

Издательство  
**«Школьная Пресса»**

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
Издается с января 1993 года  
Выходит 6 раз в год

**5.8.2. Теория и методика обучения  
и воспитания**

**Лазебникова Анна Юрьевна**,  
член-корреспондент РАО,  
доктор педагогических наук,  
зав. лабораторией  
социально-гуманитарного  
общего образования ИСРО

**Сорокин Андрей Александрович**,  
кандидат педагогических наук,  
начальник департамента методики  
преподавания социальных  
и гуманитарных наук,  
профессор МГПУ

**Стрельчук Елена Николаевна**,  
доктор педагогических наук,  
доцент кафедры русского языка  
и методики его преподавания, РУДН  
**Ямбург Евгений Александрович**  
(Шоломович), академик РАО,  
доктор педагогических наук,  
директор Центра образования  
№ 109 (Москва),  
заслуженный учитель РФ, лауреат  
Премии правительства РФ  
в области образования

**5.9.1. Русская литература  
и литературы народов  
Российской Федерации**

**Беляева Ирина Анатольевна**,  
доктор филологических наук,  
профессор МГУ им. М.В. Ломоносова,  
ведущий научный сотрудник  
Института мировой литературы  
им. А.М. Горького РАН

**Елепова Марина Юрьевна**  
доктор филологических наук,  
профессор, зав. кафедрой  
литературы Северного (Арктического)  
федерального университета  
им. М.В. Ломоносова

**Лепяхин Валерий Владимирович**,  
доктор филологических наук,  
профессор Сегедского университета  
(Венгрия)

**Лобин Александр Михайлович**,  
доктор филологических наук,  
профессор Ульяновского  
государственного педагогического  
университета имени И.Н. Ульянова

**Смирнова Альфия Исламовна**,  
доктор филологических наук,  
профессор МГПУ

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

# Русская словесность

## 3/2025

**АКТУАЛЬНЫЙ ВОПРОС**

**Новикова З.Н., Громова А.В.**

Изменяют ли генеративные нейросети и сервисы искусственного интеллекта будущее филологического образования? ..... 3

**РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА (5–9 КЛАССЫ)**

**Холомеев О.М., Сарыева М.М.**

Аудиовизуальные средства на уроках русского языка как иностранного (на примере мультфильма по мотивам «Капитанской дочки» А.С. Пушкина) ..... 3

**Лисица А.Р.**

Капитаны, учёные и доктора в романе В. Каверина «Два капитана»: жюль-верновский след ..... 3

**Смирнова А.**

«Дон-Жуан» Д.Г. Байрона в интерпретации русских переводчиков ..... 3

**Геймбух Е.Ю., Полтавцева Е.А.**

Речевое оформление кулинарного реалии-шоу К. Ивлева «На ножжах» (на материале выпуска «На ножжах. Сезон 9. Рязань. Базар») ..... 3

**Доманский Ю.В.**

Учитель и педагогические стратегии в актуальной художественной интерпретации («Гриша не свидетель» Насти Рябцевой) ..... 3

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (9 – 11 КЛАССЫ)**

**Суровцева Е.В.**

Эпистолярные обращения И.Ф. Богдановича Н.И. Панину и Екатерине II в контексте «письма царю» ..... 3

**Ушакова Е.**

Чему учились «отцы» и «дети» в романе И. С. Тургенева, или О некоторых аспектах преподавания философии в Московском и Санкт-Петербургском университетах 1830–х–1850–х гг.

**Круглова Е.Е.**

«Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: биографические истоки лирического высказывания

**Маматов Г.М.**

Поэт и гора. Образ певца-скалолаза в поэме Н. Гронского «Сион и Синай»

**Кочеткова О.С.**

Принцип полифонии и образ метронома в романах Е. Водолазкина «Брисбен» и М. Зусака «Глиняный мост»: опыт сравнительного анализа

## РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

**Школьный словарь-хрестоматия «Русские филологи»**

**Романова Г.И.**

Александр Николаевич Веселовский  
Веселовский А.Н. Из истории эпитета (фрагменты)

**Беседы о славянских древностях**

**Киреев К.Г., Якушевич И.В.**

Ветер

**Дрейфельд О.В.**

Анализ лирического стихотворного произведения:  
квиз по стиховедческим аспектам поэтики. Ответы

**Редакция:** Г.И. Романова, Н.С. Гриднева

**Переводчик** Л.А. Борботько

**Корректор** Н.С. Гриднева

**Компьютерная верстка** Н.В. Запорожец

**Адрес издательства и редакции**

127254, г. Москва, а/я 62

Тел.: 8 (495) 619-52-87, 261-46-51

E-mail: info@schoolpress.ru

Журнал зарегистрирован МПТР России,  
свид. о рег. ПИ № ФС 77-33042 от 04.09.08 г.

Формат 84×108/16. Усл.-печ. л. 6,0  
Изд. № 3966. Заказ

Отпечатано в ЗАО «Алгоритм+»,  
420044, г. Казань, пр. -т Х. Ямашева, д. 36

© ООО «Школьная Пресса», 2025

© «Русская словесность», 2025

**5.9.3. Теория литературы**

**Клинг Олег Алексеевич,**

доктор филологических наук,  
профессор, зав. кафедрой теории  
литературы МГУ им. М.В. Ломоносова

**Кондаков Борис Вадимович,**

доктор филологических наук,  
Директор Центра Восточноазиатских  
исследований; профессор кафедры  
русской литературы Пермского  
государственного национального  
исследовательского университета

**Мартыанова Светлана Алексеевна,**

кандидат филологических наук,  
зав. кафедрой русской и зарубежной  
филологии Владимирского  
государственного университета  
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых

**Романова Галина Ивановна,**

доктор филологических наук,  
профессор МГПУ

**5.9.5. Русский язык.**

**Языки народов России**

**Алексеев Александр Валерьевич,**

доктор филологических наук,  
профессор МГПУ

**Баранов Анатолий Николаевич,**

доктор филологических наук,  
ведущий научный сотрудник ИРЯ  
им. В.В. Виноградова

**Крысин Леонид Петрович,**

доктор филологических наук,  
профессор, главный научный сотрудник,  
заведующий отделом  
современного русского языка

ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН

**Микулац Ирина Карловна,**

зав. кафедрой иностранных языков  
Гуманитарного факультета  
Университета Пулы им. Юрая Добрилы,  
Председатель Хорватской ассоциации  
преподавателей русского языка  
и литературы (Хорватия)

Журнал рекомендован Высшей аттестационной комиссией (ВАК)  
Министерства образования и науки РФ  
в перечне ведущих рецензируемых научных журналов и изданий,  
в которых должны быть опубликованы  
основные научные результаты диссертаций  
на соискание ученой степени доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в базе данных Российского индекса  
научного цитирования.

Издание охраняется Гражданским кодексом РФ (часть 4).

Любое воспроизведение материалов, размещенных в журнале,  
как на бумажном носителе, так и в виде ксерокопирования, сканирования,  
записи в память ЭВМ, и размещение в Интернете без письменного согласия  
правообладателя запрещается.



З.Н. Новикова, А.В. Громова

## Изменяют ли генеративные нейросети и сервисы искусственного интеллекта будущее филологического образования?



**Аннотация.** В статье охарактеризованы современные сервисы искусственного интеллекта и их использование в образовательном процессе. Внедрение сервисов ИИ в филологическое образование рассмотрено на примере магистратуры Московского городского педагогического университета. Приведены примеры конкретного применения данных сервисов в процессе подготовки учителей-словесников. Делается вывод о возможностях, рисках и границах использования ИИ в образовании.

**Ключевые слова:** цифровые технологии, искусственный интеллект, генеративные нейросети, чат-боты, филологическое образование.

**Для цитирования:** Новикова З.Н., Громова А.В. Изменяют ли генеративные нейросети и сервисы искусственного интеллекта будущее филологического образования? // Русская словесность. 2025. № 3. С. 3–

**Научно-методическая статья**

**УДК:** 378.1

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Современный мир стремительно меняется благодаря развитию цифровых технологий, что неизбежно сказывается на экономике и социальной жизни, включая сферу подготовки кадров. С 2019 года в России в рамках национального проекта «Образование» реализуется федеральный проект «Цифровая образовательная среда», направленный на обеспечение реализации цифровой трансформации всей системы образования.

Цифровые технологии уже давно стали неотъемлемой частью образовательного процесса как в школьном, так и в вузовском образовании, и они продолжают обновляться и развиваться. В этом списке и системы управления обучением, и образо-

вательные платформы с онлайн-курсами, и цифровые библиотеки, и облачные сервисы для совместной работы, и многое другое. В настоящее время опережающим трендом цифровых технологий становится искусственный интеллект (ИИ), в первую очередь такие его направления, как машинное обучение и обработка естественного языка. Генеративные нейросети, ИИ-ассистенты, голосовые помощники, образовательные чат-боты становятся неотъемлемыми инструментами применения искусственного интеллекта в обучении на всех уровнях образования.

Открытость генеративных нейросетей, простота доступа к ним и легкость установки на большинстве цифровых устройств

способствовали активному использованию сегодняшними школьниками и студентами чат-ботов, работающих на основе искусственного интеллекта, для поиска ответов на учебные задания, подготовки рефератов, сочинений и презентаций. Доступные в России модели ChatGPT, DeepSeek, GigaChat, YandexGPT, Kandinsky, «Шедеврум» и другие могут писать и переводить тексты на разных языках, генерировать идеи, анализировать текстовые материалы, искать ключевые слова, создавать графические изображения на основе текстовых запросов, создавать и редактировать видео, генерировать и клонировать голоса, создавать музыку, инструментальные треки и песни с вокалом.

Генеративные нейросети Tome, Gamma, Wepik, Pitch, MagicSlides и другие составляют структуру презентаций на заданную тему и генерируют слайды, дополняя их различными иллюстрациями, построенными также нейросетью. Такие инструменты, как чат-боты и виртуальные помощники, могут обеспечить школьникам и студентам языковую практику в реальном времени, помочь в освоении новых слов и выражений, а также развивать навыки разговорной речи через симуляции диалогов. Все эти технологии становятся всё более доступными и неизбежно будут внедряться в образовательный процесс.

Опрос, проведенный среди педагогов, свидетельствует о поддержке учительским сообществом «интеграции ИИ-решений в образовательный процесс на фоне осознания потенциальных рисков его использования» [Тивьяева, 2025, с. 3]. Действительно, несмотря на очевидные преимущества, применение генеративных нейросетей сопряжено с рядом вызовов и ограничений.

Во-первых, созданные тексты в некоторых случаях могут содержать ошибки или несоответствия – «галлюцинации» нейросетей, которые пока не обладают способностью глубоко понимать общий смысл

и контекст речи. В силу этого сгенерированный контент не всегда соответствует требованиям качества и достоверности информации. Презентации, построенные с помощью доступных нейросетей, могут содержать не соответствующие теме изображения и не обладать глубиной раскрытия и понимания темы.

Во-вторых, есть также вопросы этического характера, касающиеся авторства и оригинальности. Использование в учебных работах текстов, созданных нейросетями, приводит к проблемам с плагиатом и недостатком личного вклада.

Также возможен риск потери критического мышления обучающихся, поскольку традиционные задания по написанию рефератов, эссе на заранее заданные темы легко выполняются с помощью нейросетей, что в целом не способствует развитию аналитических навыков, творческого подхода, выработке собственных идей. Указанные риски препятствуют формированию личностных и метапредметных образовательных результатов, таких как правосознание, готовность и способность к саморазвитию, сформированность мотивации к обучению и целенаправленной познавательной деятельности. Важно устанавливать четкие правила и нормы использования в учебных целях текстов, изображений и медиа, созданных искусственным интеллектом, а также обучать студентов и школьников различать оригинальные идеи и заимствованные. Перечисленные выше проблемы свидетельствуют о необходимости изменения педагогических подходов и методик в преподавании, в первую очередь, гуманитарных дисциплин.

Проведенный специалистами анализ источников подтверждает, что учителя-филологи недостаточно владеют информацией о том, как и какими цифровыми образовательными ресурсами можно воспользоваться для применения на уроках русского языка и литературы [Гостева,

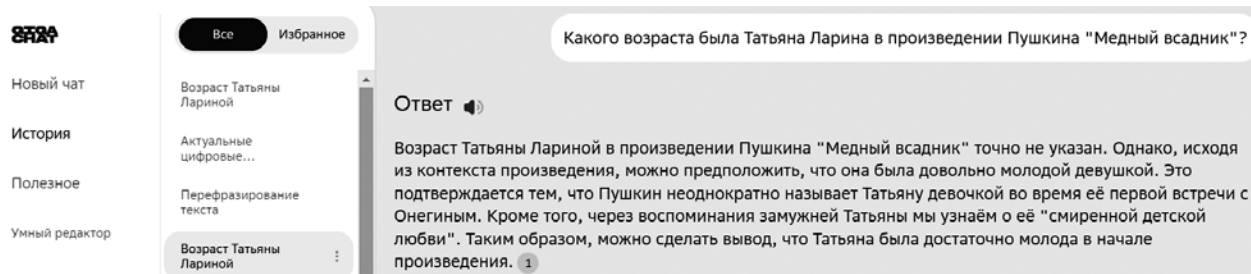
2020]. Наличие профессионального дефицита подтверждает необходимость подготовки грамотных педагогических кадров, хорошо ориентирующихся в цифровой образовательной среде и владеющих современным цифровым инструментарием, в том числе сервисами искусственного интеллекта.

Данный процесс давно и успешно реализуется в Московском городском педагогическом университете как на уровне подготовки бакалавров, так и на уровне магистратуры. Так, например, в рамках магистерской программы «Литературный процесс и цифровая образовательная среда» ведется подготовка квалифицированных учителей-словесников, готовых к осуществлению педагогической деятельности на уровне среднего, профессионального и дополнительного образования с применением современных цифровых технологий. Выпускники и студенты данной программы успешно осуществляют образовательную деятельность в школах, колледжах, учреждениях культуры и дополнительного образования столичного региона и области. Результативность подготовки обусловлена как наличием в вузе необходимых компонентов цифровой образовательной среды (инфраструктура, системы управления обучением, контент, квалифицированные научно-педагогические кадры), так и продуманной структурой образовательной программы. Она сочетает историко-литературные дисциплины, составляющие содержание филологического обра-

зования, с практико-ориентированными и прикладными дисциплинами, которые учат будущих педагогов проектировать и создавать образовательные продукты с использованием цифровых технологий.

Следует заметить, что при подготовке учителей русского языка и литературы минимально задействована одна из наиболее популярных возможностей генеративных нейросетей, а именно – создание текстов (в отличие, например, от преподавания иностранного языка, где с помощью ИИ разрабатываются текстовые учебные задания [Тивьяева, 2025], или сферы журналистики и медиакоммуникаций, где нейросеть может генерировать статьи, новости, информационные рассылки, короткие заметки, рекламный контент, посты для блога [Мальцев, 2024]). Главная задача педагогов-словесников – привить обучающимся любовь к слову, показать красоту художественной речи и научить этой речью владеть, свободно и грамотно выражая собственные мысли, что пока недоступно искусственному интеллекту. А в обучении литературе первым и необходимым условием является знакомство с художественными текстами.

На практических занятиях для студентов показательным примером «галлюцинации» нейросетей стал простой запрос: «Какого возраста была Татьяна Ларина в произведении Пушкина “Медный всадник”?» К сожалению, российская нейросеть GigaChat в своем ответе согласилась, что Татьяна Ларина была героиней «Медного всадника». GigaChat написал:



При повторном запросе GigaChat свой ответ не изменил. Нейросети DeepSeek и GPT-4o Mini ответили корректно. GPT-4o Mini:



Какого возраста была Татьяна Ларина в произведении Пушкина "Медный всадник"?



GPT-4o Mini

В произведении Александра Сергеевича Пушкина "Медный всадник" Татьяна Ларина, как персонаж, не упоминается. Татьяна является главной героиней другого произведения Пушкина — "Евгений Онегин". В "Евгении Онегине" Татьяна изображается как молодая девушка, ей около 17-18 лет в начале истории, когда она впервые встречает Онегина. Если говорить о "Медном всаднике", то там основное внимание уделяется другим персонажам и историческим событиям, связанным с Петербургом и его судьбой. Если вам интересна судьба Татьяны или ее характер в "Евгении Онегине", я с радостью расскажу подробнее.

DeepSeek:

Какого возраста была Татьяна Ларина в произведении Пушкина "Медный всадник"?



В произведении Александра Сергеевича Пушкина "**Медный всадник**" Татьяна Ларина не упоминается, так как это поэма, не связанная с романом "**Евгений Онегин**", где Татьяна является главной героиней.

Если вы имеете в виду возраст Татьяны Лариной в "**Евгении Онегине**", то в начале романа ей около **17 лет**, а к концу произведения — примерно **26 лет**.

Уточните, если ваш вопрос был о другом! 😊

Демонстрация подобных примеров помогает будущим филологам критически оценивать достоверность полученных текстов при выполнении практических заданий.

В то же время нейросети могут помочь в проведении анализа художественного

произведения: выявлении тем, эмоций и стилистических особенностей. Для этого достаточно ввести текст в нейросеть и написать запрос-промпт, например, по эмоциональной окраске текста. В приведенном ниже примере использовалась нейросеть DeepSeek.

Определи эмоции в отрывке стиха:



Конечно! Пожалуйста, напишите отрывок стиха, и я помогу определить эмоции, которые в нем выражены.

Мой дядя самых честных правил  
Когда не в шутку занемог  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.  
Его пример другим наука.  
Но, Боже мой, какая скука сидеть с больным и день, и ночь, не отходя и шагу прочь



В этом отрывке из "Евгения Онегина" А.С. Пушкина можно выделить несколько эмоций и настроений:

### 1. Ирония и сарказм:

- Строки "Мой дядя самых честных правил" и "Он уважать себя заставил" звучат как ироничное описание дяди, который использует свою болезнь, чтобы манипулировать окружающими.
- Фраза "И лучше выдумать не мог" подчеркивает неодобрительное отношение рассказчика к такому поведению.

### 2. Раздражение и скука:

- Строка "Но, Боже мой, какая скука" явно выражает чувство утомления и раздражения от необходимости ухаживать за больным.
- Описание "сидеть с больным и день, и ночь, не отходя и шагу прочь" усиливает ощущение монотонности и тягости этой обязанности.

### 3. Скептицизм:

- Фраза "Его пример другим наука" может быть воспринята как скептическое замечание о том, что поведение дяди — это пример, которому не стоит следовать.

Итог от нейросети: основные эмоции в этом отрывке — ирония, раздражение, скука и скептицизм. Пушкин мастерски передает отношение рассказчика к ситуации, сочетая юмор и легкое недовольство.

Подобные задания могут быть индивидуальными для каждого обучающегося, помогая провести критический анализ полученных результатов и убедиться, что нейросети могут дополнить, но не заменить глубокий анализ произведения, человеческое восприятие и интерпретацию.

Полезным инструментом являются генеративные нейросети и при разработке образовательного контента, содержащего иллюстративный материал: презентаций, инфографики, буктрейлеров и т.п. Магистранты успешно осваивают возможности работы с изображением, звуком, движением, мультипликацией, создавая оригинальный авторский продукт для использования в будущей профессиональной деятельности. На практических занятиях по дисциплине «Цифровые образовательные ресурсы: создание, дизайн и продвиже-

ние» студенты исследовали в различных нейросетях реалистичность и соответствие полученных изображений портретам известных писателей, поэтов, фиксируя результаты своего критического анализа в описании.

Например, проверялась возможность нейросетей Kandinsky, StarryAI, DeepAI, Турботекст, Шедеврум воссоздать портрет русского писателя Серебряного века Д.С. Мережковского. По результатам своего исследования студент пришел к выводу, что на данный момент нейросети не готовы к созданию портретов реально существовавших исторических личностей, не являющихся достаточно популярными в массовой культуре. Другой студент исследовал возможность создания нейросетями изображения М.А. Берлиоза – персонажа романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Проведенный им анализ полученных изображений показал, что только две из пяти нейросетей (Kandinsky и Шедеврум) сгенерировали изображение, которое соответствует портретной характеристике героя в произведении.

Сервисы искусственного интеллекта также расширяют возможности внедрения в обучение средств геймификации: персонализированных игр, интерактивных персонажей, цифровых двойников, интеллектуальных ботов и других видов. Так, в 2024 году студенты с удовольствием создавали, используя сервисы-конструкторы для мессенджера Telegram, собственные чат-боты по анализу художественных произведений и для проведения уроков по русскому языку и литературе. Заголовки некоторых чат-ботов: «Почему нужно прочитать роман Н.В. Гоголя “Мертвые души”?», «Хочешь узнать о самой коварной орфограмме русского языка?», «Иосиф Бродский в Мичиганском университете», «Н и NN в причастиях и отглагольных прилагательных», «Правила правописания “не” с глаголами,

существительными и прилагательными», «Средства выразительности речи», «Гумилев» и другие.

Мессенджер Telegram для размещения чат-ботов студентов выбран не случайно: ранее в нем появились модели интеллектуальных ботов «Аспирант Ушинского» и «Аспирант Выготского», разработанные в Московском городском педагогическом университете. В эти чат-боты загружены труды основателей отечественной педагогики, но ответы на задаваемые вопросы формирует искусственный интеллект, поэтому разработчики свои проекты называли «аспирантами». Студенты могут использовать каждого из ботов в качестве педагогической энциклопедии. По мнению авторов, у «Аспиранта Выготского» можно узнать про «зону ближайшего развития» – понятие, которое ввел в педагогическую науку Л.С. Выготский, а у «Аспиранта Ушинского» – разницу между педагогическим и психологическим тактом, и даже про использование электронных ресурсов в образовании [В МГПУ создали цифровых двойников...].

Таким образом, интеграция в учебный процесс генеративных нейросетей и других сервисов искусственного интеллекта способна сделать обучение более эффективным, интересным и индивидуальным как в школьном, так и в вузовском образовании. Инструменты, предоставляемые искусственным интеллектом, могут дополнить традиционные методы обучения, но не заменяют их. Ответственное и грамотное использование этих технологий позволит достичь значительных успехов в подготовке специалистов в области филологии и гуманитарных наук в целом.

### Список литературы

Гостева Ю.Н., Добротина И.Н., Шамчикова В.М. Научно-методическое сопровождение концепции преподавания русского языка и литературы с использованием цифровых образова-



тельных ресурсов // Отечественная и зарубежная педагогика. 2020. Т. 1. № 1 (65). С. 84–98.

Мальцев Н.Д. Структурные и филологические особенности текстовых генеративных нейронных сетей // Неофилология. 2024. Т. 10. № 2. С. 452–464.

Тивьяева И.В., Михайлова С.В. Искусственный интеллект – дань моде или реальная по-

мощь учителю? // Русская словесность. 2025. № 1. С. 3–10.

В МГПУ создали цифровых двойников великих педагогов Ушинского и Выготского // Интернет-издание CNEWS. URL: [https://www.cnews.ru/news/line/2024-06-28\\_v\\_mgpu\\_sozdali\\_tsifrovyyh\\_dvoynikov](https://www.cnews.ru/news/line/2024-06-28_v_mgpu_sozdali_tsifrovyyh_dvoynikov) (дата обращения: 14.03.2025).

**Новикова Зинаида Николаевна,**

кандидат технических наук, доцент, департамент филологии,  
Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия.  
[znn@mgpu.ru](mailto:znn@mgpu.ru)

**Громова Алла Витальевна,**

доктор филологических наук, профессор, департамент филологии,  
Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия.  
[gromovaav@mgpu.ru](mailto:gromovaav@mgpu.ru)  
<https://orcid.org/0000-0001-8420-7567>

---

#### Will Generative Neural Networks and AI Change the Future of Philological Education?

**Zinaida N. Novikova**, PhD (Technical Sciences), associate professor, Department of Philology, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Alla V. Gromova**, D.Sc. (Philology), full professor, Department of Philology, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Abstract.** The article describes modern AI (Artificial Intelligence) services and their contribution to the educational process. The way AI services are implemented in terms of philological education is illustrated through the example of the Master's degree program at Moscow City University. The authors provide examples of these services enhancing the process of training would-be Russian language teachers. The authors come to certain conclusions concerning the possibilities, risks, and limits of using AI in education.

**Keywords:** digital technologies, AI (Artificial Intelligence), generative neural networks, chat-bot, philological education.

**For citation:** Novikova Z.N., Gromova A.V. Will Generative Neural Networks and AI Change the Future of Philological Education? *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

---

Статья поступила в редакцию 16.03.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 27.03.2025.

The article was submitted 16.03.2025; approved after reviewing; accepted for publication 27.03.2025.





## Русский язык и литература (5–9 классы)



О.М. Холомееенко, М.М. Сарыева

### Аудиовизуальные средства на уроках русского языка как иностранного (на примере мультфильма по мотивам «Капитанской дочки» А.С. Пушкина)



**Аннотация.** В статье рассматривается дидактический потенциал аудиовизуальных средств обучения на занятиях русского языка как иностранного в высшей школе. Актуальность проблемы заключается в рассмотрении использования аудиовизуальных средств как способа закрепления пройденного лексического и грамматического материала, расширения словарного запаса учащихся, формирования рецептивных умений, а также создания естественной языковой среды на занятии. Предложены упражнения на основе мультфильма по мотивам «Капитанской дочки» А.С. Пушкина. Работа с материалом рассчитана на иностранных студентов, владеющих русским языком на уровне B1.

**Ключевые слова:** аудиовизуальные средства, русский язык как иностранный, межкультурная коммуникация.

**Для цитирования:** Холомееенко О.М., Сарыева М.М. Аудиовизуальные средства на уроках русского языка как иностранного (на примере мультфильма по мотивам «Капитанской дочки» А.С. Пушкина) // Русская словесность. 2025. № 3. С. 10–16

**Научная статья**

**УДК:** 378.16

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_10

#### Введение

В практике преподавания иностранных языков в качестве средств обучения в настоящее время активно используются аудиовизуальные материалы. Аудиовизуальными средствами обучения называют «учебные наглядные пособия, предназначенные для предъявления зрительной и слуховой информации» [Азимов, Щукин, 2009, с. 22], которые подразделяются на визуальные, слуховые и аудиовизуальные (зрительно-слуховые).

Использование учебных аудиовизуальных средств (специально разработанных в учебных целях) является необходимым

для подготовки студентов к изучению цикла профессиональных дисциплин, что обусловлено логикой процесса обучения русскому языку как иностранному в высшей школе. Подобные материалы рекомендованы учебно-методическим советом университета или факультета. В отличие от учебных, естественные (аутентичные) аудиовизуальные средства преподаватель может использовать на различных этапах обучения русскому языку. При выборе естественного аудиовизуального материала необходимо учитывать следующие рекомендации: видеоматериал должен соответствовать уровню обучающихся и их

навыкам, отображать культуру страны изучаемого языка, иметь отношение к навыкам, которые необходимо развивать [Касумова, 2023].

