почти наизусть знают Чарскую, Вербицкую и т. п. авторов. Мальчики хоть пытаются что-нибудь сделать (хотя у них ничего не выходит) – издают сборники, журналы, составляют кружки, а девушки, даже взрослые, не интересуются абсолютно ничем”…»*

[1] Более точные данные не приведены.

Ближайший репертуар РУССКОЙ ЗОЛОТОЙ СЕРИИ [Анонсы кинофильмов одноименного киноателье] // Рампа и жизнь. 1916. № 31. С. 16.

«Начало сезона 1916–17 г. 16-го августа. <…> **ВИНОВНА, НО…** По нашумевшему роману Лидии Чарской.»

Книжные и библиографические известия // Известия Вольфа. 1916. № 9–10. С. 2 обл.

«Тяжело заболела известная писательница Л.А. Чарская. Перед самою болезнью писательницею окончена новая большая повесть для юношества под заглавием **“Наташин дневник”**.»

Никонов Б. Спектакли для детей // Обозрение театров. 1916. № 3322. С. 11–12.

«Детский театр, как и детская книга, находятся у нас в состоянии неустойчивого равновесия и своим естеством невольно возбуждают вопрос: имеют ли они право на самое существование? Ведь, если г-жа Чарская пишет бочками сороковыми свои “детские” книги, или если какие-то неведомые друзья детей перекраивают для сцены русские сказки и басни Крылова, то это еще не есть основание признавать книги г-жи Чарской детской литературой, а “Царевну Лягушку” пьесой подлинного детского театра» (с. 11).

Новости литературного мира // Известия Вольфа. 1916. № 7–8. Разд. паг. Стб. 94–95.

«Л.А. Чарская закончила новую повесть для детей п.з. **“Кофульки”** – из жизни маленьких институток новейшего времени» (стб. 95).

Русская золотая серия [Анонсы кинофильмов одноименного киноателье] // Рампа и жизнь. 1916. № 22, 24. С. 4 обл.

«Готовятся к постановке: “ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН”. По А.С. Пушкину, большая художественная картина в постановке А.Н. Уральского, декорации художника В.Е. Егорова. СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК. Кино-иллюстрация романа С. Пшибышевского, в 3-х сериях. ИСТОРИЯ ГРЕХА. Кино-драма в 4-х частях по роману С. Жеромского. УЗУРПАТОР. Кино-иллюстрация романа Дж. Локка. **ВИНОВНА НО…** Иллюстрация романа Лидии Чарской. НАВЬИ ЧАРЫ. Инсценировка романа Ф. Сологуба. ЗЛЫЕ ДУХИ. Кино-иллюстрация ром. Е.А. Нагродской. ОТДАЙ МНЕ ЭТУ НОЧЬ!.. Сюжет, навеянный стихотворением Г. Галиной. ЧУЖАЯ ЖЕНА ИЛИ МУЖ ПОД КРОВАТЬЮ. Кино-иллюстрация ром. Ф.М. Достоевского.»

Саввин Н.А. Детская литература и журналистика в 1915 году. Продолжение // Педагогический листок. 1916. № 2. С. 95–119.

В разделе «Средний возраст»: «Л. Чарская. **“Бичо-Джан”** (изд. Вольф. Ц. 2 руб. 50 коп.). Новое произведение знаменитой писательницы – того же стиля и характера, что и прежние ее вещи. Много приключений, несообразностей, внешняя интересность и в результате произведение, которое, будучи прочитано, не прибавит добрых навыков читателю…» (с. 105).

В разделе «Старший возраст»: «Л. Чарская. **“Цель достигнута”**. (Изд. Вольфа. Ц. 2 р. 50 коп.). По-видимому, повесть носит автобиографический характер, – в ней говорится про начальные шаги сценической карьеры автора. Все это могло бы быть интересно, если бы г-жа Чарская избегала писать своею обычною манерою, нервируя читателей истеричностью темы там, где можно было бы обойтись и без приподнятости изложения» (с. 108).

Саввин Н.А. Детская литература и журналистика в 1915 году. Окончание // Педагогический листок. 1916. № 3. С. 129–140.

В разделе «Детская журналистика»: «“Задушевное Слово” для младшего возраста. “Быть товарищем, собеседником, руководителем юных читателей, давать им разумное, полезное и вместе с тем разнообразное, интересное чтение, расширять круг их знаний, содействовать развитию у детей любознательности, поучительно их развлекать, освежать и оживлять работу школы и дополнять возможные пробелы домашнего и школьного образования” – так редакция определяет цели и задачи журнала. Для осуществления этой цели помещена повесть Л. Чарской **“Мадмуазель Муму”**, продолжение прошлогодней повести “Малютка Марго”. “Малютка” превратилась в мадмуазель, и совершаются с нею разнообразные приключения, оканчивающиеся благополучно для героини. Уступая веяниям времени, Л. Чарская заставляет свою героиню сталкиваться с немцами. Вообще, новое произведение популярной писательницы не прибавит лишних лавров к литературной славе г. Чарской: так слабо оно, и слабость его в целом ряде случайностей, искусственно придуманных автором» (с. 132);

«“Задушевное Слово” для детей старшего возраста. Конечно, в первую очередь большая повесть Л. Чарской **“Дели-аказ**(sic!)**”**, продолжение повести “Т-а и-та”. Героиня Глаша – отчаянная, дерзкая девочка, конечно, с добрым сердцем, один из излюбленных женских образов популярной писательницы. Много случайностей в романе, внешне эффектных положений и очень мало художественной правды. Так же, как и “Малютка Марго”, ничего нового не дает в понимании творчества Л. Чарской. Просто очередное задание на обычные для Л. Чарской темы» (с. 133).