К.Е. Агафонова и С.С. Гульянц отмечают, что использование аутентичных видеоматериалов «позволяет не только улучшить понимание речи, но и расширить знания об истории, культуре и традициях России. Кроме того, такой подход способствует формированию полноценной языковой и социокультурной компетенции учащихся, что является важным элементом успешного изучения русского языка как иностранного» [Агафонова, Гульянц, 2023, с. 370].

К аутентичным видеоматериалам относятся и мультипликационный фильм. В статье мы опишем опыт использования данного материала на занятиях по русскому языку как иностранному в высшей школе. Обращение к аутентичным видеоматериалам имеет ряд преимуществ: а) длительность мультфильма может варьироваться в зависимости от типа урока (от 3–5 минут до академического часа); б) в мультфильмах, как правило, используется более простая лексика и грамматические конструкции; в) мультфильм несет в себе моральный и дидактический посыл, который можно легко трактовать; г) мультфильм – это часть культурного наследия, помогающая студентам лучше узнать менталитет страны изучаемого языка.

### Методика работы

В данной статье мы хотим поделиться опытом проведения занятия, разработанного на материале мультфильма «Капитанская дочка» (киновидеостудия «Анимос», 2005 г., режиссер Е. Михайлова, URL: <https://mults.info/mults/?id=1879>).

Знакомство иностранных студентов с творчеством А.С. Пушкина проходит на каждом этапе изучения русского языка, поскольку в его произведениях присут-

ствуют культурные коды русской национальной картины мира. Межкультурная коммуникация осуществляется посредством вербализации указанных кодов в художественных текстах. Транслировать культуру – значит делать для учащихся понятным то, что обозначено русским языком в произведениях с помощью художественных образов.

Материал, представленный в статье, был апробирован на занятиях студентов 2 курса из Туркмении (уровень владения языком – В1, обучаются по программе «Преподаватель русской словесности»), выбор мультфильма «Капитанская дочка» был обусловлен следующими причинами: 1) длительность мультфильма – 28 минут; 2) в нем отражены основные сюжетные линии повести; 3) мультипликаторы сохранили языковой колорит оригинального произведения; 4) студенты прослушали курс по истории России, что способствовало пониманию некоторых исторических и культурных реалий.

Для развития и совершенствования коммуникативных навыков были разработаны следующие задания: а) дискуссии в группе; задания, предполагающие выражение собственного мнения на заданную тему; б) работа с лексическими единицами, направленная на расширение словарного запаса, повторение и закрепление пройденного материала; в) задания, расширяющие кругозор, направленные на изучение культуры страны изучаемого языка через призму мультипликации [Ершова, Макеева, 2020].

В методической литературе традиционно выделяются три этапа работы с видеоматериалами: 1) **преддемонстрационный** (направлен на подготовку эмоционально-логического восприятия фильма); 2) **демонстрационный** (предлагаемые задания на данном этапе способствуют адекватному восприятию материала на языковом уровне); 3) **последедемонстрационный**

(направлен на контроль понимания содержания видео, а также включает в себя выполнение творческих заданий) [Самчик, 2019].

При проведении занятия мы учитывали традиционный подход, на каждом этапе работы с аудиовизуальным материалом студенты должны выполнить определенные задачи: на демонстрационном этапе можно 1) познакомить студентов с историей создания повести; 2) предложить студентам определить значение слов и словосочетаний, которые они слышат в мультфильме. На демонстрационном этапе предлагаем студентам 1) перечислить основные этапы сюжета; 2) отметить композиционные и художественные особенности мультфильма. После просмотра рекомендуется 1) прокомментировать поступки героев, поучаствовать в дискуссии; 2) написать эссе на заданные темы.

### Результаты

Приведем в качестве примера некоторые упражнения для работы на занятиях по русскому языку как иностранному.

#### Задание 1. Ответьте на вопросы.

Какие произведения А.С. Пушкина вы читали на родном языке? Что вы можете о них рассказать? Каких героев вы помните? Чем вам запомнились эти герои?

Сегодня мы посмотрим мультфильм, созданный на основе повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Кто из вас читал это произведение?\*

\*Если учащиеся не знакомы с данным произведением, можно пересказать сюжет, порассуждать, о чем эта повесть.

*Методический комментарий.* Вводная часть предполагает актуализацию знаний студентов, также настраивает на восприятие нового материала.

#### Задание 2. Прочитайте лингвокультурологический комментарий к «Капитанской дочке».

В повести А.С. Пушкин рассказывает

о восстании Емельяна Пугачёва (1773–1775 гг.), которое оказалось сильным потрясением для страны. Писатель собирал исторический материал об этом событии и сначала хотел написать документальную повесть. Для этого Пушкин отправился на Урал, где в 1833 году встретился с В.И. Далем, который сопровождал его по местам бунта. Причиной восстания стало тяжёлое положение крестьян, казаков и работников. Пугачёв объявил себя чудом спасшимся императором Петром III, люди верили, что он хотел восстановить справедливость, отменить крепостное право, улучшить положение казаков, поэтому его считали мучеником за народ. Пушкин понимал, что такое произведение не разрешат напечатать, ведь Пугачёв выступил против царской власти и считался преступником. Тогда он придумал историю с героями, которые оказались свидетелями восстания. Сначала героем повести должен был стать офицер по фамилии Шванвич, который перешёл на сторону Пугачёва. Пушкину было интересно, почему человек мог пойти против чести и присяги и совершить предательство. Но потом в архивах писатель нашёл историю капитана Башарина, который попал в плен к Пугачёву и был помилован, поэтому Пушкин изменил главного героя. В новой версии повествование идёт от лица молодого дворянина Петра Гринёва – это вымышленный автором участник событий, который оказался в Белогорской крепости во время восстания. Чтобы повесть была издана, писатель пошёл на хитрость: он дал название, по которому читатель мог подумать, что это история о девушке в романтическом духе. И повесть напечатали в 1836 году.

Герои повести: Емельян Пугачёв, Петр Андреевич Гринёв, Мария (Маша) Миронова, Алексей Иванович Швабрин, Савельич, Иван Кузьмич Миронов (капитан Миронов, отец Маши), Василиса Егоровна Миронова (капитанша, мать Маши).

**Методический комментарий.** Учащиеся знакомятся с историей создания повести. В данном случае необходимо сделать упор на том, что повесть создавалась на основе реальных исторических событий. Комментарий должен быть понятен студентам, владеющим русским языком на уровне В1. Также можно представить краткую хронологию восстания или предложить это в качестве задания для студентов.

### **Задание 3. Определите лексическое значение слов.**

Буран, барин, басурмане (*бусурмане*), велеть (*велят пойти против тебя*), воротиться, дворянин, дитя, допросить, захоlustье, кабы (*кабы не твой слуга, не узнал бы тебя*), минут (*мне минуло 16 лет*), нехристь, отколе, пахнуть (*дымом пахнуло*), палить (*палить из пушки*), прозябнуть, самозванец, сатисфакция (*дать сатисфакцию*), сирота, смертоубийство, трусиха, тулуп.

**Методический комментарий.** В задании представлены историзмы и архаизмы, стилистически сниженная лексика, которая присутствует в мультфильме. При выполнении задания студенты должны продемонстрировать навык поиска в словарях значений слов, навык анализа лексики с точки зрения активного/пассивного запаса, объяснения значения слов с помощью подбора синонимов. Для закрепления можно дать задание составить предложения с данными словами.

### **Задание 4. Ознакомьтесь со значением фразеологизмов и устойчивых выражений.**

*Ваше благородие.* (В речевом этикете: обращение к представителю власти, военному чину, крупному чиновнику.)

*Пуля дура, а штык – молодец.* (Это слова полководца А.В. Суворова («Наука побеждать»). Её смысл заключается в том, что при выстреле можно промахнуться мимо врага, а вот штык никогда не подведет.)

*Казнить так казнить, миловать так миловать. Казнить так казнить, жаловать так жаловать.* (Это выражение значит, что человек действует последовательно и не меняет своих решений.)

*С Божьей милостью.* (С надеждой на помощь Бога в каком-либо деле.)

*Держать в неволе.* (Ограничивать свободу.)

*Жить под караулом.* (Жить под стражей, в неволе.)

*Старый хрыч.* (Грубое обращение к пожилому человеку.)

*Зазноба сердцу молодецкому.* (Возлюбленная.)

*Дать сатисфакцию.* (Принять вызов на дуэль.)

*Бог не выдаст, свинья не съест.* (Выражение надежды, что ничего плохого не случится, из трудного положения будет найден выход.)

*Отправиться на тот свет.* (Умереть.)

**Методический комментарий.** Некоторые устойчивые выражения в данном задании малоупотребительны или вовсе вышли из употребления, поэтому необходимо объяснить не только значение, но и особенности использования в речи этих выражений.

### **Задание 5. Посмотрите мультфильм по мотивам повести «Капитанская дочка» по ссылке: <https://mults.info/mults/?id=1879>.**

#### **Ответьте на вопросы.**

1. На какие сюжетные части можно разделить мультфильм? (казнь Пугачева, знакомство Гринёва с Пугачевым, служба в Белогорской крепости, нападение на крепость, спасение Маши).

2. Почему в воображении Гринёва Пугачёв представлялся волком? Как характеризуют это животное в русской культуре? Есть ли в вашей культуре особое отношение к волку? Почему?

3. Почему композицию мультфильма

можно назвать кольцевой? С чего начинается мультфильм и чем заканчивается?

**Задание 6. Рассмотрите кадры из мультфильма и ответьте на вопросы.**

1. Сколько лет было Петру Гринёву, когда он начал военную службу?

2. Когда Пётр познакомился с Пугачёвым? Какое первое впечатление произвел на Петра Пугачёв?

3. За что Пётр подарил заячий тулуп Пугачёву?

4. Похожа ли Белогорская крепость на безопасное место, где много хорошо подготовленных военных?

5. Почему Алексей Швабрин сказал Петру, что Маша «полная дурочка» (глупая и ветреная девушка)?

6. За что Гринёв вызвал на дуэль Швабрин?

7. Что стало с родителями Маши, когда крепость захватил Пугачёв?

8. Как поступил Швабрин, когда восставшие захватили крепость?

9. Почему Гринёв отказался поцеловать руку Пугачёву?

10. Почему Пугачёв помиловал Гринёва?

11. Что стало с Петром после помилования?

12. Что было с Машей после того, как крепость захватили?

13. Какие чувства испытывал Швабрин к Маше?

14. Почему Гринёв не стал ждать, когда царские войска подавят восстание, а отправился выручать Машу?

15. Опишите встречу Гринёва и Пугачёва в крепости. Как повел себя Емельян Пугачёв?

**Задание 7. Поучаствуйте в дискуссии.**

Как, по вашему мнению, связаны честь, достоинство, долг и любовь?

Можно ли любить подлеца и предателя? Достоин ли такой человек любви?

Почему трудно быть человеком чести?

Почему нужно беречь честь с молодых лет?

*Методический комментарий.* При работе с заданиями 6 и 7 преподавателю необходимо свести к минимуму комментарии к содержанию мультфильма и разъяснения некоторых сцен. Учащиеся должны использовать свой читательский и жизненный опыт для понимания звучащего текста и оценки увиденного. Также важно, чтобы студенты реконструировали имплицитные смыслы, присутствующие в некоторых сценах мультфильма.





### Самостоятельная работа

**Задание 8. Прочитайте биографию Емельяна Пугачёва** (<https://www.chitalnya.ru/work/3533258> или <https://obrazovaka.ru/alpha/p/pugachyov-emelyan-ivanovich-pugachev-yemelyan-ivanovich?ysclid=m69349ryih517202716>).

Как вы думаете, почему этот человек выбрал такой сложный путь в жизни? Почему его боялись и слушались, шли за ним?

Есть ли в истории вашей страны люди, которые поднимали восстание? Расскажите о них.

**Задание 9. Напишите эссе на одну из предложенных тем.**

1. Как сложилась бы жизнь Петра Гринёва, если бы он перешёл на сторону Пугачёва, как Швабрин?

2. Как сложилась бы жизнь Маши Мироновой, если бы она согласилась выйти замуж за Алексея Швабрина?

*Методический комментарий.* Цель заданий состоит в развитии навыка письменной связной речи на заданную тему. В эссе необходимо придерживаться трехчастной структуры (введение, основная часть, заключение), также должны использоваться синтаксические конструкции, соответствующие уровню владения русским языком (B1), объем эссе должен быть не менее 25 предложений. В качестве задания можно обратиться к оригинальному тексту повести с целью проследить историю героев после подавления восстания.

### Заключение

По итогам проведения занятия по русскому языку как иностранному в высшей школе с использованием аутентичного видеоматериала можно отметить совершенствование языковых и речевых навыков. Работая с материалом мультфильма, учащиеся активизируют имеющиеся лексические и грамматические знания, при этом они знакомятся с новыми словами. Во время занятия осуществляется практика во всех видах речевой

деятельности, поскольку студенты воспринимают на слух звучащую речь, отвечают на вопросы преподавателя, выполняют письменные задания.

Знакомство с российскими культурными особенностями и историческими реалиями после просмотра и анализа мультфильма позволяет расширить спектр воспринимаемых культурных кодов (например, зооморфного, вещного, соматического, духовного и т.д.), что способствует оптимизации межкультурной коммуникации и успешной аккультурации иностранных учащихся. Также используемый материал позволяет разнообразить задания для повышения мотивации инофонов.

### Список литературы

- Агафонова К.Е., Гульянц С.С. Использование аудиовизуальных средств подачи лингвострановедческого материала в обучении русскому языку как иностранному (на материале мультипликационного проекта «Мульти-Россия» и просветительского проекта «Новости на занятиях по РКИ») // Русский язык в современном научном и образовательном пространстве: сборник статей Всероссийской конференции с международным участием. М.: РУДН, 2023. С. 370.
- Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. 448 с.
- Ершова А.Д., Макеева С.О. Технология разработки обучающих материалов на основе аутентичных мультфильмов // Актуальные проблемы лингвистики и методики. Материалы XII студенческой научно-практической конференции с международным участием, Екатеринбург, 14 апр. 2020 г. Екатеринбург, 2020. С. 110–116.
- Касумова Г.А. Аутентичный аудиовизуальный материал как инструмент развития коммуникативных навыков у студентов неязыковых вузов // Педагогическое образование в России. 2023. № 5. С. 120–121.
- Самчик Н.Н. Применение аутентичных видеоматериалов на занятиях по русскому языку как иностранному: практический аспект // *Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology*. 2019. Т. 8. № 3(28). С. 244–246.
- Холомеевская Ольга Михайловна**,  
кандидат филологических наук, доцент,  
Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия.  
kholol2012@yandex.ru  
<https://orcid.org/0000-0002-8434-6249>
- Сарыева Мадина Мубаризовна**,  
Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия  
masaryeva@sfedu.ru

### Audiovisual Tools at the Lessons of Russian as a Foreign Language (Relying on the Cartoon after A.S. Pushkin's "The Captain's Daughter")

**Olga M. Kholomeenko**, PhD (Philology), associate professor, Southern Federal University, Russia, Rostov-on-Don.

**Madina M. Saryeva**, Southern Federal University, Russia, Rostov-on-Don.

**Abstract.** The article examines the didactic potential of audiovisual teaching tools employed while reading the course of Russian as a foreign language at universities. The relevance of the study lies in considering the audiovisual tools as instruments to consolidate the covered lexical and grammatical material, to expand the students' vocabulary, form the receptive skills, and create a natural language environment within the classroom. There are exercises based on the cartoon after "The Captain's Daughter" by A.S. Pushkin provided. The necessary level of international students' language competence is B1.

**Keywords:** audiovisual tools, Russian as a foreign language, intercultural communication.

**For citation:** Audiovisual Tools at the Lessons of Russian as a Foreign Language (Relying on the Cartoon after A.S. Pushkin's "The Captain's Daughter"). *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 30.01.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 30.01.2025; approved after reviewing; accepted for publication 15.02.2025.



А.Р. Лисица

## Капитаны, ученые и доктора в романе В. Каверина «Два капитана»: жюль-верновский след



**Аннотация.** В статье представлены результаты сопоставительного анализа романа В. Каверина «Два капитана» и романов Ж. Верна «Дети капитана Гранта», «Приключение и путешествия капитана Гаттераса», главные герои которых принадлежат к одним и тем же литературным типам: капитана, ученого-чудака, доктора. Показано, как типаж, традиционные для приключенческой литературы, получают новое прочтение в контексте советского сюжета.

**Ключевые слова:** Каверин, «Два капитана», Верн, «Дети капитана Гранта», «Приключение и путешествия капитана Гаттераса», литературная традиция.

**Для цитирования:** Лисица А.Р. Капитаны, ученые и доктора в романе В. Каверина «Два капитана»: жюль-верновский след // Русская словесность. 2025. № 3. С. 16–

**Научно-методическая статья**

**УДК:** 821.161.1

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_17

Исследователи творчества В. Каверина неоднократно отмечали, что в названии романа «Два капитана» отражено переплетение судеб Сани Григорьева и Ивана Татаринова, подчеркнута неразрывная связь между героем прошлого и героем настоящего. «Можно попробовать прочесть название романа “Два капитана” w(1936–1944) элементарно, статически, как “Два брата”, “Три сестры”, “Три мушкетера” <...>. “Два капитана” – метафора, сближающая отдаленные друг от друга эпохи и события, требующая от читателя видеть сравнение, сопоставление двух судеб, в итоге которого прочитывается заветный смысл романа», – считают О.И. Новикова и В.И. Новиков [Новикова, Новиков, 1986, с. 145].

На наш взгляд, акцент на феномене «капитанства» в заглавии романа совсем не случаен: образ капитана вводит в роман традицию приключенческой литературы и литературы путешествий. «Разрушение устоявшихся представлений о границах мира, колонизация новых земель, великие географические открытия, появление отважных капитанов (Колумб, Магеллан,

Васко де Гама) в эпоху Возрождения вызывают к жизни документально-дневниковые книги о путешествиях» [Николукин, 2001, стб. 589], – отмечают исследователи, рассуждая об источниках приключенческого романа и романа-путешествия. Такие художественные произведения, как правило, невозможно представить себе без героя-капитана: «История капитана, плавания часто ассоциируется с культуре с приключенческим дискурсом (Стивенсон, Верн, Дефо и т.д.)», – подчеркивает И.А. Малишевский [Малишевский, 2015, с. 53].

Показательный пример: в центре открытки, посвященной радиопередаче «Клуб знаменитых капитанов», созданной советским художником-плакатистом И.М. Фридманом, изображен Саня Григорьев в окружении барона Мюнхгаузена, Дика Сэнда, Робинзона Крузо, Гулливера, капитана Немо, Тартарена. Парадокс: Робинзон, Тартарен и Мюнхгаузен капитанами не были, но в клубе состоят. Они не капитаны в профессиональном смысле, но первооткрыватели, чьи образы проникнуты духом романтики и путешествий, – видимо, эти качества и определяют героя-капитана.

Саня Григорьев совсем небольшую часть романного повествования носит звание капитана. В первый раз герою дают такое прозвище в старших классах школы. Об этом читатель узнает из диалога внезапно встретившихся Кати и Сани после суда над Евгением Онегиным:

«— Послушай, а почему все зовут тебя капитаном? Ты хочешь идти в морское училище, да?»

— Еще не знаю, — сказал я, хотя уже давным-давно знал, что пойду не в морское училище, а в летнюю школу» [Каверин, 1981, с. 124].

Думается, что в капитане (как в герое художественного произведения) мало видеть только те дефиниции, что предлагают словари: офицера, командира судна или главу команды. В литературном измерении капитаном можно стать, если обладаешь особенным «духом»: например, таким, как лирический герой Н. Гумилева, «открыватель новых земель», который «иглой на разорванной карте / Отмечает свой дерзостный путь» [Гумилев, 1998, с. 233].

По числу самых известных капитанов в литературе, как нам кажется, «побеждает» Жюль Верн (по крайней мере, для отечественного читателя): в уже упомянутом «Клубе знаменитых капитанов» вместе с Саней Григорьевым фигурировало целых три героя романов французского писателя, среди которых капитан Немо, капитан Гаттерас и Дик Сэнд, известный как «пятнадцатилетний капитан». Учитывая характерную для каверинской прозы книжность, «филологичность», ориентированность на литературную традицию, «Двух капитанов» невозможно оставить без внимания в контексте канона приключенческой литературы, в который входят и романы Ж. Верна.

Имя французского писателя, конечно, упоминается среди мемуарного наследия Каверина. Например, поступки героев знаменитых приключенческих романов становились своеобразным мерилем хра-

брости в детстве писателя. Среди таких героев оказывается жюль-верновский Роберт Грант. «Роберт — сын капитана Гранта — вдвоем с патагонцем Талькавом отбил от волчьей стаи, а между тем он был только на год старше меня», — вспоминает Каверин [Каверин, 1983, с. 50].

Не забывает о приключениях героев Ж. Верна и Саня Григорьев, повествуя читателю о собственном путешествии: «Подобно капитану Гаттерасу (Петька рассказывал мне о нем с такими подробностями, о которых не подозревал и сам Жюль Верн), мы шли вперед и вперед. Мы шли вперед не только потому, что в Туркестане был хлеб, а здесь его уже не было. Мы шли открывать новую страну — солнечные города, привольные сады. Мы дали друг другу клятву» [Каверин, 1981, с. 57]. Подчеркивается, что отправиться в путь их побуждает не только бытовая нужда и жизненные неурядицы, но и романтические стремления, жажда приключений и открытий.

В «Двух капитанах» Каверин соединяет оба жюль-верновских сюжета: в романе читатель сталкивается и с путешествием на Север («Путешествие и приключения капитана Гаттераса»), и с поисками пропавшей экспедиции («Дети капитана Гранта»), а достичь цели главным героям-капитанам помогают ученые-чудаки и доктор. А.К. Жолковский отмечает: «Программное ныне покорение дальних пространств разворачивается Кавериним с гуманизирующей опорой на богатую книжную традицию — приключенческого романа (Жюль Верн, Конан Дойл и др.) и романа воспитания (Гете, Филдинг, Диккенс)» [Жолковский, 2002].

Что мотивирует капитанов начинать свой путь, кроме их природной страсти к приключениям, особенного духа? Капитанов и Верна, и Каверина отличает искренний патриотизм, забота, как сейчас принято говорить, о геополитических интересах страны. Гаттерас неоднократно

будет ссылаться на эти причины, объясняя цель своего путешествия: «Я такой же англичанин, как и вы; я избрал своим девизом слова адмирала Нельсона: “Англия надеется, что каждый исполнит свой долг”. Как англичанин я не хочу, да и все мы не хотим, чтобы люди, более отважные, побывали там, где нас еще не было. Как англичанин я не потерплю, – все мы не потерпим, – чтобы на долю других выпала честь достигнуть крайних пределов севера. Если ноге человека суждено ступить на полюс, то лишь ноге англичанина! Вот знамя нашей родины! Я снарядил этот бриг, пожертвовал на это свое состояние, я готов пожертвовать своей и вашей жизнью, лишь бы наше знамя развевалось на Северном полюсе!» [Верн, т. 3, 1985, с. 80]. Роберт Грант решает стать продолжателем дела отца и «не оставляет мысли основать шотландскую колонию на островах Тихого океана» [Верн, т. 4., 1985, с. 573].

Личные стремления героев-капитанов неразрывно соединены с государственными интересами. Эта установка приключенческого романа легко укладывается в соцреалистическую картину мира и не требует дополнительной аргументации: читатель приключенческой книги привык к тому, что подвиг совершается и ради благополучия страны. Иван Татаринов в последней речи капитана перед экипажем шхуны «Святая Мария» произносит: «Трудами русских в истории Севера записаны важнейшие страницы – Россия может гордиться ими. На нас лежала ответственность – оказаться достойными преемниками русских исследователей Севера» [Каверин, 1981, с. 262].

Интересно, что каверинские капитаны, как и жюль-верновские, увлечены наукой. Саня Григорьев на протяжении романа осознает научное значение своих поисков: и когда собирается в экспедицию на «Пахтусове», и когда расшифровывает дневники штурмана Климова, изобретая соб-

ственный способ прочтения письменного документа, и когда пишет статью о дрейфе «Святой Марии». В финале романа он приходит к выводу о том, что «не мальчик, потрясенный туманным видением Арктики, озарившим его немой, полусознательный мир, не юноша, с молодым упрямством стремившийся настоять на своем, – нет, зрелый, испытавший все человек, *я стоял перед открытием, которое должно было войти в историю русской науки*» (Курсив мой. – А.Л.) [Каверин, 1981, с. 598]. В финальной патетической речи судьи Сквородникова, которая как бы подводит итог Саниной деятельности, тоже звучит мысль о том, что «капитанство» и наука соотносятся между собой: «Ведь это к тебе обращается он [Иван Татаринов. – А.Л.] в своих прощальных письмах – к тому, кто будет продолжать его великое дело. К тебе – и я законно вижу тебя рядом с



Капитан Гаттерас

ним, потому что такие капитаны, как он и ты, двигают вперед человечество и науку» [Каверин, 1981, с. 634].

Антагонисты романа тоже оказываются связанными с наукой и предстают перед читателем в качестве псевдочученых. «Два капитана», как и другие произведения Каверина, появившиеся на зрелом этапе его творчества, примечательны поэтикой «двойного портрета», описанного О.И. Новиковой и В.И. Новиковым: антитезы в портретах героев, представленные в произведениях В. Каверина, – это не «дидактическая подсказка, а <...> условие художественной задачи, <...> тема, подлежащая исследованию» [Новикова, Новиков, 1986, с. 260]. Поскольку Иван Татаринов и Саня Григорьев не только совершают подвиги и путешествия, но и вносят свой вклад в науку, их противники просто обязаны действовать в научном поле. Противостоит им Николай Антонович, превратившийся из педагога в ученого, позаботившегося о «благополучии» экспедиции двоюродного брата Ивана Татаринова, а потом и о том, чтобы старания «благодетеля» этого путешествия не остались не описанными в истории. Николай Антонович делает все возможное, чтобы утверждения Сани Григорьева о настоящих причинах гибели «Святой Марии» считались антинаучными: «Этот летчик Г. собирается даже выступить с соответствующим докладом, считая, очевидно, свою клевету крупным научным достижением» [Каверин, 1981, с. 348]. «Ученость» Николая Антоновича постоянно подчеркивается: «Недаром же почтенный ученый не устает повторять в своих книгах, что в гибели капитана Татаринова виноваты “промышленники”, и в частности некто фон Вышимирский. Недаром почтенный ученый приводит доводы, которыми некогда пытался уличить во лжи школьника, разгадавшего его тайну» (Курсив мой. – А.Л.) [Каверин, 1981, с. 431]. Ромашов, между прочим, тоже име-

ет отношение к науке: «Ведь Николай Антоныч был профессором, а Ромашка – его ассистентом» [Каверин, 1981, с. 332]. Получается, что противостояние Сани Григорьева и Николая Антоновича – это еще и «борьба» главного героя против лженауки: «...он не является ученым-полярником, а представляет собою тип лжеученого, построившего свою карьеру на книгах, посвященных истории экспедиции “Св. Марии”» [Каверин, 1981, с. 624].

Самый «северный» из жюль-верновских капитанов – конечно, Джон Гаттерас, известный своей целеустремленностью, стойкостью, напористостью. Иван Татаринов в своем упорстве близок этому герою: «И если мы погибнем, с нами не должно погибнуть наше открытие. Пускай же наши друзья передадут, что трудами экспедиции к России присоединена обширная земля, которую мы называли “Землей Марии”» [Каверин, 1981, с. 262]. В романе несколько раз подчеркивается рискованность поступков Ивана Татаринова на фоне усиливающегося упорства. Штурман Климов называет мысль капитана о том, чтобы идти к Земле Марии, если корабль попадет в безнадежные обстоятельства, «детской» и «безрассудной», а Саня неоднократно воспроизводит в своей речи эти определения.

Из финальных глав «Путешествия и приключения капитана Гаттераса» читатель узнает, что после пережитых потрясений главного героя «неизменно влекло к северу», – этот недуг называют «полярным безумием» [Верн, т. 3, 1985, с. 395]. Поступок капитана Гаттераса оценивается окружающими как самопожертвование во благо науки: Клоубонни «приравнивал Джона Гаттераса к величайшим в мире путешественникам, к тем героям, которые приносят себя в жертву науке» [Верн, т. 3, 1985, с. 395].

Мотив «полярного безумия» характерен и для «Двух капитанов». Читатель романа

привыкает к мысли о том, что капитан открыл и исследовал Землю Марии, и забывает о том, что первоначальная цель Ивана Татаринова совпадает с целью капитана Гаттераса:

«— Катька, разве твой отец отправился на Северный полюс?

Должно быть, она не ожидала такого вопроса, потому что я услышал в ответ удивленное, сонное мычание. Потом она сказала:

— Н-н-нет. А что?

— Ничего. Он хотел от крайней точки Нансена добраться до полюса на собаках» [Каверин, 1981, с. 140].

Запись в дневнике штурмана Климова гласит: «Снова думал об Иване Львовиче. Я больше не сомневаюсь, что он немного помешан (курсив мой. — А.Л.) на этой земле, которую мы открыли» [Каверин, 1981, с. 262]. Катя рассуждает о том, что такое «заболеть севером», а главный герой признается в том, что «...на Севере <...> всегда чувствовал себя лучше, чем на Юге, Западе и Востоке» [Каверин, 1981, с. 569]. «Северным человеком навеки» Саня кажется и ученому-гидрографу Р. [Каверин, 1981, с. 538].

Научная тема воплощается в «Двух капитанах» не только в образе главного героя, но и в образах его помощников и спутников — Вальки Жукова и Иван Иваныча, напрашивающихся на сравнение с жюль-верновскими чудаками.

Поведение Вальки Жукова представлено в романе комически, в лучших традициях Жака Паганеля. На протяжении всего знакомства и дружбы Сани и Вальки подчеркивается его оторванность от мира реального и погруженность в собственные размышления: он буквально несет на себе следы научных опытов, в момент научного открытия он плачет от восторга, в повседневной жизни ведет себя несуразно и неуклюже, по рассеянности сообщает Сане, что Ромашов хочет жениться на Кате.

Вальке Жукову присуща исключительная сосредоточенность на объекте своего изучения на протяжении всего романа: начиная со школьных времен, когда герой принимает участие в постановке суда над Евгением Онегиным, он невпопад рассказывает о фактах из области зоологии. В последних главах «Двух капитанов» Валя по-прежнему «много и не так скучно, как всегда, рассказывал о своих зверях — между прочим, о борьбе с грызунами в траншеях» [Каверин, 1981, с. 619]. Чудаковатость Вальки подмечает не только Саня Григорьев как основной герой-рассказчик, но и Катя Татаринова в немногочисленных эпизодах, написанных от ее лица: «Кто же другой мог так оглушительно заорать и наброситься на меня и неловко поцеловать куда-то в ухо? И при этом наступить мне на ногу так, что я сама заорала» [Каверин, 1981, с. 492].

Портрет Вальки Жукова в «Двух капитанах» не отличается особенной детализацией. В начале романа, описывая друзей из школы-коммуны, Саня изображает Вальку как ленивого, но очень увлекающегося мальчика, знакомит читателя с его характером, в отличие от Ромашова, где все внимание героя-рассказчика сосредоточено на «страшной и несимпатичной морде» [Каверин, 1981, с. 67]. По мере развития сюжета портрет Вальки в глазах читателя совсем немного обрастает подробностями: мы узнаем, что у героя большой нос, черный пух на щеках и очки. Только одна черта в описании внешности друга упоминается Саней постоянно — это немного сумасшедшее выражение лица. Интересно, что этим отличительным признаком герой-рассказчик наделяет всех персонажей, имеющих непосредственное отношение к научному труду: «— Жуков у профессора, — сказал мне мальчик лет пятнадцати, немного похожий на Вальку, с таким же добрым и немного сумасшедшим лицом» [Каверин, 1981, с. 186]. Полу-

чается, что внешность здесь – своего рода ключевой критерий для идентификации ученого: всех, чей внешний вид напоминает герою-рассказчику Валькин, ассоциируют с учеными. Например: «Это был известный профессор Р., о котором Валька прожужжал мне все уши. Я сразу понял, что это он, опять-таки потому, что он был тоже похож на Вальку, только на старого Вальку: с большим носом, в больших очках, в длинной шубе и в высокой каракулевой шапке» [Каверин, 1981, с. 186]. Даже ребенок Вальки Жукова, находящийся в младенческом (!) возрасте, как бы «априори» принадлежит к типу ученых-чудаков: «в “собственно кухне” Саня едва не садится на сверток, из которого выглядывает серьезное, рассеянное личико с черной прядкой волос на лбу – не хватает, кажется, только очков в роговой оправе, чтобы услышать лекцию о гибридах черно-бурых лисиц» [Каверин, 1981, с. 438].

Неловкость и эксцентричность характера не только для ученых, но и для докторов: например, и для портрета Клоубонни, который «сыпал словами и энергично жестикулировал; казалось, его мысли непременно должны были выразиться в словах и жестах, иначе могли бы взорвать черепную коробку» [Верн, т. 3, с. 19]. В романе подчеркивается, что этот герой одновременно и врач, и ученый: «Клоубонни был врач, и хороший врач, но практикой занимался мало. В двадцать пять лет он, как и многие, был уже доктором медицины, а в сорок – настоящим ученым, известным всему городу...» [Верн, т. 3, с. 21]. Определенным сходством с этим жюль-верновским «северным» доктором обладает каверинский Иван Иванович. Он талантливый врач – глава, посвященная Ванокану, дает читателю исчерпывающее представление о профессиональных навыках героя: «Он вдруг помолодел, надул губы и стал похож на решительного молодого военного доктора, которого все

боятся» [Каверин, 1981, с. 298]. В то же время доктор Павлов пишет научную статью о Саниной болезни для «Врачебной газеты».

Жизнеутверждающий характер Иван Ивановича роднит его с жюль-верновскими чудаками. Одна из ярких черт Паганеля, кроме его фантастической рассеянности, которая парадоксальным образом приводит к научным открытиям, – его жизнелюбие и оптимизм: «Он оказался человеком очень милым, веселым, конечно, рассеянным и очаровал дам своим неизменно хорошим настроением» [Верн, т. 4, с. 48]. «Было ясно также, что он из тех страшно рассеянных людей, которые смотрят, но не видят, слушают, но не слышат» [Верн, т. 4, с. 39]. Жизнерадостность, энергичность Иван Ивановича сохраняются с момента встречи с маленьким Саней в заснеженной деревне и до последней упоминаемой в романе встречи в офицерском клубе с Саней, несмотря на то, что в жизни доктора произошли серьезные потрясения: его сын Володя погиб на фронте.

Нельзя сказать, что Иван Иванович отличается особенной рассеянностью, но поведение доктора и герою-рассказчику, и читателю определенно кажется чудаковатым. Доктор эксцентричен и непредсказуем: «Он запел: “Все впереди, все впереди!” – и вдруг накинудся на самый большой чемодан, захлопнул и сел на него, чтобы он лучше закрылся» [Каверин, 1981, с. 114]. Катя Татаринова так описывает свою первую встречу с Иван Ивановичем, произошедшую уже во время Великой Отечественной войны: «У него были какие-то веселые странности. Он любил удивлять. Да, это была отличная неделя, которую доктор провел у меня! Это было так, как будто в грозе и буре вдруг послышался спокойный человеческий голос». [Каверин, 1981, с. 263].

Катя однажды спрашивает Иван Ивановича:

«— Доктор, но откуда же вы? Вы же были где-то далеко?»

— Нет, недалеко. На шестьдесят девятой параллели» [Каверин, 1981, с. 460].

Возникает впечатление, будто Иван Иванович сошел со страниц классической книжки о приключениях: если тридцать седьмая параллель пересекает Патагонию, где пропал капитан Грант, то шестьдесят девятая — Север, где пропал капитан Татаринов.

Если Вальку Жукова можно смело называть классическим ученым-чудаком, то Иван Иванович (при всех перечисленных сходствах) выбивается из этой галереи литературных образов. В отличие от Вальки, живущего в собственном мире, Ивана Ивановича совсем нельзя назвать рассеянным, оторванным от реальности. Он собран, всегда в гуще событий, чуток к потребностям «другого»: спасает Ледкова в Ванокане, не прекращает попыток улучшить ненецкий быт, помогает Сане в установлении правды о гибели «Святой Марии». Иван Иванович — символ эпохи, о которой рассказывают «Два капитана». Его частная история как бы «подтягивает» в роман «большую» историю, ту, которая в «Два капитана» не вошла. Читатель поверхностно знаком с биографией доктора Павлова, но тот факт, что герой бежит, спасаясь от каторги, наводит на мысль о богатом революционном прошлом Ивана Ивановича: «Как член партии большевиков, он был сослан на каторгу, а потом на вечное поселение» [Каверин, 1981, с. 107].

Валька Жуков и доктор Иван Иванович — единственные из Саниного «дополярного» окружения, кто так же, как и главный герой, попадают на Север. В финальных главах романа туда отправляется и Катя Татаринова. Ни Ромашка, ни Николай Антонович, который позиционирует себя в Москве как ученый-полярник, на Севере не бывают. Такая связь между персонажем и пространством — тоже отголосок

литературной традиции, ведь место врача и ученого-чудака — в гуще приключений, вместе с главным героем, в экстремальной ситуации. Доктор Клоубонни — главный помощник капитана Гаттераса, Жак Паганель сопровождает главных героев в поисках капитана Гранта. Кузен Бенедикт вместе с героями «Пятнадцатилетнего капитана» разделяет с другими опасности и испытания на шхуне «Пилигрим» и т.д. Доктор Иван Иванович мало того, что лечит Саню Григорьева от «немоты без глухоты», но и передает Сане дневник штурмана Климова. Он — связующее звено между прошлым (доктор принимал участие в судьбах членов экспедиции «Святой Марии») и настоящим (в лице Сани). Благодаря разговору с Валькой Саня узнает о намерении Ромашова жениться на Кате, что заставляет главного героя действовать. Ученые и доктора настолько часто соседствуют на страницах художественных произведений, что начинают выполнять сходные функции: помогают главному герою, обладают недоступными прочим знаниями или артефактами.

Но каверинским ученым-чудакам и докторам мало выполнять функцию «волшебного помощника» главного героя: они «живут» не только в рамках жанровой модели романа приключенческого, но и соцреалистического, и потому на них возлагаются общественные и государственные задачи. Несмотря на то, что «идеальный социализм в «Двух капитанах» отделен от эмпирического» [Иваньшина, Пригункова, 2024, с. 41], особенно явно личные и государственные интересы становятся неотделимыми друг от друга во втором томе романа, повествующем о судьбах героев во время Великой Отечественной войны. Это характерно даже для Вальки Жукова, чей образ в большей степени создается под влиянием литературной традиции, а не эпохи. Так, во время Великой Отечественной войны Валька из профессора

превращается в капитана: «...Валя получил звание капитана и стал работать в Военно-санитарном управлении» [Каверин, 1981, с. 493] и предстает перед читателем серьезным, здравомыслящим и очень важным для фронта человеком. На иронический вопрос Кати о том, кому он нужен в военное время со своими грызунами, он ответил «очень серьезно»: «А вот это уже военная тайна» [Каверин, 1981, с. 493]. Интересно отметить, что доктор Иван Иванович так же, как и Валька Жуков, легко изменяет свою профессиональную траекторию под нужды военного времени: доктор Иван Иванович стал не капитаном, но военным моряком.

Таким образом, писателю удается переосмыслить и развить типаж традиционных для приключенческого романа героев, пополнив эту галерею яркими образами уже советских капитанов, ученых и докторов.

### Список литературы

- Верн Ж.Г. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Правда, 1985. 398 с.  
 Верн Ж.Г. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Правда, 1985. 576 с.  
 Гумилев Н.С. Собрание сочинений: в 10 т.

Т. 1. М.: Воскресение, 1998. 504 с.

Жолковский А.К. Стойкое обаяние «Двух капитанов» // Новый мир. 2018. № 3. URL: <https://nm1925.ru/articles/2018/201803/stoykoe-obayanie-dvukh-kapitanov-6865/> (дата обращения: 11.02.2025).

Каверин В.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1981. 638 с.

Каверин В.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1983. 590 с.

Карпушина Н. Паганель и иже с ним // Наука и жизнь. 2018. № 5. URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/33709/> (дата обращения: 11.02.2025).

Малишевский И.А. Образ капитана в «морских» текстах И.А. Бунина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 2. С. 52–56.

Николюкин А.С. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1600 ст.

Новикова О.И., Новиков В.И. Каверин. Критический очерк. М.: Советский писатель, 1986. 306 с.

Иваньшина Е.А., Пригункова Э.Э. Роман воспитания в контексте советской литературы (А. Гайдар, В. Каверин, В. Дудинцев) // Социалистический реализм: Pro et Contra. Современный взгляд и перспективы. Сборник научных статей XXIV Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге. СПб.: РХГА, 2024. С. 40–47.

Лисица Алла Романовна,

аспирант кафедры отечественной и зарубежной литературы,

Южный федеральный университет.

Ростов-на-Дону, Россия.

[aldolgoval@sfedu.ru](mailto:aldolgoval@sfedu.ru)

### Captains, Scientists and Doctors in the «Two Captains» by V. Kaverin: Jules Verne's Traces

Alla R. Lisitsa, post-graduate student, Department of Russian and foreign literature, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia.

**Abstract.** The article presents the results of a comparative analysis of V. Kaverin's novel "Two Captains" and Jules Verne's novels "In Search of the Castaways" and "The Adventures of Captain Hatteras". The main characters in the works mentioned above belong to the same literary archetypes: the captain, the eccentric scientist, and the doctor. The study explores the way these traditional adventure literature archetypes gain reinterpretation within the context of a Soviet narrative.

**Keywords:** Kaverin, Two Captains, Verne, In Search of the Castaways, The Adventures of Captain Hatteras, literary tradition.

**For citation:** Lisitsa A.R. Captains, Scientists and Doctors in «Two Captains» by V. Kaverin: Jules Verne's Traces. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 07.02.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 19.02.2025.

The article was submitted 07.02.2025; approved after reviewing; accepted for publication 19.02.2025.



А.С. Смирнова

## «Дон-Жуан» Д.Г. Байрона в интерпретациях русских переводчиков



**Аннотация.** Статья посвящена сравнительному анализу всех существующих на сегодняшний день переводов поэмы Д.Г. Байрона «Дон Жуан». Цель статьи – представить читателям малоизвестные и недостаточно оцененные переводы поэмы, дав возможность определить наиболее рациональные пути преодоления различий между объективным содержанием, эстетическими и смысловыми качествами поэмы Байрона «Дон Жуан» и их воссоздании в сознании читателей переводов.

**Ключевые слова:** Д.Г. Байрон, перевод, интерпретация, П.А. Козлов, Д.Д. Минаев, М.А. Кузмин, Г.А. Шенгели, Т.Г. Гнедич.

**Для цитирования:** Смирнова А.С. «Дон-Жуан» Д.Г. Байрона в интерпретациях русских переводчиков // Русская словесность. 2025. № 3. С.

**Научная статья**

**УДК:** 81'255.2

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Переводы поэмы Д.Г. Байрона «Дон Жуан» (1818–1824) в России начали публиковаться с 1825 года, когда в «Московском телеграфе» появился анонимный прозаический перевод нескольких строф песни тринадцатой – описание Ньюстедского (у переводчика Ньюстидского) аббатства, родового имения поэта. Начиная с 1820-х годов имя Байрона приобретает огромную популярность у русских читателей, их интересуют и факты его биографии, один из которых, по-видимому, и привлек внимание анонимного переводчика.

В 1829 году Н.А. Маркевич поместил в этом же издании свой опыт поэтического перевода из песни первой (строфы 1–14 и 42–44) под заглавием «Отрывок из поэмы лорда Байрона “Дон-Жуан”». Впоследствии он перевел на русский язык песнь первую полностью; она была напечатана отдельным изданием в Лейпциге. Маркевич использует строфу, в дальнейшем получившую название онегинской. Факт влияния «Дон Жуана» на поэму Пушкина «Евгений Онегин» общеизвестен – его пря-

мо констатирует сам поэт уже в письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 года: «Вроде “Дон-Жуана” – о печати и думать нечего» [Пушкин, 1937, с. 73–74]. Согласно свидетельствам самого поэта и комментарию В.В. Набокова, Пушкин, не обладавший высоким уровнем знания английского языка, был знаком с поэмой Байрона по прозаическому французскому переводу А. Пишо [Набоков, 1998, с. 73]. Маркевич же, по всей видимости, читал ее в оригинале: в том же 1829 году он опубликовал два сборника стихотворений: «Элегии и еврейские мелодии» и «Стихотворения эротические и Паризина», куда, наряду с переводами из Байрона и Э. Парни, вошли 23 элегии самого Маркевича – отсюда можно сделать вывод, что он не придавал большого значения различию между переводами и оригинальными произведениями. Выбор именно онегинской строфы мог быть связан с тем, что Маркевич поддерживал дружеские отношения с Пушкиным, о чем свидетельствуют его воспоминания [Маркевич, 1985, с. 153–165].

В 1846 году Н.П. Жандр перевел песнь

первую, опубликованную отдельным изданием и ставшую его поэтическим дебютом. Большая заслуга Жандра состоит в том, что ему удалось сохранить размер стиха подлинника и в некоторых местах – авторскую иронию. Но в целом переводчик небрежно подошел к работе. Рифмы, в отличие от байроновских, преимущественно грамматические, порой задействованы служебные части речи. Полностью пропущены строфы XIV, XLVI, XLVII, CXXX, CXXXI и CLXVIII, в некоторых других строфах не хватает трех-четырех строк – переводчик просто оставил вместо них пробелы, вероятно, столкнувшись с трудностями и не посчитав нужным искать выход из положения. Анализ содержания послесловия позволяет утверждать о легковесном восприятии переводчиком собственной работы; он даже не считает должным скрывать особенности его подхода к ней: «а между тем, в часы досугов, я задумал много всякого уж вздору» [Байрон, 1846, с. 90].

Д.Е. Мин начал переводить поэму еще в начале 1850-х годов. В 1852 году в печати появился отрывок из II песни. В 1881 году был опубликован перевод фрагмента поэмы, охватывавшего II и III песни и 73 октавы IV песни. В начале 60-х годов он опубликовал два небольших отрывка общим объемом 18 октав. Мину удалось не только сохранить байроновские октавы, но и воссоздать все оттенки стиля. Этот перевод получил высокую оценку со стороны современников.

Первым полным поэтическим переводом поэмы «Дон Жуан» стала работа в двух томах «Дон-Жуан. Поэма лорда Байрона. Вольный перевод В.И. Любич-Романовича», в 1847 году опубликованная в Санкт-Петербурге в типографии Е. Фишера. Самим заглавием Любич-Романович подчеркивает недостаточную степень точности перевода и в предисловии указывает, что задался целью перевести поэму,

чтобы «дать хотя бы слабое понятие об этом творении» [Байрон, 1847, с. VIII–IX]. Переводчик заменяет пятистопный ямб четырехстопным, использует упрощенную систему рифмовки, свободно обращается с протяженностью эпизодов, часто упускает авторские отступления, которыми особенно ценен оригинальный текст. Иногда Любич-Романович существенно искажает смысл: например, адвокат (Песнь первая, CXLII) в его версии влюблен в Юлию, тогда как у Байрона об этом вообще нет речи. По цензурным соображениям из поэмы вырезаны все упоминания Дона Жуана о романе героя с Екатериной II, что отмечено в резолюции Комитета Цензуры Иностранной от 16 мая 1829 года [Оксман, 1922]. Недостатками обладает и сам поэтический текст безотносительно оригинала. Современники автора А.И. Кронеберг и В.Н. Майков скептически восприняли этот перевод. Советский литературовед А.И. Елистратова в своей монографии [Елистратова, 1956] согласилась с такой оценкой.

Г.А. Шенгели в «Послесловии переводчика» упоминает прозаический перевод А.Л. Соколовского [Шенгели, 1947, с. 522]. Это качественный подстрочник, опубликованный в 1874 году во втором томе издания Н.И. Гербеля.

В основном русские читатели второй половины XIX и начала XX века знакомились с поэмой Байрона по переводу П.А. Козлова (1889), уже в год публикации удостоенному Пушкинской премии. Однако современники переводчика детально его текст не анализировали. На явные недостатки впервые обратил внимание лишь Шенгели в «Предисловии переводчика» к своей версии поэмы, изданной в 1947 году.

В свою очередь, созданная в 1860-х годах версия Д.Д. Минаева оказалась подвергнута критике, зачастую носившей необъективный характер. Перевод име-

ет недостатки: Минаев не воспроизвел байроновские октавы, допустил несколько фактических и грамматических ошибок. Но, будучи поэтом-сатириком, он смог значительно удачнее, чем Козлов, понять и передать на русский язык авторскую иронию. В качестве примера приведем отрывок из Песни пятой, CXL в переводе Козлова: «Убить себя хотелось ей с тоски, / Да под боком кинжал она носила, / А на Востоке ткани так легки, / Что в миг один ее бы сталь пронзила» [Байрон, 1905]. Противоречия здесь нет, и логика повествования нарушена. Обратимся к тому же отрывку в переводе Минаева: «Пронзить себя кинжалом... / Но кинжал / Был слишком близко, тут же под рукою, / И этот факт, понятно, помешал». Здесь прослеживается как своеобразная, «женская», логика, так и ирония автора по этому поводу.

На примере разобранных версий можно утверждать о существенном изменении рецепции поэмы Байрона и ее перевода с течением времени. В XVIII–XIX вв. были распространены переложения, в той или иной степени отступающие от оригинала и дающие новое прочтение произведения – при этом подчас менялся не только стихотворный размер, система рифмовки, строфика, лексика, но и жанр. Вольный перевод Любич-Романовича и версия Минаева, в которой байроновские октавы заменены восьмистишием с системой рифмовки *ababcedd*, в сущности, представляют собой именно такие переложения. Козлов, хотя соблюдает размер оригинала, упускает его лексическое разнообразие, часто использует архаизмы и штампованные обороты для заполнения пустых мест. Общий смысл происходящего он передает, но Шенгели справедливо отмечает, что воспроизводимые Козловым эпизоды существенно искажены в вещественном, действенном, психологическом плане, и приводит несколько примеров: так, Гайди,

находясь при смерти, бросается на людей, у Козлова она при этом «полна задора». «Байрон гравировал по меди. Козлов пишет жидкими чернилами по непроклеенной бумаге», – так характеризует этот перевод Шенгели [Байрон, 1947, с. 526].

Учитывая, какое глобальное значение получило в России XIX века такое явление, как байронизм, нельзя не согласиться с мыслью о причине неудач, сформулированной Н.М. Демуровой: «многие поэты искали в Байроне самих себя, со своими поэтическими установками и идиосинкразиями» [Демурова, 1979, с. 445].

В XX веке подход существенно изменился. Ценнейшим вкладом в культуру перевода стала статья Н.С. Гумилева «О стихотворных переводах», известная также как девять заповедей переводчика. Автор подчеркивает необходимость точно воспроизводить при переводе следующие аспекты: «Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона» [Гумилев, 1990, с. 73].

Гумилев перевел небольшую часть поэмы: с начала до 50-й строфы первой песни. Ее текст был впервые напечатан в 2008 году в двухтомном собрании переводов. Машинописный вариант перевода хранится в РГАЛИ, в фонде издательства «Academia», рукописный – также в РГАЛИ, в фонде Н.С. Гумилева, в целом они совпадают.

В 1991 году в журнале «Наука» была опубликована статья М.Л. Гаспарова «Неизвестные русские переводы байроновского “Дон Жуана”», где он впервые упоминает перевод Гумилева, однако не анализирует его. Единственным на сегодняшний день существующим отзывом о версии Гумилева является замечание Гаспарова «довольно неплохо», и это, по меньшей мере, справед-

ливая оценка. Предшествующие переводы Д.Д. Минаева и П.А. Козлова версия Гумилева явно превосходит. Однако, несмотря на строгое соблюдение вышеозначенных аспектов, работа имеет некоторые недостатки. Местами смысл текста передан не вполне корректно, встречаются стилистические погрешности и поэтические вольности в отношении ударений.

В творчестве Гумилева образ Дон Жуана занимает важное место, он интерпретирован в стихотворении «Он поклялся в строгом храме...», в сонете «Дон Жуан», в поэме «Дон Жуан в Египте», однако байроновский герой, пассивный и не склонный к размышлениям, существенно отличается от персонажей произведений самого Гумилева.

Со строфы 50 первой песни и до конца третьей песни поэму перевел Г.В. Адамович (под редакцией Гумилева). Этот перевод лишен ярко выраженных недостатков, но и он не передает всей живости байроновского текста. Зафиксированы нарушения синтаксиса: «что госпожа ее *спала вдвоем*» (Песнь 1, 140), а также грубые ошибки, вызванные невнимательностью: «Платья / Иные *одевали* как на бал» (Песнь 2, 45). Встречаются слова, единственная цель которых – заполнить паузы, например: «Альфонсо ухватил врага *рукой*» (Песнь 1, 186); «на каждом начертал и цену *кратко*» (Песнь 2, 15), многочисленные *ведь* и *как бы*, которыми особенно изобилует песнь вторая. В целом уже по трем переведенным песням можно предположить, что перевод Адамовича вряд ли намного превосшел бы версию П.А. Козлова.