Саввин Н.А. Опыт ежегодника детской литературы. Детская литература и журналистика за 1915 год. М.: редакция журнала «Педагогический листок», 1916. (Учительская библиотека.) 72 с.

Отзыв на повести **«Бичо-Джан»** (с. 34) и **«Цель достигнута»** (с. 37), идентичный [Саввин 1916a: 105, 108], и на повести **«Мадмуазель Муму»** (с. 53) и **«Дели-акыз»** (с. 55), идентичный [Саввин 1916b: 132, 133].

Соболев М.В. **Новые повести Л. Чарской для юношества // Педагогический сборник, издаваемый при Главном управлении военно-учебных заведений. 1916. № 11. С. 475–481.**

Обзор-пересказ повестей **«Бичо-Джан»**, **«Игорь и Милица»**, **«Волшебная сказка»**, **«Т-а и-та»**, **«Генеральская дочка»**, **«Ради семьи»**, **«Тяжелым путем»**, **«Заслуженное счастье»**, **«Цель достигнута»**. «Произведения г-жи Чарской издаются и переиздаются Вольфом, Губинским, Кнебелем и др.; издатели не жалеют средств для внешнего их приукрашивания, рассчитывая с лихвою покрыть свои издержки. Действительно, эти издания ходкий товар, так как есть не мало охотников читать г-жу Чарскую, а потому позволительно задать вопросы: что она дает своим многочисленным читателям? как она воспитывает их?» (с. 475); «Уже из краткого указания содержания повестей не трудно заметить, что автор весьма разнообразен в выборе материала для своих повестей; берет его с налету и привычною рукою сочиняет по несколько повестей в течение одного года. При такой быстроте едва ли возможно вникнуть в характеры намеченных действующих лиц и подобрать ряд сцен, из которых читатели поняли бы этих лиц и объяснили их поступки; г-жа Чарская поступает проще: она навешивает своим лицам определенные ярлычки и забывает об их прочих душевных качествах; у нее эгоистка в лице невестки Ии так и остается взбалмошной эгоисткой, дядя Кико остается корыстолюбивым злодеем, Ия остается носительницей заветов матери, не говоря уже об институтках и классных дамах. Одну из рассматриваемых повестей г-жа Чарская назвала сказкой; по такой манере аттестовать своих лиц, малой правдоподобности рассказа и другие повести в значительной мере напоминают сказки; в них, как и в сказках, все заканчивается вполне благополучно и часто с выгодою для избранников автора. Так Ия получила обеспечение на всю жизнь; Надя, вернувшись в родительский дом, стала “среди реальной жизни вполне счастливой и довольной, окруженная любовью и заботою искренно преданных ей людей”; Лида поступила на казенную сцену и т. д. От такого приёма перед читателями проходит какая-то особенная жизнь (хотя события совершаются в наши дни), подкрашенная, пригнанная к намеченному исходу, хотя бы это не соответствовало реальной правде, как например было с институткой Милицей. Кроме этой фальши, повести г-жи Чарской имеют еще более серьезный недостаток: они не требуют от читателя вдумчивого отношения к пробегаемым наскоро строкам; автор услужливо обо всем докладывает, легко все объясняет, вплетает в свой рассказ эффектные сцены, длинные разговоры, благодаря которым поддерживается интерес к повести. Автор как будто не допускает мысли, что поступками людей может руководить внутреннее сознание, и спешит для объяснения перелома в их жизни придумать что-либо поразительное, даже трагическое; к указанным выше примерам Ии и Васи можно еще добавить случай с сестрою Ии, которую развращала озлобленная невестка их: она только тогда оценила среду гостей невестки, когда подвыпивший кавалер хотел ее поцеловать, а потом бросил у загородного кладбища, там посторонний человек подобрал ее и отправил в участок, где ее поместили в арестантское отделение. Насколько не строго с педагогической стороны оцениваются поступки людей, призванных служить целям писателя, ярко видно из повести “Т-а и-та”; здесь ложь и издевательство над педагогами не встречает никакого осуждения, а расписывается в привлекательных красках; даже более: самого попечителя автор заставляет лгать, чтобы объяснить появление Глаши в стенах института, как события невероятного и неправдоподобного. Вся эта неправда облечена в красивую и занимательную форму, нервирующую читателей; можно ли спокойно читать о том, как Глаша почти задохлась в сундуке, куда ее институтки спрятали от инспектрисы, получившей от служанки-доносчицы сведения о воспитаннице выпускных? можно ли не удивляться и тому, что эта доносчица молчала в те-

чение нескольких месяцев, исполнив привычное дело только тогда, когда автору понадобилось закончить свое длинное повествование?