Поскольку Байрон прежде всего обладал образом обличителя правящих классов Англии и певца демократии, в молодом советском государстве его творчество оказалось востребовано, требовало интерпретации в русле новой революционной идеологии. В XX веке требования к переводу существенно повысились, и к версии

П.А. Козлова, до этого удовлетворявшей читателей, начали предъявляться претензии. В 1930 году издательство Academia поручило перевод поэту, прозаику, критику, драматургу, переводчику и композитору М.А. Кузмину. Увы, этот перевод «Дон Жуана» был сразу же воспринят как творческая неудача. Кузмин, выдающийся поэт с уникальным авторским стилем, не испытывал пиетета перед автором «Дон Жуана» – перечисляя свои симпатии и антипатии в мире литературы, он прямо заявил: «Я не люблю Байрона» [Кузмин, 1990, с. 134]. Однако, находясь в тяжелых жизненных обстоятельствах, Кузмин вынужден был взяться за перевод произведения автора, не близкого ему по духу. При этом переводчик отмечал, что не считает себя вправе обращаться с материалом согласно собственным поэтическим установкам. «Кузмин не справился с Байроном <...> поэт остался поэтом», – так объясняет Шенгели причину неудачи своего предшественника [Шенгели, 1947, с. 523]. Это же отмечал и редактор перевода В.А. Жирмунский. Самые очевидные недостатки перевода вызваны тем, что переводчик поставил своей ключевой задачей именно буквальную передачу смысла произведения. Поскольку русские слова гораздо длиннее английских, и, соответственно, трудно уместить их в стихотворный метр оригинала, Кузмин принял решение при переводе опустить слова, отсутствие которых, по его мнению, не привело бы к искажению содержания материала, текст лишился многих предлогов и местоимений. Переводчик сокращает наречия, подчас прибегает к замене глагола звукоподражанием или общепринятого слова – авторским неологизмом. Строчка «судья ударом хлоп апоплектичным» (Песнь 3, LXVI) подтверждает и то, и другое. Поэт старается воспроизвести разнообразие обширного словаря Байрона, но не особенно заботится о стилевом и

смысловом сочетании лексики: например, рука Юлии «благородно отвечает» на пожатие Жуана, и Кузмин характеризует это как «нежные *потуги*» (Песнь 1, СХI). Сладкий, как амброзия, грех («Ambrosial Sin») Кузмин переводит как «первого греха святую *пролежь*» (Песнь 1, СХХVII). В результате перевод, выполненный талантливым мастером, сохранился только в архиве РГАЛИ и стал лишь отрицательным примером, доказывающим опасность буквализма.

В 1938 году был завершён перевод Г.А. Шенгели, в творчестве которого переводы Байрона занимают ключевое место. Он отмечает ценность живого байроновского стиля, многообразие лексики, подробную детализацию и возмущается тем, что Козлов все это упустил.

Шенгели заменяет пятистопный ямб шестистопным, однако подробно аргументирует свое решение. Он выдвигает принцип функционального подобия: в поэтическом переводе нужно не ориентироваться на размер подлинника, а понять, какую функцию выполняет размер в оригинале и найти соответствие в родной традиции. Ключевым для переводчика становится соблюдение не количества стоп, а эквивалентности перевода оригиналу.

Причиной, по которой данный перевод оказался незаслуженно забыт, оказалась конфронтация Г.А. Шенгели с И.А. Кашкиным. Кашкин обвиняет переводчика в лексических отклонениях от повседневной нормы и «псевдоанглийском преломлении русских имен в их обратном переводе», что, по мнению критика, «воспринимается как издевательство над русскими именами и русским языком» [Кашкин, 1952, с. 240], хотя все перечисленное – не недостатки, а очевидные достоинства перевода. Однако самым большим ударом стало политически опасное обвинение в искажении образа Суворова, хотя при сличении перевода с оригиналом становится ясно,

что все места, которые могут быть истолкованы как оскорбительные пассажи в адрес Суворова или русских воинов, присущи оригиналу. Статья Шенгели «Критика по-американски», в которой он подробно описывает происходящее, хранится в его архиве, а также опубликована в книге А.Г. Азова «Поверженные буквалисты». Она подробно демонстрирует, каким образом Кашкин переводит обсуждение переводов из литературоведческой дискуссии в политическую.

Опубликованный в 1959 году перевод Т.Г. Гнедич был признан классическим. Его часто противопоставляли работе Шенгели в частности и переводам буквалистов вообще. К.И. Чуковский, восхищаясь переводом Гнедич, на контрасте с ним полностью обесценивает труд ее предшественника [Чуковский, 2012, с. 218–219].



Гнедич не только высоко ценила творчество Байрона, но и ощущала особое родство с самим поэтом, над переводом поэмы которого работала, находясь в одиночном заключении. Но, отдавая должное творческому подвигу и неоспоримым достоинствам перевода Гнедич, в то же время следует признать: хотя ее версия, в отличие от всех предыдущих, не имеет ярко выраженных недостатков, при сравнении с текстом подлинника становятся заметными упущения, дополнения и существенные искажения текста. Там, где Байрон размышляет о серьезных предметах, и мягкая ирония сменяется острой сатирой, печалью или яростью, перевод Гнедич по части экспрессивности проигрывает версии Шенгели. Например, описание боя (Песнь 8, 12). В переводе Гнедич пропущено упоминание о количествах пушек и мушкетов, которое в данном случае важно, поскольку позволяет представить подробную картину, яркая метафора, выраженная в первых двух строчках, проникновенное обращение поэта к Роду человеческому (или же Смертности; игра слов построена на том, что слово *Mortality* имеет оба этих значения), которая заменена безликим «очень велики / Несчастья мира», отчего вся сила слов Байрона теряется. Ушла горькая ирония, передан лишь общий смысл. К сожалению, таких примеров множество. Шенгели же удалось сохранить многое из того, что в переводе Гнедич упущено.

Ни в коем случае не умаляя достоинств классического перевода, мы вместе с тем полагаем необходимым подвергнуть каждую из существующих русскоязычных версий поэмы Байрона «Дон Жуан» подробному и объективному критическому анализу. С решением этой задачи связано достижение цели — обеспечить переводчиков, решившихся в наши дни взяться за создание нового русского «Дон Жуана», конкретным материалом, способствующим

достижению конгениальных результатов, достойных байроновского шедевра.

### Список литературы

- Аверкиев Д.В.* Текущая литература: в 2 ч. // Эпоха. 1865. № 2. С. 7–38.
- Азов А.Г.* Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Высшая школа экономики, 2013. 304 с.
- Байрон Дж. Г.* Дон Жуан / пер. Н.П. Жандра. СПб.: В тип. Карла Крайя, 1846. 91 с.
- Байрон Дж. Г.* Дон Жуан. Вольный перевод В. Любич-Романовича. СПб.: В тип. Е. Фишера, 1847. 448 с.
- Байрон Дж. Г.* Дон Жуан / пер. Д.Д. Минаева // Сочинения лорда Байрона в переводах русских поэтов, изданных под редакцией Ник. Вас. Гербеля: в 5 т. Т. 4. СПб.: В тип. В. Головина, 1866. 370 с.
- Байрон Дж. Г.* Дон-Жуан / пер. П.А. Козлова // Библиотека великих писателей. Байрон: в 4 т. Т. 3. СПб.: Издание Брокгауза-Эфрона, 1905. 680 с.
- Байрон Дж. Г.* Дон Жуан / пер. Г.А. Шенгели. М.: ГИХЛ, 1947. 572 с.
- Байрон Дж. Г.* Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон-Жуан / пер. Т.Г. Гнедич. М.: Художественная литература, 1972. 864 с.
- Бойчук А.Г.* Козлов Павел Алексеевич // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. К–М. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. 592 с.
- Гаспаров М.Л.* Неизвестные русские переводы байроновского «Дон Жуана» // Великий романтик Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991. 237 с.
- Гнедич Т.Г.* Страницы плена и страницы славы / сост. Г.С. Усова. СПб.: Genio Loci, 2008. 432 с.
- Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 384 с.
- Демурова Н.М.* О переводах Байрона в России // Byron G.G. Selections. 2-е изд. М.: Прогресс, 1979. С. 425–448.
- Елистратова А.А.* Байрон. М.: АН СССР, 1956. 264 с.

Жирмунский В.М. Байрон // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Избранные труды. Л.: Наука, 1978. 423 с.

Кашкин И.А. Традиция и эпигонство: об одном переводе байроновского «Дона Жуана» // Новый Мир, 1952. № 12. С. 232–235.

Кашкин И.А. Удачи, полудачи и неудачи: рецензия на «Избранное» Байрона // Новый мир. 1952. № 2. С. 266–268.

Корконосенко К.С. Неопубликованные переводы Николая Гумилева: Отрывки из «Дона Жуана» Байрона // Русская литература. 2007. № 1. С. 173–183.

Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. 302 с.

Маркевич Н.А. Из воспоминаний // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1985. 562 с.

Набоков В.В. Комментарий к роману

А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Набоковский фонд, 1998. 928 с.

Оксман Ю.Г. Борьба с Байроном в александровскую и николаевскую эпоху // Начала. 1922. № 2. С. 256–263.

Перельмутер В.Г. Живущий на маяке: над архивом Георгия Шенгели // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 57–85.

Пушкин А.С. Письмо Вяземскому П.А., 4 ноября 1823 г. Одесса // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. Переписка, 1815–1827. М.: Изд-во АН СССР, 1937. 651 с.

Усова Г.С. И Байрона в соавторы возьму. М.: ДЕАН, 2012. 240 с.

Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3: Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковская и П. Крючков. 2-е изд., электронное, испр. и доп. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. 616 с.

Byron, G.N.G. Don Juan. Middlesex: Penguin Books LTD, 1973. 768 p.

**Смирнова Александра Сергеевна,**  
переводчик, ассистент департамента филологии,  
Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия.  
alexandra30071m@gmail.com

#### «Don Juan» by G.G. Byron through Russian Translators' Interpretation Lenses

Alexandra S. Smirnova, translator, assistant lecturer, Department of Philology, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Abstract.** The article features the results of the comparative analysis of all G.G. Byron's poem's «Don Juan» currently existing translations. The study aims at introducing little-known and underestimated translations of the poem to readers. The latter may empower them with the opportunity to determine the most rational ways to overcome the differences between the objective content, aesthetic and semantic qualities of Byron's poem «Don Juan». and the ones imprinted in the readers' minds after examining the translations.

**Keywords:** G.G. Byron, «Don Juan», P.A. Kozlov, D.D. Minaev, M.A. Kuzmin, G.A. Shengeli, T.G. Gnedich.

**For citation:** Smirnova A.S. «Don Juan» by G.G. Byron through Russian Translators' Interpretation Lenses. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 18.01.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 25.02.2025.

The article was submitted 18.01.2025; approved after reviewing; accepted for publication 25.02.2025.



Геймбух Е.Ю., Полтавцева Е.А.

## Речевое оформление кулинарного реалити-шоу К. Ивлева «На ножжах» (на материале выпуска «На ножжах. Сезон 9. Рязань. Базар»)



**Аннотация.** Речевое оформление кулинарного шоу К. Ивлева «На ножжах» рассматривается в статье не как составная часть современного гастрономического (глуттонического) дискурса, а как отражение русской языковой картины мира в целом. Участниками передачи становятся люди разного уровня культуры и образования, разного пола и возраста, разного социального положения. В сюжете они ставятся в заведомо стрессовую ситуацию, вследствие чего в процессе коммуникации снимаются морально-нравственные запреты и можно наблюдать непосредственную реакцию на происходящее, т.е. в речи героев наиболее ярко выражается индивидуальный характер и одновременно – речевой портрет нашего времени.

**Ключевые слова:** кулинарный дискурс, реалити-шоу, русская языковая картина мира, «На ножжах», К. Ивлев.

**Для цитирования:** Геймбух Е.Ю., Полтавцева Е.А. Речевое оформление кулинарного реалити-шоу К. Ивлева «На ножжах» (на материале выпуска «На ножжах. Сезон 9. Рязань. Базар») // Русская словесность. 2025. № 3. С.

Научно-методическая статья

**УДК:** 811.161.1

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

В конце XX – начале XXI вв. в России стали бурно развиваться «программы, которые не имели <...> политического характера» [Ахметьянова, Мусина, с. 16], в частности, кулинарные реалити-шоу. Но если в момент своего появления на телевизионном экране кулинарные программы в основном помогали готовить блюда (например, «Смак»), то в настоящее время большая часть передач демонстрирует кулинарные битвы между поварами. Поэтому они превратились в развлекательные шоу, которые не только помогают зрителю забыть собственные повседневные проблемы, но и дают возможность выплеснуть накопившиеся эмоции, сочувствуя одним и возмущаясь другими. У каждого шоу есть инвариантная составляющая (сюжет, имеющий жесткую структуру и повторяющийся в каждой передаче; наличие обязательных амплуа, например, ведущего, участников, экспертов и т.д.) и

вариативная часть (то, что связано с участниками шоу). Если стратегии и тактики, применяемые в цикле передач, остаются неизменными, то значительно меняется их речевое оформление, то есть то, что предопределяется конкретными людьми, их поведением в предложенной ситуации, проявлением характера.

И кулинарный дискурс, и кулинарные шоу, их внутренняя структура и система амплуа уже имеют своих исследователей: изучаются «гастрономический» контент вообще и его перспективы на современном телевидении в частности ([Абелян, 2015], [Ахметьянова, Мусина, 2023], [Гуцал, 2008], [Капкан, Лихачева, 2008] и др.), рассматривается речевое поведение участников кулинарных реалити-шоу ([Ланских, 2008], [Мркаич, 2022], [Олянич, 2003], [Смагина, 2021] и др.), в т.ч. и агрессивное ([Свободова, 2021]).

Каждое кулинарное шоу имеет свое



лицо и привлекает свою аудиторию. Но на общем фоне выделяется программа К. Ивлева «На ножжах<sup>1</sup>». Целью появления «шефа всея Руси» на том или ином предприятии общественного питания является желание наладить работу персонала в профессиональном и «человеческом» планах, помочь с организацией внутреннего пространства, а иногда даже найти свой стиль и изменить название. Кажется, что столь благородные задачи требуют использования исключительно кооперативных стратегий, «положительных» тактик (например, солидаризации, создания позитивной тональности общения, повышения статуса коммуникативного партнера, использования таких речевых жанров, как совет, комплимент, дружеская беседа и др.). Однако это противоречит формату телевизионного реалити-шоу, которое должно быть построено на остром конфликте, чтобы привлечь внимание зрителей. И уже по названию шоу – «На ножжах» – видно, что это требование выполняется (значение фразеологизма – «находиться в состоянии сдерживаемой вражды»). Рассмотрим, как в языковой конкретике передачи сочетаются две разнонаправленные стратегии, как они распределяются по разным элементам сюжета и какое место в речевом оформлении передачи играют вариативные элементы. Предметом нашего внимания в данной статье будет передача «На ножжах. Сезон 9. Рязань. Базар».

Назовем инвариантные элементы сюжета реалити-шоу «На ножжах»: 1) экспозиция А – представление предприятия общественного питания и его проблем «со стороны» – «шефом всея Руси» ведущим К. Ивлевым и «голосом за кадром»; 2) экспозиция Б – сотрудники кафе/ресторана говорят о себе, владельцах и коллегах;

3) начало действия – ведущий в непосредственном контакте с «заведением»; 4) полная посадка и провал; 5) изменения в кафе/ресторане; 6) полная посадка, помощь приглашенных специалистов и успех. С самого начала передачи атмосфера в ресторане постепенно накаляется, ведущей стратегией является конфронтационная (сразу отметим, что не все действующие лица однозначно вписываются в эту стратегию, некоторые, вероятно, в соответствии со своим характером придерживаются кооперативной), которая достигает кульминации в четвертом элементе сюжета – полная посадка и провал. Изменения в кафе/ресторане становятся эмоциональной паузой, после которой основная роль переходит к кооперативной стратегии, и в финале передачи господствуют чувства удовлетворения собой, коллегами, владельцами и благодарности К. Ивлеву и его передаче.

Так как основная цель статьи – изучение речевого оформления реалити-шоу, начнем с семантической характеристики слова, связанного с названием ресторана, – «Базар. Про еду»<sup>2</sup>. В самом названии уже заложена языковая игра, которая всячески поддерживается владельцами ресторана (меню: «Базар про еду»), подхватывается ведущим шоу и становится одной из стержневых линий, выстраивающих «речевой» сюжет программы.

Полисемант «базар» имеет разные значения; выпишем из словарей те, которые реализуются в передаче: 1) розничный торговый преимущественно съестными припасами, место этого торгового процесса, 3) беспорядочный говор, крик, шум [Словарь русского языка, 1999]. В «Словаре русского арго» есть еще значения: 1) разговор, спор, беседа, обсуждение. *Иди сюда, базар есть* [Елистратов, 2002]. Кроме того, у слова «базар» есть устойчивые коннотации, связанные с происхожде-

<sup>1</sup> Шоу «На ножжах» было создано по мотивам передачи Гордона Рамзи «Kitchen Nightmares» («Кошмары на кухне»), которая шла сначала в Великобритании, а затем в США.

<sup>2</sup> Отметим, что встречающаяся в передаче обсценная лексика не была предметом нашего внимания.

нием слова и реализующиеся в сочетании «восточный базар»: нечто экзотическое, для русского человека непривычное.

При первом обращении к вывеске ресторана «Базар» актуализируется значение «Восточный базар». Однако тут же, благодаря подзаголовку, происходит коррекция и проявляется каламбурный характер названия: «Базар. Про еду» – то есть помимо еды предлагается еще и беседа о ней.

Историю создания ресторана и выбора названия объясняет восточный колорит: первоначально планировалась чайхана, но «этот формат не зашел», и в меню появились блюда русской и европейской кухни. Поэтому, как считает один из владельцев, «получилась какая-то чехарда, в том смысле, что название осталось старым – “Базар”, а ресторан русской кухни, то есть диссонанс»<sup>3</sup>.

Более часто в одном контексте проявляются сразу две семы многозначного слова, т.е. возникает каламбур. При первом же употреблении К. Ивлевым слова «базар» в нем сочетаются два значения: нейтральное (в названии ресторана) и сленговое: «И теперь у них в ресторане – полный беспредел. А ведь за “Базаром” следить надо! Кто отвечает за “Базар”?» Более широкий контекст дан для того, чтобы несомненным было и сленговое значение, предопределенное и подкрепленное использованием жаргонного «беспредел».

Каламбурное употребление мы видим и чуть дальше у «голоса за кадром»: «Кто еще будет отвечать перед шефом за “Базар”?» Однако здесь на уже указанные два значения накладывается и третье: «беспорядочный говор, крик, шум». О существовании этого аспекта значения свидетельствует левый контекст – именная тема, в котором актуализируется сема «беспорядок»: «Хозяева, которые не

могут определиться с концепцией и меню, строптивая шеф-повар и бездействующий управляющий». Эта же совокупность сем характеризует и следующее высказывание К. Ивлева: «Получается, и команды здесь нет. Реально – базар». Однако сленговое значение («говорить») встречается и само по себе, не осложненное другими смыслами.

Таким образом, видно, что, выстраивая передачу, К. Ивлев заботится не только о развитии реального действия, но и о его языковом оформлении. Употребление слова «базар» как бы концентрирует проблемы, стоящие перед «заведением», а замена старого названия ресторана на новое «А у нас в Рязани...» явно намекает на то, что и все проблемы (не востребованность, диссонанс между названием и кухней, беспорядок, напряженные отношения между владельцами и работниками и др.) канут в лету вместе с вывеской.

Сделаем несколько замечаний об использовании слова «кашник» у «голоса за кадром». Представляя Рязань, в которой происходит действие, «голос за кадром» говорит: «Край курников, кашников, калинников и леденцов на палочке». Зная, что «курник» – разновидность пирога, зритель передачи предполагает, что и «кашник», и «калинник» – это пироги с кашей или с калиной. Если с калинником все действительно так, то у слова «кашник» в словарях совершенно другие значения (Охотник до каши. Каждый из семей, за общим столом. Гости, приглашенные на кашу. Горшок для крутой каши) [Даль, 2003], «русская простонародная валяная мужская шляпа XIX века. По форме напоминала опрокинутый крестьянский горшок, в котором варили щи и кашу» [Буровик, 1996], извозчик («Извозчики: лихачи, парные “голубчики”, “ваньки”, желтоглазые, погонялки – извозчики низших классов, “кашники”...» [Гиляровский, 1989]. То есть вольно или, скорее, невольно, вместо

<sup>3</sup> Текст высказываний героев здесь и далее дается по записи передачи на канале «Пятница» от 9 апреля 2024 г.



слова, которое действительно обозначало в русской кухне пирог с кашей («Крупеник м. новг. крутая каша; арх. пирог с кашей») [Даль, 2003], в передаче использовано слово «кашник». Отметим, что данное слово в значении «пирог с кашей» употребляется на разных сайтах в кулинарных разделах (см.: «кашник» [RussianFood.com], [Миллион меню] и др.). Получается, что на наших глазах у слова «кашник» формируется новое значение, ранее ему не свойственное, но интуитивно понятное, потому и не требующее никаких разъяснений.

Стержневой тематической цепочкой в реалити-шоу являются также слова с семей «оценка». Хотя центральной оценивающей фигурой выступает «шеф всяя Руси», шоу построено таким образом, чтобы дать высказаться персонажам передачи, и не только в диалоге, но и в репликах на камеру, когда другие участники говорящего не слышат. И если ведущий оценивает участников реалити-шоу, то персонажи могут оценивать и самих себя. Несоответствие между представлением о себе и оценкой со стороны становится одним из способов

драматизации действия и привлечения внимания зрителей.

**Экспозиция А** – это представление участников «со стороны», когда К. Ивлев делится со зрителями своими знаниями о проблемах ресторана, но не личными впечатлениями, что определяет более сдержанный тон высказываний. Границы фрагмента определены словами ведущего («полный беспредел») и «голоса за кадром», который чуть более подробно описывает ситуацию, оценивая участников: «Хозяева, которые не могут определиться с концепцией и меню, строптивая шеф-повар и бездействующий управляющий».

На данном этапе шоу не то что не наращивается накал страстей, но по отношению к безусловно эмоциональному «беспредел» значительно снижается: ни описательный оборот, характеризующий хозяев, ни определения «строптивая» и «бездействующий», включая в значение оценку, не содержат экспрессии.

В **экспозицию Б** включены высказывания двух владельцев ресторана, которые, с одной стороны, видят свои упущения

(«получилась чехарда», «диссонанс»), а с другой – указывают на недостатки подчиненных («халатное отношение к работе»). Работники, в свою очередь, характеризуют отношение между ними и хозяевами: «Макс дает нам по шейм» (управляющий о владельце), «когда директора влазят в кухню – это бред...», «жду от Константина, что он директорам навалывает» (шеф-повар). На данном этапе наиболее экспрессивны высказывания шеф-повара ресторана, которая использует просторечное «влазить» вместо нейтрального «влезать», разговорное «бред» для эмоциональной оценки чего-то бессмысленного, несуразного [Словарь русского языка, 1999], разговорное «навалывать» («задать взбучку»), что в целом реализует тактику принижения «противника» (которого она видит во владельцах ресторана) и собственного возвышения.

**Третий элемент сюжета** (начало действия, знакомство К. Ивлева с сотрудниками и производством) – по определению должен быть более эмоциональным, так как теперь уже сам ведущий дает оценку всему, что видит, что слышит и что пробует. Первое, что вызывает всплеск эмоций «шефа всея Руси», – меню, в котором соседствуют блюда, с одной стороны, разных национальных кухонь, а с другой – полярных ценовых категорий: «Вы кто вообще – заведение или пивняк? <...> Матерь божья, все в одном флаконе. Черт побери!» Привлекает внимание использование слова «заведение», которое в узувальном употреблении связано с определением «учебное». Словарь русского языка дает еще одно значение: «торговое или промышленное предприятие (мастерская, магазин, трактир и т. п.)», но с пометой «устаревшее» [Словарь русского языка, 1999]. Однако в Национальном корпусе русского языка можно встретить это слово в современном контексте: «Выходя из питейного заведения...», «демократичные цены <...> – от заведений быстрого питания»,

«оригинальная ресторанная сеть насчитывает более 100 заведений». Но слово, которое использует К. Ивлев, имеет некоторые нюансы в значении: «заведение» – это не любое предприятие общественного питания, а нечто близкое кафе или ресторану, так как слово находится в оппозиции к жаргонизму «пивняк», указывающему на дешевую забегаловку [Елистратов, 2002]. Таким образом, можно сделать вывод, что в современном русском языке возрождается устаревшее значение слова «заведение» с некоторыми коннотативными изменениями. Выражение «все в одном флаконе» осталось в языке от рекламы шампуня-ополаскивателя («два в одном флаконе») и употребляется в ироничном освещении чего-то несовместимого. Воздействие антитезы «заведение – пивняк» и иронии многократно усиливается междометными восклицаниями.

Далее сюжет разворачивается следующим образом: сначала на камеру (иногда – в беседе с ведущим) работники дают оценку блюду, а затем эта оценка подтверждается или опровергается в высказываниях ведущего: «Я понимала, что они на 100 процентов зайдут» (официантка) – «огурцы-то клевые» (К. Ивлев); «Борщ – моя визитная карточка. Константин сейчас закачается» (повар) – «цвет не насыщенный, бульон жидковатый, самый невкусный борщ, который я когда-либо пробовал: ни соли, ни перца, ни чеснока, ненасыщенный»; вторая реплика про борщ: «самый невкусный борщ в России» (официантка так передает оценку ведущего: «самый худший борщ»). Понятно, что чем больше ожидания, тем сильнее разочарование первого говорящего и тем ярче эмоции зрителя.

Этот же прием неоправданного ожидания К. Ивлев использует и в своей монологической речи, оценивая блюдо: «Котлета де-воляй. Красиво... Самое вкусное в этом блюде – консервированный горошек»; «У тебя идеально приготовлены баклажаны,

перец идеально запечен, все остальное вообще не подходит, уксусу очень много»; «выглядит красиво», но «сырой». Интересно, как отвечает официантка, когда ведущий требует от нее подтверждения своего мнения: «Сырой?» – «Сыроват». Используя суффикс со значением «неполнота качества, смягчение и уменьшение его по отношению к тому, что называется мотивирующим» [Словарь русского языка, 1999], официантка пытается смягчить оценку Ивлева, то есть не поддается на провокацию и не подливает масла в огонь.

Ивлев в своих оценках использует как слова в прямом значении, так и метафоры: «...это косяк. На вкус отвратительно», «Если это блюдо, то это брак. Отвратительное блюдо!», «дубовая пампушка», «Ты убила де-воляй собственными руками...» и т.п. Жаргонное «косяк» («неудача», «провал»), официально-деловое «брак», повторение слова с повышенной экспрессией «отвратительно/ое», оксюморон «дубовая пампушка», метафорическое выражение «убила де-воляй» нагнетают экспрессию и создают нужный ведущему образ неблагополучия, непрофессионализма. Обратим внимание на то, что «шеф всея Руси» использует ту же тактику принижения «противника» (в основном, поваров) и собственного возвышения, которая была ранее использована поваром относительно владельцев. Но так как авторитет «шефа Ивлева», к которому владельцы обратились за помощью, в глазах рязанцев непререкаем, то и сказанное им они воспринимают как объективную оценку.

Отметим, что Ивлев в данной передаче в своих оценках не переходит на личности – он оценивает блюда, действия, работу в целом, но не человека. Правда, и из этого правила есть исключения: «Повара безрукие берут засовывают в микроволновку», «Повара не очень любят собственную работу. Я все вижу по этим специям», «Не убираются здесь никогда. Ой, позорище-то

какое». Однако оценка здесь несколько смягчается тем, что упрек делается в третьем, а не во втором лице (не «вы не любите», а «повара не любят»), используется обобщенно-личное предложение (со значением «любой, всякий каждый»). Хотя, и это естественно, все участники действия оценки Ивлева принимают на свой счет: «мне охота было провалиться сквозь землю» (владелец), «так как передельывали, недосмотрели, не довели» (шеф-повар), «я не уследила, моя вина» (повар). Отметим, что реплика шеф-повара оформлена как неопределенно-личное предложение, в котором нивелируется значение производителя действия; при этом шеф точно знает, что готовила это блюдо ее помощница; то есть, хотя шеф-повар и нападает на владельцев, «своего» (кухонного) работника она защищает, разделяя с ним вину.

**Следующий (четвертый) элемент сюжета** – полная посадка, и здесь работники оправдывают характеристику, данную им ведущим: «Получается, и команды здесь нет. Реально – базар». Начало действия ведущий предваряет словами: «Цирк начинается», предсказывая как процесс, так и результат. Однако повара опять выражают надежды, которым не суждено будет сбыться: «Я как шеф гарантирую, что кухня отобьет всю посадку. Облажается у нас только зал». И только официантке свойствен командный дух: «Я надеюсь, мы справимся, и кухня нас тоже не подведет». Однако через некоторое время слышим голос Ивлева: «Кухня вся в запаре».

«Запáра» – это максимальная загрузка кухни и официантов [Акимова, 2024]. Изображение работы поваров перемежается с их репликами на камеру; правда, непонятно, когда именно проводилась съемка: ведь во время «запары» говорить, вероятно, было некогда. «Строптивая» шеф-повар и тут оправдывает характеристику, данную ей Ивлевым: постоянно нападает на «зал» (не на кого-нибудь конкретно) и

на владельцев: «почему паста холодная? Естественно, будет холодная, когда она простояла на раздаче 15 минут – не могли забрать. Два официанта, управляющий с ними...»; (после возмущения ведущего томатами черри в пасте) «А черри мы всё украшаем, все пасты – директора любят черри», «Максим подходит, начинает “помогать”... Помощник, тоже. Помог...». Основным средством выражения оценки у рязанского шефа является язвительная ирония, которая проявляется не столько в лексике или синтаксисе, сколько в интонации. Хотя и здесь есть исключения: первоначально все проблемы шеф-повар склонна видеть в неорганизованной работе зала, а нападки директоров считает необоснованными: «Кухня \*\*\* не справляется, а вы прям обсправлялись». Отметим, однако, что такие реплики единичны, оценка выражается не в ярких всплесках эмоций (какие представлены в данном высказывании), а в привычной пикировке с владельцами.

Но в процессе работы отношение шеф-повара к кухне меняется от «мы распродались, начали отдавать, все хорошо, дружно» до «/сразу/ и салаты, и горячее. Вот тут думаю: все, пропали» и, наконец, после закрытия кухни: «Я думала: все, наконец хаос прекратился». В оценке происходящего на кухне официантки менее сдержанны: «На кухне творился суций ад...».

Владельцы, которые пытались сначала заменить самоустранившегося управляющего, затем вполне нейтрально констатируют: «Виджу, что Ярослав потерялся, что повара одни, официанты одни, а управляющего просто нет» – и приходят к выводу о невозможности справиться с полной посадкой: «Кухня закрывается».

При анализе работы всех служб Ивлев пользуется, с одной стороны, нейтральной или книжной лексикой, когда его недовольство выражается больше в интона-

ции: «Лена, почему вы не коммуницируете с Ярославом? У вас вообще есть вообще какой-то профессиональный диалог?» С другой стороны, несомненно отрицательное отношение к работе всех служб ресторана: «Почему сегодня у вас все пошло по одному месту?» Перифраз здесь не скрывает резкости оценки.

В результате Ивлев увольняет управляющего, который воспринимает увольнение совершенно спокойно («Константин во всем был прав. Сказать нечего»), и понижает шеф-повара до повара, что вызывает у понижаемого облегчение. Другими словами, те элементы сюжета, в которых можно было бы ждать усиление накала страстей (анализ ошибок и изменения в штатном расписании), оказались менее конфликтными, чем «спокойное» выяснение отношений до «начала цирка». Это связано, вероятно, с тем, что и владельцы, и работники ресторана внутренне согласны с оценкой их действий со стороны ведущего.

Преображение ресторана (**пятый элемент сюжета**) сопровождается оценкой со стороны «голоса за кадром» («Всю ночь трудился терпеливый шеф, переделывая полу-восточный базар с русско-недоитальянской кухней в удивительный ресторан “А у нас в Рязани”»; «Шеф и его команда превратили ресторан в цветущий сад»). Нередкая в речи Ивлева ирония здесь проявляется предельно ярко: «восточному базару» отказывают в «восточности», понижая рангом («полувосточный»), а «недоитальянская» указывает и на несоответствие европейским стандартам. Однако общая настроенность фрагмента явно положительная, так как все недостатки отнесены в прошлое, а в настоящем и будущем – уже «удивительный ресторан», «цветущий сад». Отметим, что новое название ресторана – «А у нас в Рязани...» – является началом пословицы «А у нас в Рязани – грибы с глазами» – неофициального символа города [Войко]. Ве-

роятно, в первую очередь, Ивлева привлёк местный колорит пословицы, затем – возможность ее визуального воплощения, что отразилось в интерьере преображенного ресторана. Однако можно предположить, что и само значение пословицы – «сочинять небылицы, передавать непроверенную информацию, слухи» – показалось интересным и завлекающим: может быть, по городу поползут слухи об «удивительном ресторане» и привлекут новых посетителей, желающих проверить, что правда, что нет. В целом же семантический потенциал нового названия явно коррелирует с игровой «настроенностью» старого.

Оценку новому формату давали и хозяева, и работники ресторана. Сначала кажется, что владельцам не хватает слов, чтобы оценить увиденное: «Круто, что... Концепт рязанский... Вау! Хо-хо... Очень ярко. Ну это вообще...». Затем речь становится более членораздельной и оценки – более предметными: «Есть блюда, которые, правда, мини-шоу такое... Впечатлила подача шашлыков... Описание в меню достаточно креативное, смешное... Оригинальная подача... Такие тонкости заряжают... Подача крутая... Это было необычно...». Если в речи ведущего разностильность является средством речевой выразительности, то в случае с владельцами ресторана, вероятно, это результат потрясения: с одной стороны, книжные «концепт», «впечатлила», «креативное», «оригинальное», «необычно», «тонкости», а с другой – сленговые «вау», «круто/крутая», «вообще» (в значении «хорошо»).

Бывший шеф-повар и повар оценивают качество блюд, для усиления оценки используя нейтральное «очень»: «мне очень понравилась закуска холодная», «очень вкусная, очень нежная». В их высказываниях не чувствуется потрясения, потому и нет всплеска эмоций: они получили то, чего ожидали.

Ивлев меняет не только название ре-

сторана, но и предлагает новые блюда и/или названия блюд, в основе которых – игровые элементы, основанные на разного рода ассоциациях: похлебка «Болтливая» (щи с языком), салат «Императорский дух» (бывший «Цезарь»), «Идет бычок, качается...» (салат из томатов «бычье сердце»), «Куд-куда» (люля-кебаб из курицы), «Семья Чиполлино» (овощи гриль) и др. Новые названия (за исключением «Императорского духа») объединены поэтически воспринимаемой обыденностью (отсылки к детской литературе) и реализуют желания одного из владельцев создать семейный ресторан.

После «представления обновленного ресторана» следует **эпизод «полная посадка № 2»**. Ивлев перед началом задает тон работе: «У нас на кухне – не слабое звено. У нас есть все-таки две прекрасные женщины, которые умеют готовить, но их надо собрать». Настроение «прекрасных женщин» сказывается и на результатах их работы, и, соответственно, на оценках этой работы: «очень приятно, что сегодня Константин похвалил», «Конечно, приятно – от такого шефа похвалу услышать», «наконец Илья и Максим (владельцы) заходят не с криком и ором, а с большой благодарностью». Общую атмосферу данного эпизода характеризуют официантка («Сегодня вообще никто не ссорился, не ругался») и приглашенный шеф-повар («без всякого шухера мы с вами сработали»). Другими словами, в конце передачи господствует кооперативная стратегия со свойственными ей тактиками повышения статуса коммуникативного партнера, похвалы, благодарности.

Таким образом, на основании языковых репрезентантов воплощения конфронтационной и кооперативной стратегий мы можем сделать некоторые выводы о речевом оформлении данной передачи. Хотя определение реалити-шоу – «действие, происходящее по незапланированному

сценарию», зрителю предъявляется не хаотическое нагромождение хронологически выстроенных реплик, а профессионально сделанная передача, в которой высказывания подобраны и смонтированы так, чтобы создать особую атмосферу, привлекающую зрителей (колебания между двумя полюсами – конфронтационной и кооперативной стратегиями), а также выявить характеры практически всех участников действия. Другими словами, динамика настроения является в передачах Ивлева не вариативной, а инвариантной составляющей, так как регламентирована создателем реалити-шоу. К вариативной составляющей относятся способы выражения настроения участников действия, взаимоотношений между персонажами и отношения к «шефу всея Руси» Ивлеву.

К обязательному в языковом плане элементу оформления относится лексикосемантическая группа слов «еда и кухонные принадлежности», что создает специфический колорит передачи и на основании чего можно судить об изменениях в словнике русского языка (например, появление нового / возвращение устаревшего значения слов – «кашник», «заведение»), а также о своеобразии кулинарного жаргона. Разностильность высказываний ведущего и участников шоу определяется разными причинами: для Ивлева это средство речевой выразительности, задающее тон общения, а у участников анализируемой передачи это показатель выхода за пределы комфортного самочувствия, когда стресс заставляет переходить от нейтрального в функциональном и эмоциональном аспектах стиля к более экспрессивным разговорному, просторечному, жаргонному.

### Список литературы

Абелян К.Г. Программы гастрономической тематики на российском телевидении // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2015. № 3 (3).

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/programmy-gastronomicheskoy-tematiki-na-rossiyskom-televidenii> (дата обращения: 22.12.2024).

Акимов Е. Краткий словарь ресторанного жаргона // Еда. № 111 (173). URL: <https://eda.ru/media/vsjudu-zhizn/kratkiy-slovar-restorannogo-zhargona> (дата обращения: 15.01.2025).

Ахметьянова Н.А., Мусина А.Р. Перспективы развития гастрономического контента на региональном телевидении // Colloquium-journal. 2023. № 29 (188). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivy-razvitiya-gastronomicheskogo-kontenta-na-regionalnom-televidenii> (дата обращения: 22.12.2024).

Буровик К.А. Красная книга вещей. М.: Экономика, 1996. URL: [https://royallib.com/read/burovik\\_kim/krasnaya\\_kniga\\_veshchey.html#288672](https://royallib.com/read/burovik_kim/krasnaya_kniga_veshchey.html#288672) (дата обращения 15.01.2025).

Войко А. Почему говорят, что в Рязани грибы с глазами? // Портал «Культура РФ». URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/v-ryazani-griby-s-glazami/?ysclid=m5o0j46dv4115003700> (дата обращения 15.01.2025).

Гиляровский В.А. Сочинения: в 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1989. URL: <https://lib.ru/RUSSLIT/GILQROWSKIJ/gilqrowskij.txt> (дата обращения 15.01.2025).

Гуцал Е.А. Реалити-шоу на современном российском телевидении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. Екатеринбург, 2008. 18 с.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Адепт, 2003. URL: <https://gufo.me/dict/dal/%D0%BA%D0%B0%D1%88%D0%B0> (дата обращения: 22.12.2024).

Елистратов В.С. Словарь русского аргоса // Грамота.ру, 2002. URL: <https://rus-russian-argo.slovaronline.com/?ysclid=m6875m2v9v767603986> (дата обращения: 22.12.2024).

Капкан М.В., Лихачева Л.С. Гастрономическая культура: понятие, функции, факторы формирования // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2008. Вып. 15. № 55. С. 34–43.

Кашники // Миллион меню. URL: [https://www.mmenu.com/recepty/raznye\\_osnovnye\\_blyuda/70719/](https://www.mmenu.com/recepty/raznye_osnovnye_blyuda/70719/) (дата обращения: 22.12.2024); RussianFood.com. <https://www.russianfood.com/>



recipes/recipe.php?rid=57685 (дата обращения: 22.12.2024).

Ланских А.В. Речевое поведение участников реалити-шоу: коммуникативные стратегии и тактики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург 2008. 22 с.

Мркаич М.Б. Репрезентация эмотивных комплексов в русском языке: на материале телевизионных ток-шоу: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 5.9.5. М., 2022. 24 с.

Олянич А.В. Гастрономический дискурс в системе массовой коммуникации (семантико-семиотические характеристики) // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков. Человек и его дискурс. М.: Азбуковник, 2003. С. 167–201.

Свободова Й. Вербальная агрессия в медиасреде и онлайн-коммуникации (на примере

кулинарного реалити-шоу *Prostřeno!*) // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2021. № 1–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/verbalnaya-agressiya-v-mediasrede-i-onlayn-kommunikatsiina-primere-kulinarnogo-realiti-shou-prost-eno> (дата обращения: 22.12.2024).

Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. URL: <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 22.12.2024).

Смагина Е.С. Лингвистические особенности гастрономического дискурса // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 8–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskie-osobennosti-gastronomicheskogo-diskursa> (дата обращения: 22.12.2024).

**Елена Юрьевна Геймбух,**  
доктор филологических наук, профессор,  
Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия.  
[geimbuh@rambler.ru](mailto:geimbuh@rambler.ru)  
<https://orcid.org/0000-0003-2129-9876>

**Елена Анатольевна Полтавцева,**  
старший преподаватель,  
Мытищинский филиал МГТУ им. Н.Э. Баумана,  
Мытищи, Россия.  
[poltavtseva-ea@yandex.ru](mailto:poltavtseva-ea@yandex.ru)

---

#### Speech Design of K. Ivlev's Culinary Reality Show "On knives" (Relying on the Episode "On knives. Season 9. Ryazan. The Bazaar")

**Elena Yu. Geimbukh**, D.Sc. (Philology), professor, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Elena A. Poltavtseva**, senior lecturer, Mytishchi branch of Bauman Moscow State Technical University, Mytishchi, Russia.

**Abstract.** The article aims at considering the speech design of K. Ivlev's culinary show "On knives" not as an integral part of modern gastronomic (Glutton) discourse, but as the reflection of the Russian linguistic picture of the world in general. The program welcomes people of different cultural and educational levels, different genders and ages, as well as different social backgrounds to become its participants. The plot is designed to deliberately place them in a stressful situation to remove moral prohibitions. One can observe a direct reaction to what is going on, thus, the characters' speech most vividly reflects their personalities along with depicting the speech portrait of our time.

**Keywords:** culinary discourse, reality show, Russian language worldview, "On knives", K. Ivlev.

**For citation:** Geimbukh E.Yu., Poltavtseva E.A. Speech Design of K. Ivlev's Culinary Reality Show "On Knives" (Relying on the Episode "On Knives. Season 9. Ryazan. Bazaar"). *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

---

Статья поступила в редакцию 20.01.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 01.02.2025.

The article was submitted 20.01.25; approved after reviewing; accepted for publication 01.02.2025.

Ю.В. Доманский

## Учитель и педагогические стратегии в актуальной художественной интерпретации («Гриша не свидетель» Насти Рябцевой)



**Аннотация.** В статье рассматриваются поведенческие практики и педагогические стратегии учителей из стихотворной повести Насти Рябцевой «Гриша не свидетель» (2022). Показано, как художественными средствами можно осмыслить некоторые сложные ситуации, возникающие в школьной жизни, и даже представить своего рода рекомендации к тому, как должен и не должен вести себя тот, кому доверены души детей.

**Ключевые слова:** педагогические стратегии, современная стихотворная повесть, Настя Рябцева, «Гриша не свидетель».

**Для цитирования:** Доманский Ю.В. Учитель и педагогические стратегии в актуальной художественной интерпретации («Гриша не свидетель» Насти Рябцевой) // Русская словесность. 2025. № 3. С.

**Научно-методическая статья**

**УДК:** 82-192

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Стихотворная повесть Насти Рябцевой «Гриша не свидетель» была создана в марте 2022 года. Впрочем, жанр произведения, о котором пойдет речь, можно определить не только как повесть, но и как монодраму или даже просто драму – не случайно театр уже обратился к сценическим интерпретациям данного текста: 14 июля 2024 года на питчинге «Мастерской Брусникина» был предложен эскиз будущего спектакля в постановке Андрея Гордина; жанр сценического действия авторы определили как стендап в стихах и снабдили анонс следующей аннотацией: «Спектакль для подростков по одноименной книге Насти Рябцевой “Гриша не свидетель”. Школьный буллинг, первая любовь, переживание утраты, разрыв поколений – монолог 13-ти летнего Гриши напоминает одновременно крик души и поэтический стендап» (сохранена оригинальная орфография) [Мастерская Брусникина]. Однако первая полноценная постановка случилась все же не у бруснинцев, а в РАМТе: премьера состоялась

12 декабря 2024 года, режиссер Евгений Чеботарев [см.: Российский академический молодежный театр].

Мы же обратимся не к театральным интерпретациям, а к литературному тексту, написанному рифмованным стихом, ритмически напоминающим шедевры Николая Некрасова и Александра Твардовского. Большая часть повести дана от лица мальчика Гриши Петелькина, петербургского школьника, ему по ходу действия исполняется 14 лет; мы видим несколько дней из жизни подростка накануне и после Нового года; и только в последней 19-й главе – эпилоге своего рода – Грише уже 19 лет. В предыдущих же 18-ти главах Гриша рефлексировал по поводу своего места в жизни, взаимоотношений в семье, в школе. Имеют слово в виде прямой речи и другие персонажи – родственники, друзья, одноклассники, учителя, за счет чего повесть Насти Рябцевой выглядит потенциально сценичной. Главная же этическая проблема, поднимаемая в повести, – травля в классе. При этом сам Гриша никого

не травит и сам на момент начала повести не является объектом травли; он наблюдает травлю одноклассницы и решает заступиться за нее, что в итоге перерастает для мальчика в первую любовь.

Наша задача в данной статье – посмотреть, как художественными средствами в тексте показываются учителя; сверхзадача – представить возникающие характеристики учителей не только как взятые, что называется, из жизни, но осмыслить их как своего рода педагогические стратегии, из которых могут вырастать рекомендации по поведению учителя; буквально – как надо и как не надо учителю себя вести.

Первым из учителей в повести появляется школьный преподаватель физкультуры, «физрук» как сказано в тексте:

– Петелькин, что ты делаешь тут?  
Меня зовут Гриша,  
но Петелькиным тоже меня зовут.  
Это мимо пробежал наш физрук.  
Он без окриков по фамилии – как без рук.  
Я, Алексей Степанович, тут сижу,  
потому что места в мире себе я не нахожу.  
Я бы ему сказал, но, конечно же,  
не сказал.  
Он не дождался и побежал в спортзал  
[Рябцева, 2023, с. 15].

И уже в этом небольшом сегменте реализован ряд важных смыслов, касающихся нашей проблемы: во-первых, появляется *типичный* физрук, типичный не столько в плане того, что таких физруков много в жизни (хотя, полагаем, зачастую именно такие и встречались), сколько в плане реализации образа физрука в культуре; и нарочитая типичность здесь – в обращении по фамилии и необязательном вопросе, что называется, на бегу; во-вторых, через внутреннюю речь Гриши показана невозможность подростка сказать взрослому то, что действительно у подростка на

уме («Я бы ему сказал, но, конечно же, не сказал»); в-третьих, показана отчужденность учителя от ученика, незаинтересованность первого в состоянии и судьбе последнего («Он не дождался и побежал в спортзал»). Смыслы, заявленные здесь, смыслы, связанные с взаимоотношениями учителя и ученика, далее в тексте повести оказываются в той или иной степени востребованы.

Следом по ходу действия возникает несколько, если можно так сказать, хороших (по крайней мере с точки зрения Гриши и, вероятно, автора) учителей; это учительница истории – Галина Ларионовна, математики – Нина Васильевна и литературы – Анна Андреевна (как видим, имя и отчество последней соответствуют преподаваемому предмету).

Не заметив учительницу истории, Гриша впервые в жизни выругался матом

В этот момент, как назло, из кабинета вышла Глория,  
она же Галина Ларионовна, наш препод по истории.

– Гриша Петелькин? Гриша Петелькин?  
Ты ли это?

Я сейчас разочарована, как комета,  
которая летела к земле, но пролетела.  
Услышала то, что слышать я не хотела.  
Чтоб это было в последний раз!  
А ну-ка все в класс

[Рябцева, 2023, с. 15].

Как представляется, стратегия поведения Галины Ларионовны, продемонстрированная здесь, самая, пожалуй, оптимальная в такого рода ситуации: педагог не сделала вид, что не услышала (это бы всего лишь способствовало благополучному самоустранению из неприятной ситуации, однако не имело бы никакого воспитательного значения), но и не стала угрожать какими-либо санкциями и даже на свое замечание не потребовала ответа,

который, если бы он случился, был бы скорее всего нелеп.

Чуть далее в тексте, после урока геометрии Гриша

вяло сказал «до свидания», но далеко не ушел –

Нина Васильевна спросила: «У тебя все хорошо?»

«Да, все в порядке, немного простудился».

– Гриша, я слышала, ты сегодня родился.

Ты мне очень симпатичен.

Ты умен, не безразличен.

Я учить тебя рада.

Кстати, скоро олимпиада.

– Спасибо, Нина Васильевна,

что прикладываете усилия.

К вашему обучению

я чувствую увлечение.

Сказал я неискренне

и быстренько выскочил.

Мне было не до олимпиады,

мне не нужны были их награды

[Рябцева, 2023, с. 15].

Обратим тут внимание, насколько неформально Нина Васильевна сформулировала традиционно дежурный вопрос из разряда «как дела?» (напрашивается сравнение с физруком – спросившим, но ответа не дождавшимся). И как потом предельно деликатно похвалила Гришу; ну а чтобы тот не краснел от похвалы, завершила реплику прагматической фразой про олимпиаду. Вновь, как и в случае с Галиной Ларионовной, перед нами весьма удачная стратегия поведения педагога. Реакция же Гриши в данном случае обусловлена отнюдь не отношением к Нине Васильевне, а собственными проблемами – мама улетела на похороны бабушки, озабоченность тем, что одноклассники травят Аню...

При первом же появлении на страницах повести учительницы литературы вновь актуализируется проблема бранных

слов (согласимся, актуальная для современного нам пространства, в том числе – образовательного), но в очень любопытной интерпретации: Анна Андреевна предложила на последнем уроке в четверти поговорить о любимых поэтических строках, на что последовал эпатажный вопрос из класса и крайне мудрый (филологический!) ответ учительницы:

– А матом, Анна Андреевна, можно будет ругаться?

– Если это поэзией будет называться

[Рябцева, 2023, с. 32].

Запланированный урок состоялся, на нем Гриша прочитал рэп собственного сочинения, но постеснялся признаться, что автор – он сам, сказав, что это некто МС Борея. Анна Андреевна оценила текст, прежде всего – в этическом плане; но и высказала мягкие претензии относительно эстетической составляющей:

– Актуальная повестка у этого эмси,

к рифме есть, конечно, вопросы,

если меня спросить.

Но, с другой стороны, а если война?

Нужно защищаться,

иногда бить – это честь свою отстоять

и в живых остаться

[Рябцева, 2023, с. 56].

Когда же все-таки становится ясно, что рэп написал сам Гриша, то Анна Андреевна дает важный профессиональный совет, касающийся стратегии поведения автора относительно своего текста:

– Гриша, если ты сам это сочинил,

не стоит стесняться.

Это же очень здорово,

что умеешь стихами ты изъясняться.

Может быть, ты будущая звезда,

но тогда тебе нужна смелость говорить:

«Это я, да».

Талант – это только маленькая доля  
успеха.  
Нужно не бояться заявлять о себе,  
не пугаться критики, смеха...  
[Рябцева, 2023, с. 57].

Как видим, все три учительницы – пусть по разным поводам и с разной степенью – проявляют заинтересованность и даже участие в судьбе мальчика: Галина Ларионовна сделала искреннее замечание, но при этом не стала наказывать или пугать наказанием и даже не потребовала ответа на свою реплику; Нина Васильевна своим вопросом продемонстрировала откровенную озабоченность состоянием подростка, но смогла не быть навязчивой; Анна Андреевна оказалась способной сделать важный этический вывод из услышанного от ученика и дать профессиональный совет. Что объединяет всех троих, так это равнодушие к ученику, в итоге – равнодушие к своей миссии педагога. Ситуации разные, реакции учительниц тоже различны, но все они не проходят мимо, видя проблему. Иногда этого бывает достаточно, чтобы быть хорошим педагогом.

Тем нагляднее на этом фоне хороших учителей авторская и персонажная оценка Марии Петровны – классной руководительницы Гриши; она представлена по явному контрасту с педагогами, проявившими участие по отношению к мальчику, не оставшимися равнодушными. И здесь следует сказать о том, что в авторском прозаическом предисловии к повести присутствует такой абзац: «Есть у меня и антипосвящение. Я антипосвящаю этот текст классной руководительнице 8А класса, в котором когда-то узнала, что такое травля. Мне не так важно тут имя учителя, как важно с уверенностью сказать, что травля в группах детей – это ответственность взрослых» [Рябцева, 2023, с. 5]. Именно данная проблема – ответственности учителя за психологическое состояние под-

печных – и представлена в тексте в характеристике Марии Петровны (в тексте ее имя в угоду ритму пишется то «Мария», то «Марья»). К моменту начала действия повести у Гриши уже фактически сформирована оценка своей классной, хотя рефлексия по этому поводу еще присутствует; вот лишь некоторые характеристики, которые вводят этот характер в текст: «Марья Петровна – наша классная / все кроме мамы думают, что она классная. / Я начинаю склоняться в мамину сторону»; «она такая гибкая, будто калоша. / Когда видит жест, то не ругается, / Обходит острые углы, это так называется»; «когда при ней кто-то кому-то говорит обидное, / ей в нашем классе не слышно и не видно»; «Дети сами разберутся, так она говорит»; «Короче, я никогда не пойду за поддержкой к Марии Петровне, / я понял, что не хочу, как она, решать все любовно» [Рябцева, 2023, с. 26–27]. Уже здесь намечено то, что далее будет доминировать при появлении классной руководительницы: это ее декларируемое невмешательство в те взаимоотношения, которые складываются в классе, способность делать вид, что ничего не происходит, а по сути – равнодушие к части своих профессиональных обязанностей.