Если повести г-жи Чарской первого периода ее писательства одобрялись педагогической критикой, то дальнейшие, как ремесленные произведения, заслуживают порицания, потому что они приучают детей к поверхностному чтению, почти без участия мысли; дают превратное понятие о действительной жизни и взаимоотношениях людей; приучают ценить эффектные подвиги выше скромной и производительной работы. Вдумчивые дети не станут увлекаться Л. Чарской, а прочих должны оберегать воспитатели, так как чтение названных повестей есть бесполезная и вредная трата дорогого времени; пусть родители не соблазняются нарядною внешностью книг и рубли, которые стремятся получить с них издатели, истратят на более ценное в педагогическом и литературном отношении» (с. 479–481).

Хроника // Известия Вольфа. 1916. № 3. С. 1–2 обл.

«В числе новых книг для детского чтения, выпускаемых к Пасхе Т-вом М.О. Вольф, находятся книги Л.А. Чарской **“Большой Король”**, **“Маленькая Королева”** и **“Необыкновенный королевич”**, с илл. худ. Гурьева» (с. 2 обл.).

1917

Зеленко В.А. Детские библиотеки / Под ред. Г.Г. Тумима. Петроград: издание Н.П. Карбасникова, 1917. 254 с.

«Для иллюстрации своих выводов привожу названия авторов и книг, наиболее часто попадающихся в детских списках. Под буквой А помещены подарки родителей… под В – подарки школы. **А**. Авенариус. Андреев… Арцыбашев. Андерсен. <…> Чарская. Шиллер. Шерлок-Холмс. Эберс. Журналы: Мир божий, Вестник знания, Задушевное слово… <…> **В**. Лукашевич (Школьные праздники). <…> Чарская. Что рассказывала мама? Светлячок. Задушевное слово. Ученик…» (с. 28–29).

П.Д. Семейный вечер в епархиальном женском училище // Олонецкие епархиальные ведомости. 1917. № 2. 15 янв. С. 33–35.

«В начале вечера было исполнено несколько №№ выразительного чтения литературных произведений русских авторов и пения гимнов и русских песен по следующей программе:

1. Стих. Е. Нечаева “Привет”. Чит. в. III кл. С. Изотова. 2. Христа Господа. Хор под управлением Ф.Ф. Чудинова. 3. Детская молитва. Чит. автор воспит. II кл. Евд. Хемеляйнен. 4. Стих. Каменского “С Новым Годом” – в. IV кл. А. Дьячкова. 5. Гимн “Коль славен”. Хор. 6. Стих. Чарской **“Плач родины”** – в. V кл. В. Ильинская. 7. Стих. “На поле брани” – в. III кл. А. Ерофеева. 8. Славься, славься. Хор. 9. Стих. в прозе В.Г. Короленка “Огоньки”. Чит. в. II кл. Хемеляйнен. 10. Все по светлице б я ходила. Хор. 11. Стих. Надсона “Полдороги” в. IV кл. В. Санькова. 12. Ах, не одна во поле дороженька. Хор. 13. Стих. Чарской **“Мать – своему ребенку”**. Чит. в. II кл. Хемеляйнен. 14. Белолица, круглолица. Хор. 15. Стих. Панова “Наша песня”. Чит. 3 воспитанн.» (с. 33) и т.д.

1918

Богомолов Б., редактор журн. «Детская коммуна». Об учреждении кафедры детской литературы в народных университетах // Грядущее. 1918. № 5. С. 6–7.

«Российская академия наук, несмотря на всю свою *грузную ученость*, на литературу для детей смотрела, как на шалости пера, бесстыдно замалчивая о ее разлагающем направлении. Эта страшная гангрена русской жизни производила разрушительную работу в душе грядущих поколений *целые века*, заражая миросозерцание детей гнетущим ядом фальшивой морали капиталистического общества. Литература детская была серьезной критике недоступна по многим причинам. Как мучительно было поприще детской литературы – становится ясным только теперь, в наши ясные красные дни, когда детский вопрос властно встает перед нами во весь свой жутко-прекрасный рост, ибо нет животворнее и гуманнее труда, чем труд социального воспитания и художественного развития юного поколения, смело грядущего в самое горнило жизни.

У нас детство долгое время пичкали приторно-слащавыми сочинениями худосочной классной дамы – Чарской, чья слава и популярность раздувалась буржуазной печатью как кузнечным мехами, и разносилась по России и Европе “поставщиком его величества” книгоиздателем Вольфом… И в это время “мученик любви к детской литературе” Монвиж-Монтвид, издававший идеальнейший детский журнал “Всходы”, старый идейный революционер, давший нам

талантливого настоящего детского писателя Л. Кормчего, обремененный тяжестью возросших долгов по изданию и преследуемый правительственной цензурой, оборвал свою светлую жизнь, приняв яд…» (с. 6).

Соболев М.В. **Новые повести Л. Чарской для детей младшего возраста: Малютка Марго, изд. Вольфа. Пг. 1916 г. 232 стр. с рис. 3 руб. Мадмуазель Муму, в журнале «Задуш. Слово» млад. возр. за 1915 г. Умница-головка, в журн. «Задуш. Слово» младш. возр. за 1916 г. // Педагогический сборник. 1918. № 4–6. С. 395–397.**

«По обязанности постоянной сотрудницы Вольфовского журнала, как выгодная для издателя приманка подписчиков, г. Чарская ежегодно поставляет по одному произведению для каждого отдела журналов, а издатель растягивает их почти на целый год, давая по два-три столбца крупной печати в каждом нумере, делая перерывы в таких местах, чтобы заинтересованный юный читатель с нетерпением ожидал новой книжки, т. е. прилагает к детскому журналу такой же прием, какой издавна практикуется уличными листками, за что подлежит строгому осуждению со стороны педагогов, раз дело касается чтения детей. После этого общего замечания перейду к самым повестям. Хотя они носят три различные названия, тем не менее они есть только три отдельные части повествования о судьбе малолетней француженки с ее 8-ми летнего (sic!) возраста, причем автор переносит действие из Парижа в Россию и из Франции в Петроград, заставляя девочку переживать разные приключения, быть в опасных положениях, из которых она выходит или благодаря своей сообразительности, или помощи добрых людей, всегда своевременно являющихся на помощь. Не стану подробно излагать все выдумки автора, укажу только главнейшие из переживаний Марго: отбившись на заграничном поезде от матери, она находит покровительницу в лице народной учительницы, пока в деревню не залетел авиатор-француз, взявший Марго с собою в Париж; ветер погубил машину и Марго очутилась в Петрограде, где сначала попадает в приют к какому-то странному подбирателю бродячих детей, потом становится цветочницей, откуда французские друзья увозят ее в Париж. На этом кончается первая повесть, во второй Марго мирно живет у своих парижских друзей, пока у нее не было пробуждено сознание в дармоедстве; тогда она бежит в Реймс и поступает компанионкой в русскую семью после того, как автомобиль их едва не раздавил эту девочку; с ними она перебирается в Россию, где оказывает семье услугу в момент нашествия немцев, получает от них заслуженные деньги и награду, на которые снова собирается ехать в Париж. Здесь оканчивается вторая повесть. Марго не нашла в Париже своих друзей и едет па пароходе в Финляндию, где ей обещали место: в бурю пароход наткнулся на камень и погиб, а девочку спасли содержатели театра для изготовления кинематографических фильм и пристроили ее к сцене. Европейская война увлекла Марго; она бежала из кинематографа, удачно встретилась с начальницей сестер милосердия, которая и поместила ее в один из передовых лазаретов, где она зарекомендовала себя с отличной стороны, получила похвалу от командующего и большую денежную награду, на которую решила начать во Франции свое цветочное дело. Возможно, что повесть на этом не окончится и г. Чарская насочиняет новые страницы для своих читателей, о чем нельзя не пожалеть. Мечтательные дети с живой фантазией могут вообразить еще более невероятные приключения, чем перевоз маленькой девочки на аэроплане, разрешающиеся в хорошую или в дурную сторону, смотря по их минутному настроению, но разве такие их мечтания будут поучительными для других детей. Далее, постоянные покровители и благотворители малютки Марго дают неправильное представление о действительной жизни и могут быть приняты на веру только детьми достаточных семей, не знающих о тех лишениях и трудах, какими добываются блага жизни; с этой стороны повествования г. Чарской им не принесут вреда, но будет печально, когда ей поверят дети недостаточных семей и, ленясь, будут ждать благоприятных обстоятельств. Описывая события только с внешней стороны, автор почти ничего не дает для их понимания, задумываться читателю не над чем, а остается только пробегать столбец за столбцом, да просматривать немногочисленные картинки, оригинальные или подобранные. Лучше ничего не читать, чем тратить время на такие кинематографическо-фельетонные произведения.»

1919

[*Автор не указан*.] Из жизни Государственных театров // Бирюч. 1919. № 9. С. 23–24.

«Артистке Александринского театра Лидии Чарской, авторше популярных детских рассказов, предложено Временным Комитетом написать пьесу для детских спектаклей в Михайловском театре. Г-жа Чарская предполагает инсценировать один из своих лучших рассказов.»

[*Автор не указан*]. Наивные вопросы (Гастроли Московского Камерного театра) // Жизнь искусства. 1919. № 113. 6 апр. С. 2.