Очень скоро эти характеристики проявляются в реакции Марии Петровны на то, как некоторые ученики встретили ее объявление на классном часе о том, что Аня Потемкина, которую в классе травили и обзывали Пучком Укропа, перешла в другую школу. Точнее это даже не реакция, а ее нарочитое отсутствие со стороны классной руководительницы:

Третьим уроком был классный час.  
Марья Петровна встретила нас  
сладкой улыбкой.

И после разговора об олимпиаде и спектакле

(к 14 февраля) добавила между прочим,  
интонации не меняя ни капли:

– Аня Потемкина перешла в другую школу,  
кажется, они с родителями переехали.  
– Да не, она не выдержала наших приколов! – гоготнул Степа.  
– Блин, над кем же мы теперь будем ржать без Пучка Укропа!  
– сказал Дания. Марья Петровна все проглотила  
[Рябцева, 2023, с. 71].

Когда же на том же классном часе разгорелся спор по поводу Ани и ее травли, когда сами ученики заговорили о проблеме, тогда Мария Петровна попыталась изменить тему разговора, вновь продемонстрировав свою стратегию невмешательства в острые вопросы:

#### Мария Петровна

«Я думаю, Аня просто переехала, теперь ей до нашей школы далеко ехать. Если бы ей было с нами плохо, она бы об этом сказала.  
Давайте поговорим об украшении зала». Напряженность, как всегда, спас своевременный звонок.  
Когда бежишь за булочками в столовую, все ок  
[Рябцева, 2023, с. 73].

Обратим внимание на последние два стиха приведенного сегмента – типично школьное разрешение трудных «мизансцен»: звонок с урока – это как занавес в театральной постановке, после него по законам «жанра звонка» невозможно продолжить даже самый важный и сложный разговор. Да, разумеется, по тем же законам все помнят, для кого в первую очередь звенит с урока, но в данном случае как раз то, что это *звонок для учителя*, и спасает классную руководительницу от так нелюбимых ею трудностей.

Обличительный же приговор Марии Петровне выносится в повести устами ма-

мы Гриши. Сначала она высказывает свое мнение сыну, прочитав его рэп; и мнение это носит во многом характер не столько частный, сколько универсальный – мама говорит о том, каким должен и каким не должен быть учитель:

...учитель должен быть самодостаточным взрослым, а не тем,  
кто хочет стать для детей всем,  
залатывая властью свою дыру в голове,  
а, может быть, между ребрами,  
а потом забираясь в нору,  
когда не все оказались одинаково добрыми,  
притворяясь слепым,  
говоря, что нету огня, хотя чует дым.  
<...>  
Прости, что у меня не было ни времени, ни сил  
на родительских собраниях, когда я слышала,  
как Марья Петровна линчует чье-то дитя,  
сказать вслух, громко и не шутя,  
что так нельзя, додуматься, что и в классе она постоянно сравнивает Степу и Васю.  
А там, где сравнение, Гриша,  
там, где сравнение,  
кто-то точно не вписывается в уравнение,  
там прорастает травля, как чертополох,  
ты не такой, как все? Значит, ты лох!  
Но мне кажется,  
ты и сам все понимаешь, Гриша,  
раз то, что дал почитать мне, пишишь  
[Рябцева, 2023, с. 77, 78].

Как представляется, здесь перед нами авторская этическая программа поведения педагога, продиктованная во многом общим состоянием дел в современной школе. Здесь и то, что ни в коем случае нельзя учителю самоустраняться из сложных ситуаций, и конкретные рекомендации относительно того, как педагогу не спровоцировать травлю в классе – не заниматься публичным обличением (и превознесени-

ем, конечно, тоже) отдельных подопечных. Показательно, что именно мама Гриши, а не кто-то из учителей, выступает в качестве голоса, декларирующего позитивные педагогические идеи.

Такая роль мамы главного героя особенно проявляется в венчающем сюжетную линию Марии Петровны небольшом вставном сегменте, который даже имеет специальный заголовок: «Родительское собрание. Пьеса, написанная моей мамой». Этот текст, действительно, формально организован как пьеса: есть реплики, есть номинации перед ними; участвуют же в пьесе родители, Мария Петровна и даже директор школы. Родители по очереди высказывают очень разные мнения по вопросу случившейся в классе травли, директор, показанный (как и физрук в начале) в виде своего рода стереотипа школьных директоров последнего времени, говорит о высоких показателях школы, но все же ведущей в этом диалоге выступает Мария Петровна, продолжающая декларировать свою методику педагогического поведения. Вот начало:

**Мария Петровна**

Не было там никакой травли, дети просто шутили. А это разве не славно? [Рябцева, 2023, с. 90].

По ходу разговора:

Нужно учиться приспосабливаться к миру.

Мир – жестокое место, а не собственная квартира

[Рябцева, 2023, с. 91].

Почти сразу же после этой реплики – реплика мамы, прямо обращенная к Марии Петровне:

**Моя мама:**

Мария Петровна, если вы не знаете, что делать в сложных ситуациях,

возможно, вам пора повышать квалификацию.

Вы отвечаете за их безопасность (психическую тоже),  
но, судя по тому, что в классе вашем происходит,

что справляетесь, не похоже

[Рябцева, 2023, с. 91].

Реакция учительницы – в ее духе и стилистике:

**Мария Петровна**

Не ссорьтесь, я проведу профилактическую беседу

с ними в пятницу вместо обеда.

У нас хороший контакт,

они мне все доверяют, это факт

[Рябцева, 2023, с. 92].

И завершается собрание стараниями Марии Петровны:

**Мария Петровна**

Кстати, должна открыть вам секрет:

я не потолстела, а через 2 недели ухажу в декрет.

Все рукоплещут.

Мама решает, что не время дальше говорить неприятные вещи

[Рябцева, 2023, с. 92].

Как видим, развязка сложной ситуации здесь оказалась сродни школьному звонку с урока; да, в отличие от него, звучащего по шесть раз на дню, здесь разрешение интересно не только неожиданностью, но и, если так можно высказаться, эксклюзивностью. Мария Петровна в итоге не только не сдала своих педагогических позиций, но и вышла из крайне трудной для себя ситуации без каких бы то ни было потерь; напротив – даже сорвав аплодисменты. Между тем согласимся, что такого рода спасение в силу его исключительности по отношению к физической реальности выглядит искусственно, даже нарочито – как, например, хэппи-энд в трагедии. Однако важно другое – проблема была озвучена, а это уже путь к ее решению. И весь

этот эпизод в целом и показал важную проблему, и подсказал возможные пути ее будущего решения.

Нам же, подводя итог всему сказанному, необходимо обозначить следующее: стихотворная повесть Насти Рябцевой «Гриша не свидетель» не просто предложила художественно осмысленные примеры поведения школьных учителей в тех или ситуациях, но буквально показала как приемлемые, так и неприемлемые стратегии педагогов в некоторых из тех ситуаций, которые могут складываться в современной школе; главное же, продемонстрировав проблемы, показала пути их решения. Ну а то,

что перед нами художественный текст, позволило этическое показать в ракурсе эстетическом, тем самым продемонстрировав проблему и ее решение в более наглядном с точки зрения дидактики виде.

### Список литературы

Мастерская Брусникина. URL: <https://masterbrus.com/performances/pitching> (дата обращения: 10.01.2025).

Российский академический молодежный театр. URL: <https://ramt.ru/plays/item/grisha-ne-svidetel/> (дата обращения: 10.01.2025).

Рябцева Н. Гриша не свидетель: [для старшего школьного возраста]. М: Самокат, 2023. 96 с.

**Доманский Юрий Викторович**,  
доктор филологических наук, профессор,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия.  
[domanskii@yandex.ru](mailto:domanskii@yandex.ru)  
<https://orcid.org/0000-0002-7630-2270>

### Teacher and Teaching Strategies in Modern Fiction ('Grisha is Not a Witness' by Nastya Ryabtseva)

**Yuri V. Domanskii**, D.Sc. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

**Abstract.** The article examines the behavioural patterns and pedagogical strategies employed by teachers as revealed in Nastya Ryabtseva's poem 'Grisha is not a witness' (2022). It shows how artistic means can help to conceptualise some difficult cases schoolers can find themselves in, as well as to present certain recommendations for how one who is entrusted with the souls of children should and should not act.

**Keywords:** pedagogical strategies, contemporary poetic narrative, Nastya Ryabtseva, 'Grisha is not a witness'.

**For citation:** Teacher and Teaching Strategies in Modern Fiction ('Grisha is Not a Witness' by Nastya Ryabtseva). *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 20.01.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 10.02.2025.

The article was submitted 20.01.2025; approved after reviewing; accepted for publication 10.02.2025.







Е.В. Суровцева

## Эпистолярные обращения И.Ф. Богдановича Н.И. Панину и Екатерине II в контексте «письма царю»



**Аннотация.** Проанализированы письма И.Ф. Богдановича Н.И. Панину (три письма 1767 года из Дрездена о становлении германского абсолютизма) и Екатерине II (одно письмо 1779–1780 года с просьбой о месте), рассматривается тематическая специфика писем. Эти послания вписываются в жанр «письма царю», т.е. письма императору или его приближенному с изложением взглядов автора письма, жизненных проблем адресанта, с описанием общественной и политической обстановки.

**Ключевые слова:** XVIII век, И.Ф. Богданович, Екатерина II, Н.И. Панин, эпистолярный жанр, «письмо царю».

**Для цитирования:** Суровцева Е.В. Эпистолярные обращения И.Ф. Богдановича Н.И. Панину и Екатерине II в контексте «письма царю» // Русская словесность. 2025. № 2. С.

**Научная статья**

**УДК:** 821.161.1

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_2\_

Одной из актуальных тем современного литературоведения является систематическое изучение эпистолярного наследия русских писателей XVIII века. Исследователями уже рассматривалось письмо как неотъемлемая часть литературного процесса той эпохи [Макогоненко, 1980], дружеское письмо как явление литературы и как особая жанровая разновидность эпистолярия [Лазарчук, 1972], мы же предлагаем обратиться к жанру «письма царю» [Суровцева, 2019], т.е. письму императору или его приближенному с изложением философских, научных и иных взглядов автора письма, его жизненных (в том числе житейских) проблем, а также с описанием общественной и политической обстановки.

Творчеству И.Ф. Богдановича посвящены работы, содержащие анализ его худо-

жественных сочинений в контексте русской словесности XVIII столетия [Благой, 1945; Гуковский, 1998; Клейн, 2005]. Ученых привлекала личность этого незаурядного человека как критика и журналиста [Серман, 1959]. Кроме того, кратко описана история изучения литературного пути Ипполита Федоровича [Кузюткин, 2021]. При этом вне поля исследователей осталось эпистолярное наследие Богдановича — как в целом, так и в свете различных жанровых разновидностей эпистолярного жанра. Мы ставим себе целью восполнить этот пробел и изучить «письмо царю» в творчестве Богдановича. Ему принадлежат четыре письма, адресованных представителям верховной власти — три письма Н.И. Панину и одно письмо Екатерине II (письма опубликованы в [Письма русских писателей XVIII века, 1980]).



И.Ф. Богданович //Борель П.Ф. Портретная галерея русских деятелей: в 2 т. Т.2. СПб.: Тип. А. Мюнстера, 1869. Илл. 7.  
URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003187639?page=1&rotate=0&theme=white>

Все три письма Н.И. Панину были написаны в декабре 1767 года из Дрездена, куда 19 апреля 1766 года Богданович был послан «для исправления канцелярских дел» русской миссии в Саксонии с жалованием 500 рублей в год. В Дрездене он пробыл до 1769 года в чине секретаря русского посольства (сведения об этом содержатся в «Архиве МИДа»: Архив МИД, Внутренние коллежские дела, 1766, оп. 169/2, д. 1507, л. 1 — 1 об.). История формирования политического строя в Германии (в советской историографии он получил наименование абсолютизма), которую описывает Богданович в своих посланиях, представляла немалый интерес для Панина: Никита Иванович с 1763 года возглавлял Коллегию иностранных дел. По своим убеждениям он, будучи монархистом, был сторонником идеи разделения власти и ограничения самодержавия еще со времени своей дипломати-

ческой деятельности в Дании, именно эти идеи изложены и описаны в его «Проекте об учреждении Государственного Совета» 1762 года. Богданович сообщает также о Тридцатилетней войне и Вестфальском мире; эти сведения могли быть полезны Панину не только как дипломату и государственному деятелю высокого ранга, но и для ознакомления своего воспитанника, цесаревича Павла, с историей и с текущим состоянием государственного устройства и политики стран Западной Европы [Браудо, 1902, с. 202; Шильдер, 1901, с. 55]. Не исключено, Ипполит Федорович разделял взгляды Панина. Об этом косвенно свидетельствует его неформальное, неофициальное пожелание, которым он заканчивает одно из своих писем («уверен, что благополучие ваше есть благополучие честных людей...») — при том, что в общем и целом послания выдержаны в строгом, официальном стиле. Письма Богдановича Панину во многом текстуально совпадают со статьями литератора «Примечания о германских правах», напечатанной в журнале «Собрание новостей» за 1776 год (№ 11, с. 50–78). При подготовке статьи Ипполит Федорович расширил ее рамки, смягчил резкие оценки. Например, в статье мы читаем не о «деспотизме» Фердинанда II, как в письмах, а о его стремлении сделать себя «единодержавным», «неограниченное властолюбие» лишилось эпитета «неограниченное» и т.п. Отметим, что на примере анализируемых нами писем и статьи Богдановича мы видим плодотворное взаимопроникновение и взаимовлияние разных жанров — в данном случае жанра письма на жанр публицистической статьи.

В первом письме от 1 декабря 1767 года [Письма русских писателей XVIII века, 1980, с. 242–244] Богданович «доносит» Панину о «узаконениях в Германии Вестфальском трактатом». Сначала писатель излагает предысторию Вестфальского трактата — начиная с 1583 года, когда

кельнский епископ Гепгард принял протестанство (т.е. предыстория начинается почти за двести лет до описываемых событий). Затем Богданович рассматривает сам трактат, выделяя в нем две части — религиозную (приемлемость для Германии трех вер — католичества, лютеранства и реформатства, возвращение духовных имений своим владельцам от 1642 года и пр.) и политическую («удовольствие короля шведского», «решение споров между императором и областями» и пр.). Вестфальский трактат до сих пор считается главным законом в стране, на котором основываются все последующие (например, Оснабрюкский — как говорит Богданович, Оснабрукский — и Мюнстерский — говоря словами Ипполита Федоровича, Минстерский).

Второе письмо от 15 декабря 1767 года [Письма русских писателей XVIII века, 1980, с. 244–245] посвящено «императорской капитуляции», которая может быть объяснением германских законов. Суть этой капитуляции заключается в том, что император по избрании обязуется ничего не предпринимать в свою собственную пользу и в ущерб областям. Некоторые области из этой капитуляции исключены, так как она, как и все имперские законы, не должны составляться без их участия (при этом Богданович отмечает, что «курфирсты» (отметим, что это слово может представлять немалый интерес для историков русского языка, поскольку в современном употреблении функционирует вариант «курфюрсты») в некоторых случаях употребляли право, предоставляемое капитуляцией, во вред, хотя не имели права действовать против имперских законов). Литератор описывает усилия областей, не охваченных капитуляцией, по включению в нее, и споры об этом возобновились при заключении Вестфальского трактата, о котором речь шла в предыдущем письме.

Третье письмо датируется 22 декабря

1767 года [Письма русских писателей XVIII века, 1980, с. 246–247], в нем речь идет «о духовных общенародных законах германских». Разговор об этих законах писатель начинает с договора между папой Каликстом II и императором Гендриком V (1122 год) — тут предыстория еще более длинная, нежели в первом послании. Первые германские императоры обладали всеми правами самодержцев — вплоть до права руководить церковными делами. Однако позже папы оспорили права императора на власть над духовенством и на «раздавание духовных достоинств». Религиозные волнения Германии, «последовавшие от разноверия и от нововведенных учений», были прекращены соборами — «провинциальными» и Вселенским, начавшимся в 1430 году. Конкордаты, выданные в 1448 году Фредериком III по результатам Вселенского собора, включали в себя четыре пункта, касающиеся распределения церковных должностей, папских полномочий и церковных доходов. При этом надо иметь в виду, что протестантские области исключены из общего правления — через духовный мир и Вестфальским трактатом, поэтому они могут по своему желанию присвоить себе какие-то права, «уступленные папе по конкордатам», для католиков же конкордаты обязательны. Кроме того, существуют такие «законы ненаписанные», именуемые «Имперскими наблюдениями», всегда остающиеся в силе. Завершается рассматриваемое письмо поздравлениями с наступающим Новым годом. В связи с данным письмом хотелось бы обратить внимание на два важных факта из истории христианства. Во-первых, идея о примате государственной власти над властью церковной является особенностью протестантского вероучения (именно ей во многом руководился Петр I, упразд-

<sup>1</sup> Автором статьи переведена пьеса Дж.Гея под названием «Опера для бедных» [URL: [http://lit.lib.ru/f/forja\\_a\\_w/text\\_1460.shtml](http://lit.lib.ru/f/forja_a_w/text_1460.shtml)].

няя патриаршество и вводя синодальную систему управления русской церковью), однако послание Богдановича — одно из свидетельств тому, что она появилась в немецком обществе гораздо раньше. Во-вторых, православная традиция признает семь вселенских соборов, последний из которых состоялся в 787 году, однако католики признают двадцать один вселенский собор (последний из которых состоялся в 1960-х годах). Богданович в своем письме упоминает именно католический вселенский собор (соборов «провинциальных», говоря словами литератора, может быть множество и по разным поводам).

В конце 1768 года граф Алексей Григорьевич Орлов обвинял Богдановича в том, что тот «до измены доходит». В настоящий момент у исследователей нет никаких сведений о каких-либо трагических последствиях этих обвинений, хотя Ипполит Федорович в начале 1769 года был отозван из Дрездена в Петербург. При этом известно, что императрица делала ему щедрые подарки (например, 11 июля 1773 года пожаловала ему 1000 рублей), — таким образом, видимо, или писателю удалось оправдаться, или к обвинениям Орлова не прислушались, однако служебное положение Богдановича было непрочным. 23 марта 1776 года он был уволен из Иностранной коллегии по сокращению штатов с чином коллежского асессора, затем четыре года перебивался случайными заработками (в их числе — литературная работа). Позже С.Г. Домашев, директор Академии наук, бывший однокашник Богдановича по Московскому университету, поручил ему надзор за изданием «Санкт-Петербургских ведомостей». Непрочность положения заставила литератора искать милости у императрицы. Дважды (12 марта 1779 года и 23 июня 1780 года) Богданович обращался к ней с просьбами подыскать ему место (желательно при ее Кабинете), которое

«могло бы заменить способы свободных трудов» (тексты этих просьб нам пока неизвестны) [Письма русских писателей XVIII века, 1980, с. 254].

Еще одно письмо Богдановича во властные структуры — письмо на имя государыни Екатерины II с просьбой о месте, написанное не ранее марта 1779 года (в послании говорится об увольнении Богдановича из Иностранной коллегии) и не позднее 1780 года (в октябре 1780 года он вновь служил) [Письма русских писателей XVIII века, 1980, с. 251–252]. Писатель говорит, что не решался обременять императрицу частными делами из-за войны, а теперь, когда война закончена, он может обратиться с прошением. Остается неясным, какую войну имел в виду Богданович, так как русско-турецкая война 1768–1774 годов, одна из первых больших русско-турецких войн, и крестьянская война 1773–1775 годов под предводительством Емельяна Пугачева к тому времени уже закончились. Далее в своем письме Богданович дает краткую справку о своей службе государству. 30 октября 1780 года Ипполит Федорович был зачислен в штат Санкт-Петербургского Архива старых дел, при этом чин коллежского советника (следующий по «табели о рангах») он получил не сразу, а только через четыре года, 18 марта 1784 года.

Таким образом, три письма И.Ф. Богдановича Н.И. Панину (1767) представляют собой политические зарисовки, касающиеся политической и религиозной жизни Германии, одно письмо Екатерине II — челобитную, содержащую личную просьбу. Эти тексты вписываются в выделяемый нами жанр «письма царю». Они являются важными литературными и историческими документами, помогающими нам глубже изучить биографию литератора (пребывание в Германии; служебные затруднения, возникшие в России), его отношение к высоким адресатам (Панин как

своего рода коллега по «дипломатическому цеху», живо интересующийся современной европейской политикой; Екатерина II как благотельница), а также вопрос о том, что привлекло внимание нашего выдающегося соотечественника в немецкой жизни и как он эту действительность описал и объяснил.

### Список литературы

Благой Д.Д. История русской литературы XVIII в. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1945. 420 с.

Браудо А.И. Панин Никита Иванович // Русский биографический словарь. Том «Павел–Пётр». СПб.: Издательство Императорского Русского Исторического Общества, 1902. С. 202.

Гуковский В.А. История русской литературы XVIII века. М.: Аспект Пресс, 1998. 453 с.

Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М.: Издательский дом «ЯСК», 2005. 576 с.

Кузюткин М.А. Творчество И.Ф. Богдановича: История изучения // Огарев-Online. 2021. № 3 (156). URL: [https://journal.mrsu.ru/arts/tvorchestvo-i-f-](https://journal.mrsu.ru/arts/tvorchestvo-i-f-bogdanovicha-istoriya-izucheniya)

[bogdanovicha-istoriya-izucheniya](https://journal.mrsu.ru/arts/tvorchestvo-i-f-bogdanovicha-istoriya-izucheniya) (дата обращения: 15.01.2025).

Лазарчук Р.М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л.: Ленинградский ордена трудового красного знамени государственный педагогический институт имени А.И. Герцена, 1972. 19 с.

Макогоненко Г.П. Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс // Письма русских писателей XVIII века / Публикация В.П. Степанова. Л.: Наука, 1980. С. 3–41.

Письма русских писателей XVIII века / Публикация В.П. Степанова. Л.: Наука, 1980. 473 с.

Серман И.З. И.Ф. Богданович — журналист и критик. URL: [http://lib2.pushkinskiydom.ru/Media/Default/PDF/XVIII/04\\_tom\\_XVIII/Serman/Serman.pdf](http://lib2.pushkinskiydom.ru/Media/Default/PDF/XVIII/04_tom_XVIII/Serman/Serman.pdf) (дата обращения: 15.01.2025).

Суровцева Е.В. «Письмо царю» в XVIII веке: Постановка проблемы // Фундаментальная и прикладная наука: Состояние и тенденции развития. Сборник статей Международной научно-практической конференции (8 сентября 2019 г.). Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2019. С. 37–40.

Шильдер Н.К. Император Павел Первый. Историко-биографический очерк. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1901. 606 с.

### Суровцева Екатерина Владимировна,

кандидат филологических наук,  
профессор Российской академии естествознания,  
старший научный сотрудник лаборатории  
общей и компьютерной лексикологии и лексикографии,  
Московский государственный университет имени М.М. Ломоносова,  
Москва, Россия.

[surovceva-ekaterina@yandex.ru](mailto:surovceva-ekaterina@yandex.ru)  
<https://orcid.org/0000-0001-9675-4373>

### I.F. Bogdanovich's Epistolary Addresses to N.I. Panin and Catherine II in Correlation with the «Letters to Tsar»

**Ekaterina P. Surovtseva.** PhD (Philology), Professor of the Russian Academy of Natural Sciences, Senior Researcher of the Laboratory of General and Computer Lexicology and Lexicography, Moscow State University, Moscow, Russia.

**Abstract.** The research aims at analyzing I.F. Bogdanovich's letters to N.I. Panin (three letters dating back to 1767 sent from Dresden on the establishment of the German absolutism) and to Catherine II (one letter dating back to 1779–1780 with a request for a position). The focus is on the thematic scope of the letters. These messages are believed to belong to the genre of «Letters to Tsar», i.e. letters addressed to the emperor or his confidants outlining the addresser's views along with everyday issues, describing the social and political background.

**Keywords:** XVIII century, I.F. Bogdanovich, Catherine II, N.I. Panin, epistolary genre, «Letter to Tsar».

**For citation:** Surovtseva E.V. I.F. Bogdanovich's Epistolary Addresses to N.I. Panin and Catherine II in Correlation with the «Letters to Tsar». *Russkaja Slovesnost*, 2, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 15.01.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 25.01.2025.

The article was submitted 15.01.2025; approved after reviewing; accepted for publication 25.01.2025.

Ушакова Е.В.

## Чему учились «отцы» и «дети» в романе И.С. Тургенева, или О некоторых аспектах преподавания философии в Московском и Санкт-Петербургском университетах 1830–1850-х гг.



**Аннотация.** В статье рассматривается кризис преподавания философии в университетах в 1830–1850-х гг. Анализ информации, которую И.С. Тургенев дает об образовании, полученном героями, и привлечение исторического контекста позволяют уточнить степень самостоятельности мышления Базарова и сделать вывод о том, как упомянутые в тексте романа исторические процессы, факты и персоналии могут повлиять на читательское представление о Базарове и его судьбе.

**Ключевые слова:** И.С. Тургенев, роман «Отцы и дети», философия, Санкт-Петербургский университет, шеллингизм, нигилизм, вульгарный материализм.

**Для цитирования:** Ушакова Е.В. Чему учились «отцы» и «дети» в романе И.С. Тургенева, или О некоторых аспектах преподавания философии в Московском и Санкт-Петербургском университетах 1840–1850-х гг. // Русская словесность. 2025. № 3 С.

**Научная статья**

**УДК:** 821.161.1

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Система взглядов Евгения Базарова и его оппонентов сразу по выходе романа в 1862 г. стала предметом горячего обсуждения и рефлексии. Отклики М.А. Антоновича, Д.И. Писарева, Н.Н. Страхова, Н.М. Павлова и других, в целом история рецепции «Отцов и детей» рассматриваются в работах, посвященных роману [Пустовойт, 1960; Батюто, 2004; Бялый, 1962; Маркович, 1975; Курляндская, 1980; Недзвецкий, 2008]. Предметом внимания исследователей часто становятся факторы, повлиявшие на формирование мировоззрения героев [Маркович, 1980; Антонова, 1989; Шоломова, 2015; Прокудин, 2022; Головкин, 2024]. В тургеневедении разных лет сменялись весьма различные точки зрения на философскую канву романа «Отцы и дети»: В.М. Маркович называет Базарова «творцом нравственно-философской культуры», подчеркивая его активность и самостоятельность, он утверждает, что «перед

нами не объект воздействия уже найденных идеологических решений, а их суверенный и полностью ответственный за них субъект» [Маркович, 1975, с. 96]. В данном случае ученый полемизирует с Л.В. Пумпянским, представлявшим Базарова некой производной свойств культуры. Пумпянский упоминает трагичность фигуры Базарова, который еще не знает Маркса и не знаком с концепцией исторического материализма [Пумпянский, 2000, с. 419, 423]. Вне зависимости от того, декларируется исследователями самостоятельность или независимость мышления Базарова, в деталях не рассматривается, какое влияние оказало на формирование взглядов героев положение философии в университете на то десятилетие, в которое им довелось обучаться там<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В настоящем исследовании мы коснемся взглядов только тех героев, которые посещали университет, таким образом, мировоззрение Павла Петровича Кирсанова рассматриваться не будет.