«Пьесой Л. Столицы “Голубой ковер” закончились гастроли Московского Камерного театра… <…> Если отбросить все поэтические и символические побрякушки очень сомнительного вкуса, то татарская сказка Л. Столицы окажется типичным произведением дамы с темпераментом. Этот род искусства, происходя от Мирры Лохвицкой, коснувшись Тэффи, посколько (sic!) она поэтесса, благополучно докатывается до Лаппо-Данилевской, Чарской, Нагродской и Вербицкой. Было неловко слушать, как г-жа Коонен, изображая Дон-Жуана женского пола, мечтала в роде гоголевской невесты, чтобы в одном мужчине соединялись и “тигровая страсть” и “дымка грезы” и т. п. – вообще, сбор каких-то пошлостей.»

[*Автор не указан*]. По Москве // Известия. 1919. № 192. 31 авг. С. 4.

«Затем, вопреки всем распоряжениям Наркомпроса, почти ни в одной трудовой школе Москвы до сих пор нет правильно функционирующей детской библиотеки, и детей пичкают тем, чем не нужно: рассказами Чарской, Жюль-Верна и т. п. Еще хуже обстоит дело в школах 2-й ступени, так как здесь среди педагогов находится немало самых ярых шовинистов и черносотенцев, которые нередко открыто прививают и поддерживают в своих питомцах самые дикие национальные предрассудки. Так дело обстоит в быв. гимназии Поповой, на Знаменке, в гимназии Касицына, на Балчуге, и др.»

Зеленко В.А. Детские библиотеки / Под ред. Г.Г. Тумима. 2-е изд., пересмотр. и доп. Петроград: Начатки знаний, 1919. 270 с.

Стэн К. Сучки и бревна // Вечерние известия. 1919. № 207. 1 апр. С. 1.

«…Так умствует “Журнал для женщин”… Да, да, – он продолжает издаваться – с Лидиями Чарскими, Принцессами Грезами, с выкройками, со всеми онерами своднической “культуры”.

И это в то время, когда нет бумаги для “Еженедельника Правды”, для “Красной Звезды”, для органа, наконец, Московского Совета!»

1920

Инструкция библиотечной секции Отдела народного образования. О пересмотре каталогов и изъятии негодной литературы[2]. М.: Главполитпросвет, 1920.

1922

П. К. Осиновый кол (Халтура за год) // Театральный бюллетень. 1922. № 11. 1 янв. С. 6–7.

Об одесских театрах. «А детские спектакли Матусиса, сразу в один день в двух театрах, из повестей Чарской и винигрета из пошлости и театральной безграмотности?» (с. 7).

1923

В. К. Эрнест Сетон-Томпсон. – “Джек, король Таллакский”. – Госиздат, 23, 280 стр. // Красный журнал для всех. 1923. № 5–6. С. 93.

«Перед праздниками родители начинают метаться по книжным лавчонкам, покупая для своих ребятишек всяческую заваль и гниль, в духе многочисленных, но весьма пакостных произведений г-жи Чарской. А между тем есть сотни и сотни изумительных детских книг.

К числу таких книг принадлежат и все, без исключения, произведения Сетон-Томпсона…»

Лунц Л. На Запад! Речь на собрании Серапионовых Братьев 2-го декабря 1922 г. // Беседа. Журнал литературы и науки. 1923. Кн. 3. С. 259–275.

«И нет в русской литературе ни одного первоклассного исторического романа (“Война и Мир” – в стороне, подобно “La Chartreuse de Parme” Стендаля). И нет ни одного хорошего романа приключений. И поэтому-то, только поэтому, вместо Дюма мы имеем Брешко-Брешковского, вместо Стивенсона – Первухина, вместо Купера – Чарскую, вместо Конан-Дойля – уличных Нат-Пинкертонов» (с. 264).

[2] ГАОО. Ф. 318. Оп. 1. Д. 598.

1924

Аверченко А. Страшная книга // Сегодня. Рига. 1924. № 149. 6 июля. С. 2–3.

О статье «Воспоминания 500 русских детей» из книги «Бюллетень Педагогического Бюро по делам средней и низшей русской школы заграницей». В статье содержатся воспоминания учеников русской гимназии в Моравской Тржебове (Чехословакия) о событиях 1917 г. и гражданской войны, записанные ими по предложению директора гимназии А.П. Петрова.

«Детской бытописательнице Лидии Чарской и во сне бы не приснилось написать так просто и правдиво:

“Я так узнала революцию. В маленький домик бросили бомбу. Я побежала туда. Все осыпалось. В углу лежала женщина. Рядом ее сын с оторванными ногами. Я сразу сообразила, что нужно делать. Послала маленького брата за извозчиком, перевязала раненых, как могла, и увидела рядом большой короб. Открыла. Там была масса маленьких цыплят. Боже, что это за прелесть. Я успела их погладить и всех перецеловать.”

Вот – настоящий ребенок» (с. 2).

Аверченко А. Страшная книга // Сегодня. Рига. 1924. № 150. 8 июля. С. 2.

Продолжение [Аверченко 1924а].

«Лидия Чарская! Теперь вы – бедная. Что вы можете написать для детей, когда они видели в 11 лет – “и расстрелы, и повешение, утопление и даже колесование”, когда девочки пасли лошадей, “хотя это и было очень трудно”…

Новые дети новой России.

И все-таки чистые детские души не погибли, если – около мальчика с оторванными ногами – надо было успеть перецеловать всех цыплят – (“Боже, что это за прелесть!”).

Черный Саша. «Вечерний день» (Н.А. Тэффи. Рассказы. Изд. «Пламя». 1924) // Русская газета. Париж. 1924. 12 дек.

«“Женщина-писательница” – сочетание этих слов не звучало гордо у нас в России. Аполлон был излишне жесток к прекрасному полу, и целая плеяда: Вербицкая – Нагродская – Чарская – Лаппо-Данилевская и пр. – приучили даже среднего читателя ухмыляться при виде женщины, берущейся за перо».

Черный Саша. Передоновщина // Русская газета. Париж. 1924. 6 нояб.

«Помните “мальчика для сечения”, о котором рассказывает Марк Твен в “Принце и нищем”? Нашалит ли принц, плохо приготовит ли уроки, – за все отвечала спина мальчика, специально для этой цели нанятого.

Амплуа этого мальчика в последние перед войной годы занимала «девочка для сечения» – г-жа Вербицкая. Иногда – Нагродская. Иногда – Чарская. Почему-то все дамы. Впрочем, был и мальчик: Брешко-Брешковский. Литературная пробирная палата занималась совершенно бесплодным разоблачением лопуха и негодованием, что лопух розовым маслом не пахнет. На всем остальном (за редким исключением) – табу».

1925

[*Автор не указан*]. Печать – наше оружие // Пионерская правда. 1925. № 9(9). С. 1.

«Строчки, строчки, горячие строчки!.. / В каждой букве корявой – быт! / Ведь недаром же поздней ночкой / Юный Ленинец бойко строчит! / Этим острым пером неумелым / Будет строиться новая жизнь! / А Ник Картеры, Чарские прелые, / На пере у пикора – держись!...»

Горный С. Санкт-Петербург (видения) / Предисл. Ивана Лукаша. Мюнхен: Милавида, [1925]. 54 с.

«…торгуют образами, часами, цепочками, брелоками. Иконы в складнях выставлены в ряд и все это – Николаи Угодники, и Александры Невские, и ветхие Серафимы Саровские. И большие

крупные часы, какие давались в эскадронах “за отличную стрельбу”, и крупные, серебряные цепи, как на жилете старшего дворника Никиты. Я знаю, вы хотите опять пройти мимо Пассажа и темной, скучной вывески “Сибирский Торговой Банк”, и мимо вывески с хрустальными завитками на кончиках букв “Новое Время”, и снова завернуть в Гостиный Двор. Уж не хотите ли постоять у книжной витрины? Вот она, четкая, ясная вывеска на деревянном поле простыми литыми буквами “Маврикия Осиповича Вольфа” и вкусные, тисненые томы “Золотой библиотеки”, и Бичер Стоу, и Даниэль Дефо, и, понятно, Луи Буссенар, с которым мы скользили на узких индейских пирогах. И Макарова, с которой уходили в ссылку вслед за павшим временщиком Меншиковым. И даже – Чарская с Джавахой, которую читали тайком от сестер, чтобы не засмеяли.

Но засмеять нельзя. Ни любви, ни ласки. Ни сегодняшнего вечера, когда мы вместе придем домой…» (с. 26).

Роман Р. Книжные потрошители // Пионер. 1925. № 23. С. 21–22.

«К общему возмущению пробовали примазаться и сомнительные книги.

– Граждане, – заговорила, сильно картавя и жеманничая, какая-то книга Лидии Чарской. – Я возмущена до глубины души. Какие-то кухаркины дети так варварски обращаются с моими институтками, грязные лапы…

– Так тебе и нужно, институтская крыса, – оборвал ее “Костровской колдунок”. – На помойку бы такие книги.

Тут поднялся невероятный гам, так как с Лидией Чарской приключилась истерика» (с. 22).

1926

Аверьянова Л.И. **[О Чарской]. ИРЛИ. Ф. 355. Ед. хр. 3. Л. 3.**

«Е.Я. Данько, а за нею В.П. Калицкая перевели разговор на тему о пособиях членам Союза Писателей. В.П. рассказала, что снова посетила Чарскую – и нашла ее в положении ужасном. У Чарской туберкулез в третьей степени, муж безработный и тоже туберкулезный, средств к существованию никаких. Она все время лежит, оживляется редко, и оживление это нездоровое, нервное.»

В. Т. Читательские запросы детей // Известия. 1926. № 127(2748). 4 июня. С. 5.

Пересказ доклада Н.А. Рубцовой «Интересы современного юного читателя по данным обследования спроса в детских библиотеках Союза», прочитанного 30 мая 1926 г. в Институте библиотековедения.

«Из отдельных книг наиболее ходкими являются Баста: “Приключения без гроша в кармане” и “Веселые рассказы” Буша. Обращаемость их превосходит в 15 раз обращаемость любой книги. Затем следуют: Чуковский, Марк Твен, Жюль Верн, Майн- Рид, Джек Лондон, Купер, Синклер, Бичер-Стоу – “Хижина дяди Тома”.