Николай Петрович Кирсанов «вышел кандидатом из петербургского университета в 1835 году» [Тургенев, 1981, с. 8], проведя там три года. Кандидатом становился студент, по окончании курса наук (согласно «Положению о производстве в ученые степени» от 20 января 1819 г., изданному Министерством народного просвещения) «оказавший отличные сведения, наипаче же особливые способности по какой-либо части, и в засвидетельствование познаний своих представивший письменное сочинение» (орфография приведена в соответствии с нормами современного русского языка). Отдельным образом подчеркивается, что степень кандидата исключительным образом могла быть присвоена сразу, без обязательной годовой подготовки, студентам, «отличнейшим по знаниям своим и способностям» [1819. Января 20. О производстве в ученые степени...]. Сопоставление указанных Тургеньевым точных дат и действовавших на 1835 г. правил присуждения степени кандидата позволяет предположить, что степень была присуждена Николаю Петровичу именно за отличнейшие знания и способности.

Поскольку Николай Петрович вышел из университета в 1835 г., до принятия нового университетского устава и реорганизации факультетов, то, судя по всему, он обучался либо на отделении нравственных и политических наук, либо на словесном отделении, как, например, выпускник Московского университета, вице-президент департамента уделов Лев Алексеевич Перовский, в чье ведомство пристроен Николай Петрович по протекции. В университете изучали умозрительную и практическую философию, логику и метафизику, богословие [см. об этом: Ирхин, 2013, с. 72]. Иными словами, Николай Петрович – человек, «оказавший особливые способности» и имеющий представление о немецкой классической философии как минимум в том объеме и виде, в каком его

имели выпускники Санкт-Петербургского университета середины 1830-х гг. Чтобы представить, как обстояли дела с изучением философии в рамках университетского образования в 30-е гг. XIX в., обратимся к тому, как сам Тургенев и его современники оценивали преподавание философии в университете.

Тургенев, учившийся и в Московском, и в Санкт-Петербургском университетах, в «Автобиографии» (1875 г.) вспоминал годы своего обучения в Москве: «слушал профессоров Погодина, Павлова, последователя шеллинговской философии, читавшего по ней физику» [Тургенев, 1983, с. 203]. И М.П. Погодин, и М.Г. Павлов находились под сильнейшим влиянием философии Ф. Шеллинга. В.В. Ванчугов отмечает [Ванчугов, 2019, с. 146], что личность профессора Павлова сначала косвенно (через общение с находившимся под его влиянием Г.Е. Щуровским), а затем и прямо влияла на Тургеньева. Павлов замечателен тем, что проделал путь от материалистических воззрений на природу до горячего принятия натурфилософской системы Шеллинга. А.И. Герцен свидетельствует, что «германская философия была привита Московскому университету М.Г. Павловым» [Герцен, 1956, с. 16], который «останавливал студента вопросом: “Ты хочешь знать природу? Но что такое природа? Что такое знать?”» [Герцен, 1956, с. 17]. Необходимо пояснить, что в 1826 г. была упразднена кафедра философии в Московском университете после лекции также шеллингианца профессора И.И. Давыдова. В ситуации разгрома философской науки в Московском университете шеллингианство Павлова было ярким и увлекательным для студентов и, несомненно, влияло на формирование мировоззрения.

В Санкт-Петербургском университете, где обучался Николай Петрович Кирсанов, философия как предмет изучения

не упразднялась, но дело обстояло не лучше. Так, еще в 1821 г. в результате печально известной проверки университета (при активном участии Д.П. Рунича) были уволены 12 профессоров, что самым плачевным образом сказалось на преподавании философии в дальнейшем [об этом см.: Павлов, 2017, с. 114]. Необходимо отметить того, кто остался в университете, пусть и в весьма неопределенной роли, и оказывал влияние на студентов, – профессора А.И. Галича, одного из самых преданных последователей Шеллинга, при чем воздействии совершалось воспитание ученых-философов, получивших ученые степени в Санкт-Петербургском университете [Каменский, 1995, с. 17]. Так, умонастроения студентов и в Московском, и в Санкт-Петербургском университетах формировались при деятельном соучастии шеллингианцев, хотя назвать это полноценным систематическим изучением философии можно не всегда.

Проблема усугубляющегося на протяжении десятилетий положения преподавания философии в России вообще и отсутствия кафедры философии в Московском университете в частности не могла пройти мимо внимания Тургенева, который в свое время столкнулся с невозможностью сдать магистерский экзамен по философии в Московском университете в связи с тем, что философия в университете была исключена из числа предметов изучения уже пятнадцать лет. Именно эту науку собирался преподавать Тургенев.

Отражение этой ситуации мы видим во внутренних монологах Николая Петровича Кирсанова, выпускника Санкт-Петербургского университета 1835 г. (рис. 1). Так, Николай Петрович, размышляя после «схватки» между Павлом Петровичем и Базаровым о слышанном, ставит в один ряд с отвергаемыми Базаровым поэзией и искусством природу («Но отвергать поэзию? – подумал он опять, –



Рис. 1. Николай Петрович Кирсанов. Иллюстрация К.И. Рудакова.

не сочувствовать художеству, природе?...» [Тургенев, 1981, с. 54]). Между тем суждений о природе в этом споре Павла Петровича, Базарова и Аркадия не прозвучало. Природа возникает в сознании героя в этом ряду, возможно, потому что для Николая Петровича это категории одного порядка. И сочувствие поэзии, изобразительному искусству, про которое сказано Шеллингом, что «поскольку в своем отношении к душе оно не отличается от любого другого искусства, в частности от поэзии, то присущее ему однообразие состоит в том, что связывает его с природой и позволяет ему являть собой подобную ей созидательную силу» [Шеллинг, 1989, с. 53], непременно связано с сочувствием природе. Очень важно слово «сочувствие», подчеркивающее априорную природу того, о



чем думает Николай Петрович. В своих размышлениях герой выступает истинным шеллингианцем русского извода, воспринявшим немецкую философию через лекции поклонников Шеллинга и творчество Ф. Шиллера и И.В. Гете. С учением Шеллинга об изящных искусствах Тургенев был знаком непосредственно. Так, М.Н. Катков сообщает в 1841 г. А.А. Краевскому о том, что «Тургенев занят предназначаемым также для “Отечественных записок” переводом речи Шеллинга об изящных искусствах» [Неведенский, 1888, с. 77]. «В его <Тургенева> “философском убеждении” обозначились и характерные для русского мышления тенденции: поэтическая интуитивность и чувственная конкретность. Эти тенденции долгое время привлекали русские умы к Шеллингу», – к такому выводу приходит Г.А. Тиме [Тиме, 1997, с. 29]. Эту характерную особенность русского мышления отмечали и те, о ком это сказано, например, Герцен, характеризовавший учение Шеллинга как мутное, но близкое русскому сознанию: «остановка при начале, это незавершение своего дела, эти дома без крыши, фундаменты без домов и пышные сени, ведущие в скромное жилье, – совершенно в русском народном духе» [Герцен, 1956, с. 17]. Этой особенностью как типичной для поколения чертой наделяет Тургенев и своего героя.

Период обучения в университете Аркадия Кирсанова и Базарова попадает как раз на то десятилетие, когда кафедры философии с подачи П.А. Ширинского-Шихматова в университетах были вообще повсеместно упразднены. Обозревая историю философского образования в России, А.Т. Павлов отмечает, что «1850 год вошел в историю российского высшего образования как год ликвидации в России университетской философии и университетского философского образования. <...> Отсутствие в программе университетского образования этих курсов <метафизики, теории

познания, истории философии, нравоучительной философии> не могло не сказаться на подготовке выпускников университетов и на состоянии философии в России» [Павлов, 2017, с. 136]. Распространению и популярности материалистических учений в 1850-х гг., таким образом, немало способствовала искусственно созданная ситуация философской безграмотности целого поколения, что в конце концов вызвало опасения в кругу попечителей учебных округов и привело к восстановлению преподавания философии. В качестве причин, обуславливающих необходимость такого шага, прямо указываются важность изучения «истории философии, как науки, по преимуществу проявляющей истины и разрушающей предрассудки и стремление к материализму»; «возможность путем правильным ознакомляться с наукою в настоящем ее свете, а не по источникам отрывочным, часто неверным и даже превратным» [Сборник постановлений по Министерству народного просвещения, 1865, ст. 444].

Н.А. Добролюбов, в корне иначе, чем чиновники от образования, оценивая происхождение, писал о студенчестве конца 1850-х гг.: «Молодые люди ныне не только парацельсовские мечтания называют, не обинуясь, вздором, но даже находят заблуждения у Либиха, <...> читают Молешотта, Дюбуа-Реймона и Фохта, да и тем еще не верят на слово, а стараются проверять и даже дополнять их собственными соображениями» [Добролюбов, 1962, с. 328]. Весьма показательно и свидетельство Д.И. Писарева, обучавшегося в Санкт-Петербургском университете на рубеже 1850–60-х гг.: «слишком неразборчивое отрицание Базарова и самая односторонность его развития стоят в прямой связи с преобладающими стремлениями к осязательной пользе <...> Большого вреда в этой крайности нет, но указать на нее не мешает» [Писарев, 2001, с. 180]. Пока-

зательно, что Писарев все-таки вынужден признать, что отрицание Базарова чересчур неразборчиво, а Добролюбов, отзываясь с похвалой о чтении Я. Мошотта и К. Фогта, как раз свидетельствует о «философском разрыве»: молодое поколение приступает сразу непосредственно к чтению Мошотта, Фогта – даже не их предшественника Л. Фейербаха. В этом ряду стоит и Л. Бюхнер, чью брошюру предлагает отцу Аркадий. В сочинениях этих мыслителей и сформулировано с восторгом воспринятое молодым поколением презрительное отношение к философскому учению и традиции предшествующих поколений (рис. 2). «Я поручу доставить вам вскоре небольшое сочинение, которое меня вынудил написать г. Вагнер, мистический физиолог. Когда я писал это сочинение, то часто жаловался на судьбу, разлучившую меня с такими личностями, как Вы и Энгельсон, которые так превосходно обходятся с категориями и прочими неразумительностями философского и гегельянского языка. <...> В последней главе мне особенно нужно было бы философское подкрепление, которое вы безо всякого труда предоставили бы мне, между тем как я потратил бездну сил на то, чтобы втиснуться в эту перипатетическую конуру», – это слова из письма Фогта Герцену от 26 января 1855 г. [Колпинский, 1985, с. 129–130]. Пренебрежительность тона «гносного матерьялиста», как с юмором называет его Тургенев, читавший Фогта в 1860 г. [Тургенев, 1987, с. 199], вполне соответствует интонации его ближайшего сподвижника Бюхнера: «отжили свое время и преданы заслуженному забвению выступившие на сцену в таком великолепии идеалистические системы послекантовского периода, на которые, к сожалению, потратило все силы своего ума и своей жизни столько людей. Заглянули под блестящие одежды этой философии и не нашли там ничего, кроме тощего



Рис. 2. Евгений Базаров. Иллюстрация П.М. Боклевского.

скелета философской фразеологии, витиеватых, высокопарных предложений без содержания, тривиальных идей, прикрытых изысканным и напыщенным стилем, доведенной до крайности софистики, словом, ничего, кроме духовного шарлатанства, которое могло импонировать только поколению слабых голов, но должно было возбудить чувство отвращения или скуки в разумном читателе или слушателе» [Бюхнер, 1907, с. 288].

Парадоксальность ситуации заключается в том, что оценить достоинства и недостатки новой системы взглядов было по-настоящему под силу именно последнему поколению «слабых голов» – Герцену, Тургеневу – не потерявшему связи с предыдущей философской традицией. Их отношение к тем, кого принято называть «вульгарными материалистами», скорее, даже сочувственное, хотя назвать их адептами этой системы ни в коей мере нельзя. К этому поколению отнесен и Николай Петрович Кирсанов, которому

автор доверяет произнести суждение о «пресловутой брошюре Бюхнера, девятого издания» [Тургенев, 1981, с. 46]. Позиция героя не тождественна, конечно же, позиции автора. Николай Петрович Кирсанов не был в Берлинском университете, у него нет сложного, критического отношения к отвлеченной философии, характерного для Тургенева [Батюто, 2004, с. 341–342], однако у него есть искреннее желание понять, чем живет молодежь. И именно он произносит с недоумением, как бы не до конца доверяя своему суду: «Либо я глуп, либо это все – вздор. Должно быть, я глуп» [Тургенев, 1981, с. 46]. Сопоставление этой реплики с иронической характеристикой, данной брошюре повествователем, наводит на мысль, что глуп совсем не Николай Петрович (рис. 3). А вот для следующих поколений, к которым относятся Аркадий



Рис. 3. «Отцы и дети». Иллюстрация И.Д. Архипова

Кирсанов и Евгений Базаров, сошлись в одной точке несколько причин, обусловивших стремительное и победительное распространение новых идей: глобальные – историческая ситуация выбора, в которой оказалась Россия в середине XIX столетия, стремительный вход в интеллектуальную жизнь России «новых людей», а с другой стороны, – на первый взгляд незаметный, но в исторической перспективе такой важный момент, как искусственно созданный в университетской системе образования разрыв в преподавании философии.

Учитывая все вышесказанное, можно предположить, что декларативное отрицание Базаровым философии в значительной степени обусловлено сложившейся культурно-исторической ситуацией, в частности особенностями преподавания философии в российских университетах, сложностями диалога студенчества с немецкой классической философией, что ставит под сомнение оригинальность ряда утверждений тургеневского героя.

### Список литературы

1819. Января 20. О производстве в ученые степени на основании Положения о сем. Доклад // Сборник постановлений по Министерству народного просвещения. Т. 1. Царствование императора Александра I. 1802–1825. СПб.: Тип. Императ. акад. наук, 1864. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/426415-1819-yanvary-a-20-o-proizvodstve-v-uchenye-stepeni-na-osnovanii-polozheniya-o-sem-doklad> (дата обращения: 20.03.2025).

Антонова Г.Н. «Отцы и дети» Тургенева в оценке Герцена. Из истории полемики 1860-х годов // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: межвузовский научный сборник. Том 11. Саратов: Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, 1989. С. 92–114.

Батюто А.И. Избранные труды. СПб.: Издательство СПбИИ РАН «Нестор-История», 2004. 960 с.

Бюхнер Л. Сила и материя. СПб: Вестник знания (В.В. Битнера), 1907. 266 с.

Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.: Л.: Советский писатель, 1962. 245 с.

*Ванчугов В.В.* «Хочу быть профессором философии...». История одного «проекта» И.С. Тургенева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2019. Т. 23. № 2. С. 145–171.

*Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. Т. 9: Былое и думы. 1852–1856. Ч. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 354 с.

*Головкин В.М.* О «воззрениях Базарова на художества» (роман «Отцы и дети» И.С. Тургенева в школьном изучении) // Русская словесность. 2024. № 4. С. 32–42.

*Добролюбов Н.А.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2: Статьи и рецензии. Август 1857 – май 1858. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 573 с.

*Ирхин Ю.В.* Роль факультетов нравственных и политических наук в модернизации российского образования // Социально-гуманитарные знания. 2013. № 5. С. 69–85.

*Каменский З.А.* А.И. Галич. М.: ИФРАН, 1995. 229 с.

*Колпинский Н.Ю., Вьюильме М., Ланский Л.Р.* Переписка с К. Фогтом // Литературное наследство. 1985. Т. 96. С. 87–175.

*Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев и русская литература. М.: Просвещение, 1980. 192 с.

*Манн Ю.В.* Базаров и другие // Манн Ю.В. Тургенев и другие. М.: РГГУ, 2008. 630 с.

*Маркович В.М.* Кто такой Базаров? // Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. С. 186–202.

*Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1975. 152 с.

*Неведенский С.* Катков и его время. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1888. 582 с.

*Недзвецкий В.А.* И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: Курс лекций. М.; Sterlitaмак: Sterlitaмакская государственная педагогическая академия, 2008. 230 с.

*Павлов А.Т.* Философское образование в Российской империи. М.: Издатель Воробьев А.В., 2017. 380 с.

*Писарев Д.И.* Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. Т. 4: Статьи и рецензии 1862 (январь–июнь). М.: Наука, 2001. 393 с.

*Прокудин Б.А.* Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и формирование разночинного сословного сознания // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2022. № 67. С. 173–189.

*Пумпянский Л.В.* «Отцы и дети» (Историко-литературный очерк) // Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 403–426.

*Пустовойт П.Г.* Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. М.: Издательство МГУ, 1960. 328 с.

Сборник постановлений по Министерству народного просвещения. Т. 3. Царствование императора Александра II. 1855–1864. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1865. 850 с.

*Тиме Г.А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). Munchen: Otto Sagner Verlag, 1997. 140 с.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 7. Отцы и дети; Повести и рассказы; Дым. М.: Наука, 1981. 559 с.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 11. «Литературные и житейские воспоминания»; Биографические очерки и некрологи; Автобиографические материалы; Незавершенные замыслы и наброски, 1852–1883. М.: Наука, 1983. 527 с.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. ИРЛИ. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. Письма, 1859–1861. М.: Наука, 1987. 766 с.

*Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. 636 с.

*Шоломова Т.В.* Эстетизация нигилизма в русской литературе XIX века: к вопросу о пространственных и временных границах явления // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 3(36). С. 127–131.

**Ушакова Екатерина Ильинична,**

учитель русского языка и литературы, ГБОУ «Пятьдесят седьмая школа»,

Москва, Россия.

ek.ushakova@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-6708-1124>

**What Did the "Fathers" and "Sons" from the Novel by I.S. Turgenev Study, or The Aspects of Teaching Philosophy at the Universities of Moscow and St. Petersburg in the 1830s–1850s**

**Ekaterina I. Ushakova**, Russian Language and Literature teacher, School No. 57, Moscow, Russia.

**Abstract.** The article examines the role of the crisis in teaching philosophy at universities in the 1840s and 50s. Analyzing the data provided by I.S. Turgenev concerning the characters' accomplishments to be correlated with the historical context contributes to emphasizing Bazarov's independence of mind. It also helps to conclude how the historical processes, facts and both explicitly and implicitly portrayed characters reveal the author's views on Bazarov's personality and his fate.

**Keywords:** I.S. Turgenev, the novel "Fathers and Sons", philosophy, St. Petersburg University, Schellingianism, nihilism, vulgar materialism.

**For citation:** Ushakova E.I. What Did "Fathers" and "Sons" from the Novel by I.S. Turgenev Study, or The Aspects of Teaching Philosophy at the Universities of Moscow and St. Petersburg in the 1830s–1850s. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 13.03.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 20.03.2025.

The article was submitted 13.03.2025; approved after reviewing; accepted for publication 20.03.2025.



**Е.Е. Круглова**

## «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: биографические истоки лирического высказывания



**Аннотация.** В статье идет речь о трех лирических прозаических миниатюрах из «Senilia» И.С. Тургенева, созданных в июне 1881 г., которые рассматриваются в их сопряжении друг с другом и с событиями в жизни писателя. В ходе анализа выявляется глубинный контекст эмоциональных переживаний И.С. Тургенева, связанный с любовью к М.Г. Савину. Автор приходит к выводу, что такой фокус понимания стихотворений в прозе позволит прояснить причины, по которым И.С. Тургенев не включил их в авторский цикл, опубликованный при его жизни.

**Ключевые слова:** И.С. Тургенев, М.Г. Савина, «Стихотворения в прозе», биографизм, лирическая прозаическая миниатюра.

**Для цитирования:** Круглова Е.Е. «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: биографические истоки лирического высказывания // Русская словесность. 2025. № 3. С.

**Научная статья**

**УДК:** 821.161.1

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

В научном осмыслении «Стихотворений в прозе», несмотря на основательную историю их изучения, и по сей день остается множество лакун. Исследователи в большинстве случаев фокусируют свое внимание на определении

жанровой принадлежности миниатюр цикла (Е.Ю. Геймбух, Ж. Зельдхейи-Деак, С.Е. Шаталов), тематических доминант (Л.П. Гроссман, А.А. Земляковская), философских реминисценций (И.А. Беляева, В.М. Головкин, Т.Б. Трофимова). При

этом неизменно отмечается лирическая интонация в миниатюрах, связанная с последними годами жизни писателя, которые были окрашены пессимистическим настроением. Для такого эмоционального фона было множество причин: частые приступы тяжелой болезни, обширная критика романа «Новь», смерти друзей, события на русско-турецком фронте и многое другое. В письме к Л. Пичу от 13 (25) декабря 1882 г. Тургенев так объяснил характер своего цикла «*Senilia*» (старческое) (а еще раньше – «*Posthuma*» (посмертное)): «Собственно говоря, это не что иное, как последние тяжкие вздохи (вежливо выражаясь) старика» [Тургенев, 1968, кн. 2, с. 250].

Однако в жизни Тургенева в годы написания «*Senilia*» (1877–1882) были и светлые периоды – когда он строил планы на будущее, был полон надежд и мечтаний. Один из таких периодов отмечен отношениями с М.Г. Савиной – молодой актрисой, сыгравшей роль Верочки в тургеневской пьесе «Месяц в деревне». Чувство к Савиной принесло в жизнь писателя яркие переживания, характерные для молодости – страсть, романтические фантазии, трепетные ожидания встреч и писем. «Я чувствовал себя чуть не двадцатилетним юношей» [Тургенев, 1967, с. 260], – писал Тургенев актрисе в 1880 г., характеризуя свой порыв броситься за ней в вагон поезда, когда она уезжала.

М.Г. Савина высоко ценила внимание к ней писателя, но не отвечала той же взаимностью, при этом и не давая категорического отказа от отношений: она поддерживала переписку, рассказывала о жизни, делилась личными проблемами. Начиная с 1880 г., Тургенев настойчиво приглашал ее в свое имение, в Спасское-Лутовиново, куда актриса решила приехать только в 1881 г. Согласие нанести визит невероятно взволновало Тургенева, он долго и тщательно готовился к ее приезду. Гостивший

в это время у него Я.П. Полонский вспоминал: «Весь июнь Тургенев был в самом веселом настроении духа – был здоров, говорлив» [Полонский, 1889, с. 505].

Именно в июне 1881 г., после перерыва в полтора года, Тургенев вновь вернулся к написанию «Стихотворений в прозе», он создал семь лирических прозаических миниатюр («Путь к любви», «Фраза», «Простота», «Брамин», «Ты заплакал», «Любовь», «Молитва»). Первые шесть вошли в неавторский цикл (так называемые «Новые стихотворения в прозе»), так как при подготовке к публикации цикла в «Вестнике Европы» писатель, в числе прочих, не включил эти миниатюры, мотивируя тем, что они написаны для себя, слишком личные, интимные, и предназначил их «к уничтожению» [Тургенев, 1968, кн. 2, с. 116].

Вопрос степени «интимности» миниатюр, которые Тургенев не стал публиковать, заинтересовал исследователей сразу же после их обнаружения А. Мазоном в Парижских архивах в 1920-х гг. Так, Е.В. Петухов в 1930 г. писал: «С одной стороны, как известно, и в напечатанных в 1883 году “Стихотворениях” есть некоторые весьма интимного происхождения, а с другой – и в новой серии есть немало таких, которые отражают различные мысли Тургенева без возможности приурочения их к особо интимным моментам жизни автора. Конечно, нельзя оспаривать интимное происхождение стихотворения “Когда меня не будет...” <...>, но что можно сказать в этом смысле о таких, как “Мне жаль...”, “Проклятие”, “Близнецы”, “Гад”, “Писатель и критик”, “Фраза” и о целом ряде других?» [Петухов, 1930, с. 611].

Тем же вопросом через несколько десятилетий задавался С.Е. Шаталов: «Но как понимать – “личное”? Как интимное? Или как слишком отчетливое, может быть даже прямолинейное выражение своего отношения? Очевидно, Тургенева смущали

оба эти момента. Он опасался выносить на обозрение читателей полузамаскированные факты своей жизни, своих отношений с близкими и знакомыми. В равной мере он опасался слишком безапелляционных, слишком категоричных или резких суждений. Их сфера – личные разговоры, а не писательская трибуна» [Шаталов, 1969, с. 157].

Действительно, в тех миниатюрах, которые Тургенев не включил в авторский цикл, есть такие, где обнаруживается неприязненное отношение автора к реально существующим лицам, но миниатюры, написанные в июне 1881 г., совершенно не производят впечатления личных и сокровенных. Так, М.П. Алексеев отмечает, что это «очень короткие записи на отвлеченные вопросы, наброски мыслей философского характера, не предназначавшиеся к печати», которые «резко отличаются от стихотворений 1877–79 годов» [Алексеев, 1982, с. 527].

Обозначим некоторые моменты, которые, на наш взгляд, помогут прояснить, почему эта серия миниатюр была воспринята Тургеневым как слишком личная, рассмотрев три миниатюры, написанные в форме философских размышлений. Предполагаем, что между ними существует тесная «психологическая» связь, потому что они были созданы в одном месяце и на фоне одного и того же глубокого переживания писателя, связанного с влюбленностью. О таком имплицитном единстве в «*Senilia*» писала Г.Б. Курляндская: «В своей совокупности фрагменты составляют историю духовно-душевных проявлений <...> между ними имеется внутренняя связь, не выраженная в слове. Необходимо понять эти миниатюры, каждая из которых представляет собою идейно-художественный микрокосм, во внутреннем сопряжении друг с другом» [Курляндская, 2001, с. 148].

Беловая рукопись «*Senilia*» открывается миниатюрой «Путь к любви», цен-



Портрет Савиной, 1870-е г.  
Фотограф Бергамаско К.И.

тральная мысль которой в том, что к любви может привести любое чувство, кроме благодарности – она заключена в первых двух предложениях. Важно, о какой любви идет речь в миниатюре, потому что автор конкретизирует это: о страсти. Далее следует перечисление предполагаемых чувств, которые могут привести к любви – «ненависть, сожаление, равнодушные, благоговение, дружба, страх, – даже презрение» [Тургенев, 1982, с. 185]. Однако набор первых шести чувств выглядит почти случайным из всех существующих, так как в тексте трижды уточняется: «Все чувства <...> все <...> Да, все чувства...» [Тургенев, 1982, с. 185]. Презрение выделено отдельно, по всей видимости потому, что чувство презрения как высшая степень неуважения, в отличие от ненависти

и страха, связано с вопросами морали, неприемлемости поведения объекта или его личностных качеств. Презрение унижает другого, но, тем не менее, презираемый может стать и объектом любви, это обозначил в своем стихотворении еще Катулл: «не могу тебя уважать, но и не могу не любить» [Гаспаров, 1986, с. 183].

По какой же причине Тургенев исключает из этого ряда чувств обозначенную во втором предложении благодарность? И при этом отводит ей роль отдельного чувства, в то время как благодарность имеет свойство «встраиваться», например, в благоговение или в дружбу.