Из новой литературы большой популярностью пользуются “Ташкент – город хлебный” Неверова и Остроумова “Макар Следопыт”. Первая книга, по утверждению докладчицы, продвинута школою, причина необычайного успеха второй – в героическом элементе книги.

Но пока, – делает вывод докладчица, – старая литература продолжает забивать новую. Красноречивый факт: Центральный дом пионеров вынужден был поставить на полки старую литературу. Особенно сильно увлечение Чарской.»

Григорий Коль. В поисках экзотики (От нашего тифлисского корр-та) // Вечерняя Москва. 1926. № 193(801). 24 авг. С. 2.

«Такого нашествия экскурсантов, Тифлис еще не видал за всю свою долгую жизнь. <…>

И все они рвутся в Тифлис, в Грузию, в поисках “экзотичных кавказцев”, “стройных черкесов” и “кровожадных джигитов”. <…>

Товарищи с севера, не ищите в Тифлисе “экзотики” и “кавказцев” по Чарской, Желиховской и и Кнут Гамсуну. Их нет уже давно, да, кажется, и вообще не было.»

Каплан А. **Скажем свое мнение // Пионерская правда. 1926. № 28(70). С. 3.**

«Мое мнение о Чарской таково. Чарская, во-первых, очень однообразна, во-вторых, то, что она пишет об институтах для “благородных девиц”, приучает наших девочек к жеманству и сентиментальности, а в-третьих, – и это самое главное, – в ее произведениях всегда торжествует “добродетель” в виде сухой наставницы, замаривающей девочек постами.

Приглашаю всех интересующихся этим вопросом написать свое мнение о Чарской, в особенности призываю девочек объяснить, почему они так любят Чарскую.»

Кеслер М. **Недавно в «Пионерской Правде» писалось о Чарской… // Пионерская правда. 1926. № 33(75). С. 4.**

«Недавно в “Пионерской Правде” писалось о Чарской. Это была старая детская писательница. Вот я сравниваю ее с новым детским писателем Л. Гумилевским (роман Л. Гумилевского в это время печатался в “Пионерской правде”. – *М.Г.*) и вижу, какая разница в их произведениях.

В ее произведениях выводились кроткие и смиренные “белые перелинки” (sic!), а у Гумилевского энергичные, свободолюбивые, маленькие люди. Это соответствует нашему духу и это нам интересно.»

Львович Гр. Детские идеалы // Известия. 1926. № 208(2839). 10 сент. С. 5.

«Об одной из миллионов анкет, давшей чрезвычайно интересные результаты, мы здесь хотим рассказать.

Анкета эта была проведена в течение двух последних лет в Саратове местным губоно среди учащихся двух саратовских школ. Состояла она всего из двух вопросов: 1) на кого бы мне более всего хотелось быть похожим из тех людей, кого я видел, о которых слышал или читал, и 2) что бы мне более всего хотелось иметь.

Вот школа-семилетка, в которой обучаются дети служащих и интеллигенции. Здесь заполнили анкеты 172 школьника в возрасте от 8 до 16 лет, из них 54,6 проц. мальчиков и 45,4 проц. девочек.

Чем живут дети служащих и интеллигенции? О чем они мечтают, кого и что считают своим идеалом? Чем им хотелось бы обладать? <…>

У школьников старших возрастов проявляются уже общественные запросы. И тут вырисовывается яркая картина влияния среды на ребенка.

Среди героев, о которых мечтает эта группа школьников, имя Ленина занимает около 20 проц. всех ответов. А дальше идут: ученые Менделеев, Пирогов, писатели и поэты Чернышевский, Пушкин, Гоголь, Тургенев, Ломоносов и Чарская (последняя особенно среди девочек), путешественники Колумб и Пири, художники Рембрандт и Микель Анджело, композиторы Моцарт, Паганини, Чайковский, Глинка. Далее идут герои романов и повестей Марка Твэна, Гектора Мэло (sic!), Дефоэ (Робинзон Крузо), Берроуза (Тарзан) и даже Шерлок Холмс и Нат Пинкертон.

Если исключить 20 проц. ответов, которые занимает имя Ленина, то получится полное отражение “исканий” русского интеллигента. <…>»

Малышев И. **Нужно ли читать Чарскую? // Пионерская правда. 1926. № 31(73). С. 4.**

«Я думаю, что Чарская для чтения советским ребятам совершенно не подходит.

В ее книгах столько фантазии, что иной раз в самых трагических местах – смеешься.

Пишет Чарская из жизни институток, о их злых наставниках и т. п., *а зачем нам это нужно?*

Вообще, Чарская – писательница старая, ненужная; ее, конечно, нельзя сравнить с современным детским писателем Л. Гумилевским.»

Покровская А.К. «Приключения» в современной детской литературе // Новые детские книги. Сб. 4. М.: Работник просвещения, 1926. С. 17–92.

«П. Бляхин – талантливый продолжатель Чарской, лишь контрастный по окраске. Так же негативен и язык его повести по сравнению с языком творений Чарской. Вместо институтского жаргона он употребляет жаргон комсомольский.

В тех местах повести, где нет надобности в таких негативных контрастах, их стиль близко напоминает друг друга.

Вот например: “В эти часы все живое спало особенно крепким сном. Даже хищные ночные птицы редко нарушали таинственный покой природы, беззвучно появляясь и мгновенно исчезая во тьме. Густой туман, словно бесконечные седые космы старой ведьмы, тянулся по сырой земле и по кустарникам, клубком заволакивая лес, скрывая овраги и рытвины и превращая все вокруг в клубящуюся пустыню, полную загадок и ужаса… Наши разведчики отважно шагали в этом ужасном мраке”… Или вот: “Сотни, тысячи пурпурных знамен, словно зарево степных пожаров, заколыхались над красными полками. Миллионы штыков и сабель озарили суровые лица бойцов зловещим блеском. Из края в край загудела земля, зашумели леса и долы”.

Тут уж даже не Чарская, а прямо Бестужев-Марлинский» (с. 44);

«Повесть эта – воплощение их (детей. – *М.Г.*) героических мечтаний, облеченных в образы, соответствующие их эпохе, точно так же как повести Чарской были воплощением мечтаний другого класса и другой эпохи» (с. 49).

Сельвинский И.Л. Наша биография // Сельвинский И.Л. Рекорды. Стихи. М.: Узел, 1926. С. 5–7.

«…Мы не знали отрочества, как у Чарской в книжках, –
маленькие лобики морщили в чело,
и шли по школам в заплатанных штанишках,
хромая от рубцов перештопанных чулок…» (с. 6).

***Сологуб Ф.К.* [Статья о Чарской]. Архив Ф.К. Сологуба. РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1 (доп.). Ед. хр. 571. С. 1–6.**

Эрдэ. Еще о детских идеалах // Вечерняя Москва. 1926. № 226(834). 1 окт. С. 2.

«– "*На кого бы мне больше всего хотелось быть похожим из тех людей, кого я видел или о ком слышал, или читал? Почему именно на него*"?

В ответах на этот вопрос школьники Москвы и Подмосковья (Звенигородского, Клинского и Богородского уездов) указывают в качестве своих личных идеалов лиц из окружающей среды – родителей, родственников и знакомых, общественных деятелей, писателей, литературных героев.

Посмотрим, *как отразилась революция на биографических идеалах детей*. Какую оценку дают дети в 1924–25 году тем из своих "героев", которые пользовались наибольшей симпатией в 1912–13 году? <…>

В качестве любимых "героев" дети называют *Ленина, Пушкина, Лермонтова, Троцкого, К. Маркса, Гоголя, Эдиссона, Стефенсона, Тургенева, Наполеона, Рыкова, адмирала Нельсона, Жюль Верна, Калинина* и др. У отдельных групп чувствуется сильное влияние кино: они указывают в качестве идеалов – *Макса Линдера и Веру Холодную*. Из деятелей литературы и искусства нашего времени и прошлого небольшое число голосов собрали – *Моцарт, Шевченко, Репин, Нежданова, Гельцер, Микель Анджело, Чехов А.П., Байрон и… Чарская*.

На первом месте по числу полученных голосов стоит – Ленин. За ним следует *Пушкин*, занимающий неизменно одно из первых мест во всех исследованиях. *В третьем десятке* имен оказался Л. Толстой, собравший наибольшее число голосов у городских школьников в 1913 году. Tempora mutantur! (времена меняются!).

Из *литературных героев*, дети чаще всего называли *Робинзон Крузо*, *Немо* (Жюль Верна), *Нат Пинкертона* и… *Тарзана* – все четверо – герои приключенческих романов.»

Эрдэ. Кем хотят быть дети (Об одной анкете) // Вечерняя Москва. 1926. № 224(832). 29 сент. С. 2.

О книге Н. Рыбникова «Интересы современного школьника» – исследовании идеалов школьников в Москве «и ряде подмосковных уездов»: «…в анкете 1924–25 г. совершенно отсутствует ряд профессий, пользовавшихся популярностью у детей в дореволюционное время. В анкете 1913 г. попадались нередко такие ответы: "хочу быть царем", царицей, священником, монашкой, торговцем и т. д. Современные дети лишь *в виде исключения* (по одному разу из 1.354 ответов) выражают склонность стать лавочницей, княжной Джавахой, княгиней, барышней, богачом, царем и попом (ребенок так и пишет – "попом"). Но это ответы, как всякие исключения, *только подтверждают* правило, еще более подчеркивают истинный облик современного школьника, испытавшего на себе благотворное влияние революции.»

Сведения об авторе:

Мария Михайловна Громова,
мл. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Mariya M. Gromova,
Junior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
marija.gromova@list.ru

ISSN 2309-9917
DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-1-128

STEPHANOS

2026

№ 5 (79)

Номер подготовлен
на филологическом факультете
МГУ имени М.В. Ломоносова

Issue prepared
at the Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University

Москва — Moscow
2026
Сентябрь – September