На первый взгляд, объяснение находится в последнем предложении: «Благодарность – долг; всякий честный человек платит свои долги... но любовь – не деньги» [Тургенев, 1982, с. 185]. Упоминание о благодарности и объяснение ее сути как долга честного человека переворачивает смысл миниатюры, указанный в ее названии: речь идет не о чувствах, которые приводят к любви, а о том направлении, где этот путь закрыт. Но в общечеловеческом понимании благодарность не равна тяжелому бремени обязательств – это переживание, наполненное позитивным смыслом, а в контексте близких отношений фактически неотделимое от любви. Тем не менее Тургенев в этом предложении (которое, как установлено текстологами, было добавлено автором позже [Алексеев, 1982, с. 527]) сводит его к оплате денежного долга.

В этой связи мы полагаем, что благодарность в миниатюре имеет субъективную авторскую трактовку. Помня, что миниатюра была написана в период безответной влюбленности в Савину и ожидания ее приезда, можно предположить, что автор размышляет о чувствах, которые могли бы привести к ее любви, и констатирует, что преградой на этой дороге стоит одно чувство, которое, скорее всего, молодая актриса могла бы испытывать к писателю

– благодарности. Неважно, испытывала ли Савина это чувство на самом деле или что-то иное не позволяло ей ответить писателю взаимностью, гораздо важнее то, что Тургенев мог его так воспринимать, переживать и отражать это в художественном произведении.

Савина уже после смерти Тургенева вспоминала: «Я ведь дурехой тогда была. И просто не понимала, чем я могла привлечь внимание “нашего знаменитого”!» [Кони, 1918, с. 79]. По всей видимости, ей нравилось внимание Тургенева, к тому же она дорожила его поддержкой, доверием – иными словами, актриса ценила этот «подарок», чувствуя за него благодарность, а, возможно, и ответный долг перед писателем. Подтверждением тому может служить комментарий Л.Н. Назаровой, которая отмечает, что в беловом автографе на странице с миниатюрами 1881 г. «на свободном месте посредине листа можно прочесть слабо намеченные штрихи карандашом: “Савина мне <1 нрзб.> цал<овала> руку”» [Назарова, 1982, с. 450].

Таким образом, учитывая этот эмоциональный и психологический фон писателя, миниатюру «Путь к любви» можно прочесть не как философское размышление о зарождении любви у человека на базе других чувств, и не как некий общий, универсальный «закон», выраженный в художественной форме, а как сожаление, основанное на личном опыте. Сожаление о том, что женщина, испытывающая благодарность, не может его полюбить той же любовью-страстью, которую он испытывает к ней.

Страсть как стремление переживать полноту жизни зачастую неотделима от телесных ощущений. Чувство Тургенева к Савиной, по его собственным признаниям, носило характер «духовно-телесных токов» [Соловьев, 1991, с. 182]: «Мне даже трудно объяснить самому себе, какое чувство Вы мне внушили. Влюблен ли я в



Вас – не знаю; прежде это у меня бывало иначе. Это непреодолимое стремление к слиянию, к обладанию – и к отданию самого себя, где даже чувственность пропадает в каком-то тонком огне...» [Тургенев, 1967, с. 260–261]. Это можно заметить и в его письмах к актрисе, которые наполнены физическими маркерами: «пожалуйста ручку, я ее поцелую и в спинку, и в ладонь...» [Тургенев, 1968, кн. 1, с. 136]; «...но я все-таки беру смелость поцеловать Вас на прощанье в милый Ваш лоб, если все другое недоступно» [Тургенев, 1968, кн. 1, с. 210]; «я целую Ваши ручки, ножки, все, что вы мне позволите поцеловать... и даже то, что не позволите» [Тургенев, 1967, с. 259]. То есть в это время «телесный дискурс» был актуален для Тургенева, косвенным образом проявляясь и на художественном уровне.

В миниатюре «Брамин» Тургенев задается вопросом об удаленности божественного от телесного: «Брамин твердит слово “Ом!”, глядя на свой пупок, – и тем самым близится к божеству. Но есть ли во всем человеческом теле что-либо менее божественное, что-либо более напоминающее связь с человеческой брэнностью, чем именно пупок?» [Тургенев, 1982, с. 185]. Здесь интенция к текстопорождению может быть прочитана как удивление практикам индуизма, которые достаточно иронично воспринимались в XIX веке. Как писал в 1839 г. английский врач и писатель Дж. Миллинген, медитирующий «притворяется или воображает, что испытывает небесную радость, глядя на свой пупок, беседа с Божеством» [Millingen, 1839, с. 40]. Но, как нам представляется, это слишком незначительный повод для написания миниатюры. Гораздо важнее вопрос, который прочитывается в подтексте – о брэнности телесного и вечности божественного, об их принципиальном расхождении, которое, тем не менее, в человеческом сознании находит точки соприкосновения.

Пупок – предельно телесное в человеческом теле, связывающее в утробе ребенка с его матерью, а в финале жизни может лишь напоминать о ее конечности. В контексте отношения Тургенева к приближению смерти, не раз выраженном им в «Senilia», ироничность, которую так легко разглядеть в миниатюре «Брамин», отступает на второй план. И можно увидеть, как телесное, напрямую названное брэнным, становится символом живого, обреченного на уничтожение. А также услышать зависть к некоему брамину, который может созерцать в пупке божественное – нетленное, таким образом способному не видеть руки смерти, занесенной над живым. И еще – сожаление о собственной безблагодатности: брамину пупок напоминает о божественном, а лирическому субъекту – о тлене и недолговечности бытия. Отсылка к тлену здесь подкрепляется еще и связью через пуповину с матерью, которую уже забрала смерть. Для иронии Дж. Миллингена уже не остается места.

Сближение божественного и брэнного человеческого происходит и в миниатюре «Любовь». Отметим, что в рассмотренной выше миниатюре «Путь к любви» Тургенев исследовал истоки любви-страсти исключительно земного чувства, а «Любовь» представляет собой сжатое художественное исследование чувства «неземного». «Все говорят: любовь – самое высокое, самое неземное чувство» [Тургенев, 1982, с. 186]. С первого же предложения миниатюра предлагает определение любви, но слова «все говорят» указывают, что это определение слишком общее, расхожее, что за ним последует если не опровержение, то как минимум уточнение определения. Тургенев не спорит с «общепринятым мнением», он, словно соглашаясь с ним, начинает говорить о своем понимании любви: несмотря на то, что это чувство высокое и неземное, оно... убивает. А может быть, именно поэтому.

Определяя любовь как чувство высокое, ее наделяют некой потенциальной силой – поднимать в высоту; называя любовь неземным чувством, ее приравнивают к чувствам божественным, присущим богам или тем, кто способен чувствовать так же, как боги. Данное определение очищено от всего лишнего, от всех других характеристик вплоть до объекта любви – высоким неземным чувством можно любить кого угодно и что угодно. Но Тургенев уже со второго предложения говорит о своем понимании любви человека к человеку, о любви реальной и конкретной (при этом не оспаривая «неземную» природу чувства).

«Чужое *я* внедрилось в твое: ты расширен – и ты нарушен; ты только теперь зажил <?> и твое *я* умерщвлено» [Тургенев, 1982, с. 185]. Именно чужое (не другое) «*я*» вторгается в твое. Другое «*я*» – слишком мягко, оно неагрессивно и может быть даже родным (присвоенным). Но когда в твое «*я*» внедряется чужое, твое нарушается. Метафору «расширения сердца» Тургенев уже связывал с любовью в других произведениях: «Сердце, способное и готовое любить, скоро перестанет биться... И неужели же оно затихнет навсегда, не изведав ни разу счастья, не расширившись ни разу под сладостным бременем радости?» [Тургенев, 1980, с. 214]; «А я сидел, сидел, слушал, слушал, глядел, сердце у меня расширялось, и мне опять казалось, что я любил» [Тургенев, 1979, с. 268]. Но здесь мы видим, как расширение сопровождается нарушением целостности и, пожалуй, вызвано им. Сосуд (человек) не в состоянии вместить в себя такое неземное чувство – оно его расширяет вплоть до гибели.

Во время написания миниатюры «Любовь» Тургенев испытывал чувства к М.Г. Савиной, которые разгорелись с еще большей силой из-за скорой вероятности ее увидеть. Это влечение такое сильное и яркое, что человек чувствует себя более живым, чем до него, – «ты только теперь

зажил...» [Тургенев, 1982, с. 185]. Но одновременно лирический субъект целостность своего «*я*» воспринимает как необходимое условие существования, для него губительно вторжение чужого «*я*». Однако Тургенев не останавливается на описании частного случая такого внезапного вторжения любви, он обобщает и, как в начале миниатюры указывает, что так о любви «все говорят», так и сам в конце распространяет «открытую» им закономерность воздействия любви на всех, даже на богов. Здесь любовь не благословляется, как не принимается и смерть: «Но человека с плотью и кровью возмущает даже такая смерть... Воскресают одни бессмертные боги...» [Тургенев, 1982, с. 185]. Влюбленный человек приравнивается к богам – боги также погибают, однако они способны воскреснуть после разрушения любовью, и это вызывает мучительную зависть у смертного человека. Так «расхожее» определение любви у Тургенева разворачивается в трагическую картину невозможности для человека ее вместить и пережить и горького сожаления об этом.

Итак, в рассмотренных миниатюрах мы можем наблюдать имплицитно заложенные в них смыслы, отсылающие к переживанию различных чувств, связанных с любовью. Одни чувства называются прямо, другие можно уловить из контекста, тем не менее все переживания автора, отраженные в миниатюрах, вращаются вокруг точки наполненности чувствами и анализа их самых тонких, «лирических» граней.

Миниатюры из этой серии традиционно понимаются как «заметки» на философские и общечеловеческие темы, а вопрос, почему Тургенев воспринимал их текстами личного характера до сих пор остается открытым. Мы полагаем, что переживание влюбленности в Савину могло представляться Тургеневу как событие, доступное во всей его глубине только ему одному, следовательно – как личное и сокровенное, и это восприя-

тие экстраполировалось им на произведения, написанные в тот период. Поэтому при наличии такой исследовательской задачи в перспективе возможен анализ и других миниатюр с учетом «психобиографического» контекста ситуации их написания.

### Список литературы

Алексеев М.П., Алексеева Н.В. Комментарии: И.С. Тургенев. Путь к любви // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 527.

Гаспаров М.Л. Поэзия Катулла // Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986. С. 155–207.

Кони А.Ф. Тургенев и Савина: Письма И.С. Тургенева к М.Г. Савиной. Воспоминания М.Г. Савиной об И.С. Тургеневе. Петроград: Изд. гос. театров, 1918. 115 с.

Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев. Мирозрение, метод, традиции. Тула: Гриф и К°, 2001. 229 с.

Назарова Л.Н. Примечания. Стихотворения в прозе // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 442–475.

Петухов Е.В. Новое о Тургеневе. М.: Известия по рус. яз. и слов. АН СССР, 1930. Т. III. Кн. 2. С. 599–612.

Полонский Я.П. Тургенев у себя // На высотах спиритизма. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1889. С. 477–596.

Соловьев В.С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. 525 с.

Тургенев И.С. Дневник лишнего человека // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 4. М.: Наука, 1980. С. 166–216.

Тургенев И.С. Записки охотника. Гамлет Щигровского уезда // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 3. М.: Наука, 1979. С. 249–273.

Тургенев И.С. Письма 1879–1880 // Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 12. Кн. 2. Л.: Наука, 1967. 650 с.

Тургенев И.С. Письма 1880–1882 // Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 13. Кн. 1. Л.: Наука, 1968. 622 с.

Тургенев И.С. Письма 1882–1883 // Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Письма в 13 т. Т. 13. Кн. 2. Л.: Наука, 1968. 542 с.

Тургенев И.С. Стихотворения в прозе // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 123–190.

Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С. Тургенева. М.: Просвещение, 1969. 328 с.

Millingen J.G. Curiosities of Medical Experience. London: Richard Bentley. 1839. 566 p.

**Круглова Елена Евгеньевна,**

аспирант департамента филологии,

Московский городской педагогический университет,

Москва, Россия.

elkruglova@list.ru

<https://orcid.org/0000-0002-3666-3303>

### «Poems in Prose» by I.S. Turgenev: Biographical Origins of Lyrical Utterances

Elena E. Kruglova, postgraduate student, Department of Philology, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Abstract.** The article deals with the three lyrical prose miniatures from «Senilia» by I.S. Turgenev, created in June 1881. The focus is on their interrelations as well as on their correlations with the writer's private life. The findings reveal the deeper context of I.S. Turgenev's emotional experiences associated with the affection for M.G. Savina. The author comes to the conclusion that such a focus will clarify the reasons why I.S. Turgenev did not include them in the series of works, published during his lifetime.

**Keywords:** I.S. Turgenev, M.G. Savina, «Poems in prose», biographism, lyrical prose miniature.

**For citation:** Kruglova E.E. «Poems in Prose» by I.S. Turgenev: Biographical Origins of Lyrical Utterances. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 13.02.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 28.02.2025.

The article was submitted 13.02.2025; approved after reviewing; accepted for publication 28.02.2025.

Г.М. Маматов

## Поэт и гора. Образ певца-скалолаза в поэме Н. Гронского «Сион и Синай»



**Аннотация.** Анализируется образ поэта-псалмопевца в произведении Н.П. Гронского «Сион и Синай». Выявляется оригинальный тип героя-пророка, усложненного благодаря обращению поэта к Ветхому завету и пушкинской традиции. Исследуются мотивная и пространственная структуры «Сиона и Синая», образ певца раскрывается благодаря теме покорения духовной и физической вершин, символом чего становятся Сионские и Альпийские горы.

**Ключевые слова:** образ героя-певца, тема пророчества, религиозная лирика, поэзия русского зарубежья первой волны, Н.П. Гронский, «Сион и Синай».

**Для цитирования:** Маматов Г.М. Поэт и гора. Образ певца-скалолаза в поэме Н. Гронского «Сион и Синай» // Русская словесность. 2025. № 3. С.

**Научная статья**

**УДК:** 821.161.1.09(082)

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Тема поэта-пророка является одной из центральных в русской литературе [Бердяев, 1935]. Начатая в знаменитой миниатюре А.С. Пушкина, она неизменно возникает в творчестве большинства мастеров слова XIX–XX вв., достаточно назвать имена М.Ю. Лермонтова, А.К. Толстого, А.Н. Апухтина, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама и др. Неисследованным в этом контексте становится творчество почти неизученного поэта русского зарубежья Н.П. Гронского. Следует отметить, что его поэтике, несмотря на значительный объем написанного, посвящена лишь одна работа Д.В. Токарева [Токарев, 2019].

В поэме Гронского «Сион и Синай» (1929) характерный для русской литературы образ поэта-пророка получает специфическое «двойное» воплощение, ибо в поэме намечены две сюжетные линии о покорении горы поэтом-певцом-альпинистом. В обоих случаях данный образ будет свя-



Н.П. Гронский

зан с классическими в мировой культуре мифологемами, а именно: пророка Моисея, приводящего евреев в Израиль, и покорителя гор, являющегося современником поэта, скалолазом, взбирающимся на вершину Альп. Такое сочетание времен интерпретируется как символ вечной преемственности судьбы творца-избранника, чья миссия в каждую эпоху – вести людей к постижению божественной истины. Особенно важно, что и в

«сионской», и в «альпийской» главах образ певца раскрывается благодаря образу гор, которые в обеих сюжетных линиях являются как позитивным, так и чуждым для героя пространством, что можно трактовать как символ жизни, являющейся бременем для пророка (земная юдоль), но в то же время это благословенный свыше путь, небесное предназначение, которое герой должен пройти с достоинством, что характерно для профетической традиции в русской литературе [Королева, 2019, с. 206–207, 212]. В обоих случаях горы вы-

ступают как метафизические лестницы в небо, восхождение по которым является испытанием-инициацией для певца.

Поэме предпослан эпиграф, написанный самим Гронским:

О, память о горах Синая и Сиона...  
В плену колен звенели имена;  
Сидел народ на реках Вавилона,  
– Река воспоминаньями текла

[Гронский, 1936, с. 52].

Подразумевается Древняя Иудея, страна ветхозаветных пророков, с которыми ассоциируются гора Сион и Синайский полуостров. Образ вавилонских рек вводит тему изгнания и страдания, так как отсылает к псалму № 136 из Псалтири, посвященному пленению евреев вавилонянами, разрушившими Иерусалим, после чего пленники предавались скорби и воспоминаниям на берегах Ховара, Евфрата и Тигра [Пс. 136:1]. Упоминаемые события произошли гораздо позже блуждания евреев с Моисеем в пустыне, что вводит главную тему поэмы – время. Центральным образом становится река, образ которой связан с гераклитовской метафорой времени, постоянно уходящего в небытие [Платон, 1990, с. 636]. Образ «реки времен» допустимо трактовать в связи с державинской поэтикой, которой Гронский посвятил свою диссертацию. Возможно, поэт вводит аллюзию к стихотворению «Река времен в своем стремлении...» (1816). Главной темой этого произведения становится тленность человеческого существования перед лицом вечности, что усугубляется акростихом «руина чтит»:

Река времен в своем стремлении  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Через звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы

[Державин, 1957, с. 360].

Тема недолговечности бытия и деятельности человека становится очевидной в поэме Гронского, в которой подразумевается мимолетность человеческой земной жизни, противопоставляемой вечности искусства-пророчества. В следующей строфе написание топонимов Сион и Синай во множественном числе близко синекдохе:

Я возлюбил престолы Божьей тверди,  
Сионы зеленеющих холмов,  
Синаи скал высокой горной смерти  
И скинию соборья облаков

[Гронский, 1936, с. 52].

Все горы мира являются божественными престолами, с которыми связаны как жизнеутверждающее начало, так и мортальное. Гора – духовная вершина, которую должен покорить истинный певец. Вторым «Сионом» и вторым «Синаем» выступают в поэме вершины Савойских Альп, которые сам поэт покорял в реальности и посвятил им «альпийскую» главу поэмы. Финальная строфа псалмодического воспевания в этой части посвящена восхвалению Бога, главного Творца, создавшего Вселенную:

Благословенна смертная усталость  
Плечей моих, и раны смуглых рук,  
И горная смертельная опасность:  
Тот камень, обрывающийся вдруг  
С рукой моей, как эта рифма.  
Благословен Господь Синая и Сиона  
В огне пустынь и в зелени листвы,  
На камнях памяти завета и закона,  
На алтарях синайской синевы

[Гронский, 1936, с. 53].

Горы знаменуют память мира, окаменевшее время, где соединились все эпохи и пространства:

Есть в царствах памяти надгорном  
и подгорном  
Даль горизонтов и пространства стран.  
Пусть этот стих,  
как голос колокольни горной  
В час ангельский молитвы поселян

[Гронский, 1936, с. 53].

Тема поэзии-музыки-стиха-звона будет развиваться в разных вариациях. В следующих строфах утверждается метафора *гора-память-музыка*, причем продолжается пасторальный мотив пастушеской музыки, исполняемой на свирели, что соотносится с темой духовной чистоты пастушка-музыканта, возникающего вместе с царем-псалмопевцем Давидом, который, согласно Ветхому Завету, также был пастухом, игравшим на гуслях:

Пронзающим мечом архистратига, –  
– Лучом в час вечера темнеющих долин,  
Когда объята пламенами книга  
Снегов, достигнет высоты вершин  
Души Твоей.  
К Сионам памяти Твоей вечнозеленым  
– Библейскую свирелью пастухов,  
В Синай души Твоей слезами опаленной  
– Рыданием Давидовых псалмов

[Гронский, 1936, с. 54].

Душа Господня представляется также Великой Всемирной Книгой, воплощением которой являются могучие горы пророков. Достигнуть этой Мировой Души способны лишь чистые духом музыканты-поэты. В стихотворении «Из Первой Книги Царств» (1929–1932) осмысливается сюжет о бегстве Давида от Саула из-за его песни, в которой соединены как прекрасное эстетическое, так и смертельное начала, на что указывает сравнение струны с тетивой. Давид (как символ певца-пророка) оберегается Богом от смерти:

Взмах руки Давидовой над гуслями:  
Слави Господа душа моя во век.  
Возлаголь, гортань,

– играй, струна, песнь новую

Как моря покрыли очи египтян...  
Задрожали стены горницы кедровые.  
– Это Бог отвел удар копыя.

[Гронский, 1936, с. 40–41].

В ветхозаветной части поэмы «Сион и Синай» в образе главного героя объединены черты и Моисея, и Давида, что связано и с темой пророческого дара поэта, и

с его музыкальным талантом, виртуозной игрой на инструменте. Черты этого могучего пророка-певца возникнут в «альпийской» части, где упоминаются *струны севера*:

Высоких стран покой  
В просторах вечера,  
Струны высокий строй  
В седирах севера

[Гронский, 1936, с. 54].

Покорение гор равнозначно испытанию для героя, но оно становится для него и смертельной жаждой, дарит желание восходить на новые вершины:

Я принял иго восхождения.  
Звенел подкованный сапог,  
Вдоль горла звонкий ток артерий  
Гортани освежить не мог

[Гронский, 1936, с. 55].

Покорение духовных вершин равнозначно обретению полноты жизни, что объединяет Альпы с Сионом и Синаем, представленными как образ всемирной памяти. Нередко гора описана через метафору письменности (скрижали, письмена), что позволяет интерпретировать ее как лист бумаги, на котором Бог пишет сакральные иероглифы, поэзию миров, представленную как Великая Книга в «альпийской части» и как Библия в «синайской». Упоминание скрижали-горы отсылает к ветхозаветному сюжету о Моисее:

Скрижаль разбитая закона,  
Два серафических крыла  
– Копье Большое Аллемона  
Зияло щелью на меня.

Библейский страх! – земля пророчеств –  
Библейский страх хранит гранит,  
Порфир великих одиночеств,  
Нагой и острый доломит

[Гронский, 1936, с. 56].

Горы олицетворяются, это титаны, родившиеся в недрах Земли:

Великий заговор молчанья  
Лбов сдвинутых. Титаны лиц.

В глубинах утра, в час создания  
Основой мира горный цирк  
Камней зеленых, красных, рыжих –  
– Порфир, гранит и доломит –  
Познал в туманах утро жизни.  
Библейской книги первый стих.

[Гронский, 1936, с. 56].

Божественное творчество, «Писание» Библии равнозначно созиданию всего сущего. Горы становятся первым словом Вселенского Евангелия. В данном случае необходимо учитывать мысль М.И. Цветаевой о творческой манере Гронского, которую она сопоставляла с ваянием скульптора или резьбой камнереза: «В мгновенье осуществления своего высокого призвания альпинист одновременно – скульптор и акробат. То есть то же, что в мгновенье осуществления своего высокого признания – поэт» [Цветаева, 1995, с. 448]. Образ Горы-Книги, Горы-Библии, на чьих скалах-страницах выписаны судьбы мира, можно понять как синтез поэтического-духовного и скульптурного-вещественного начал. Метафора горы-произведения имеет два воплощения: Книга Бога и Его Душа, слушающая музыку пророков. В первом случае созидателем выступает Господь, пишущий на каменных скрижалях священные знаки, во второй – поэт-альпинист-музыкант:

Я узнавал Твои седины  
Сквозь водопадные струи,  
Я звездной ночью крикнул Имя  
И разве строй моей струны,

Строй человеческий славу Божью,  
Меняя оды на псалмы,  
Не рокотал? и тяжкий ложью  
В устах языческий язык

Мой не творил молитвы,  
Когда глаза встречали крест,  
А Божий гром, как голос битвы,  
Стократ в горах гремел окрест?

[Гронский, 1936, с. 57].

Для постижения Бога необходимо использовать и плоть, и дух, вырасти от оды к псалму, от язычества – к вере. Осмысление одиночества дарует божественный опыт, познание состояния Бога перед чудом Космогонии:

Страх первобытный в цирке смерти,  
Страх перевозанный обитал.  
Душой бессмертной, смертным сердцем  
Я одиночество познал.

Бежал – страх цирка за спиной –  
Бежал, застигнутый врасплох  
Сухою горною грозой.  
Гроза в горах страшна как Бог.

Скользит нога о грань порфира,  
Дорога: выпитый поток...  
И Бог до сотворенья мира  
Был безысходно одинок

[Гронский, 1937, с. 57].

Испытание трансцендентного опыта невозможно без смертоносной инициации в виде восхождения по опасной горе к вершине, а также без великого духовного страдания, божественного одиночества. Части, посвященной альпинисту, жаждущему испытать духовный опыт, вторит ветхозаветная глава, где главный герой перевоплощается в Моисея-Давида. Звучание струн в Альпах заменено на дионисийскую пляску под тамбурины:

Был пляски плеск, был бубна гул  
томящий,  
Звонящий, повелительный в ушах...  
Так стонет кровь, чем сердце бьется чаще,  
Тем слаще падает и замирает в такт  
Последнему удару бубна

[Гронский, 1936, с. 61].

Дионисийство имеет отрицательный смысл, соотносясь с понятием греха, этому дикому гулу бубнов противопоставлен хорал ангелов, который слышит только пророк:

Был шумен бубна гул, но пели серафимы  
Про рокот труб, стен Иерихона срам.

Была твоя слеза – вся соль Иерусалима,  
Скрижали на руках – весь Соломонов храм  
[Гронский, 1936, с. 62].

Песнь серафимов противоположна дикому ритму бубна, она посвящена как прошлому (падение Иерихона, Содома, Гоморры), так и будущему. Упоминание Иерусалима и храма Соломона объединяет всю ветхозаветную историю в одно целое, единый космос этой мировой песни. Речь идет о древних временах формирования израильского народа, библейской истории и последующих евангельских событиях. Пророк, ведомый Богом и серафимами, выступает в редкой для русской поэтической традиции роли предводителя народа, обретшего Землю Обетованную:

Так вот она, – земля Ерусалима!  
Смугла она, а в пальмах зелена.  
От Господа любима и хранима,  
Блаженная, священная страна.

Идите ж в филистимские дубравы,  
В долины кедров, лавров и маслин  
Стадами жадными,

– для дела бранной славы  
Довольно воина: вас поведет Навин  
[Гронский, 1936, с. 66].

Этому фрагменту предшествует описание двойственного символа горы-дракона. Горы выступают и как основа космогонии, и как пространство хаоса, из которого выходят хтонические чудовища:

Зубцы хребтов у ног моих торчали,  
Туманности свивались в узлы,  
Клубилися драконные спирали:  
Творился мир из первозданной мглы.

Пучины чрева, оголенность лона,  
Пещеры недр, дыханья дым – струи,  
Но в хлябях тверд скалистый кряж  
дракона,  
Тверды зубцы, щиты и чешуи.

По лапам – пращур ящера природный,  
Крылами – птица, кольцами – змея;

Чудовищем крылатым земноводным  
Дракон стужен из мглы небытия  
[Гронский, 1936, с. 63].

В поэме реконструируется миф о рождении разных существ из туловища горного дракона, что позволяет говорить о знании поэтом архаичных мифов прозмеев, побежденных богами для сотворения Космоса из их туловища (мифы о Ра и Апофисе в Египте, Тиамат и Мордуке в Месопотамии [Элиаде, 1994, с. 37–38]). Хаос необходим для создания Вселенной и всего сущего:

“Замыслим птиц мы из породы гадов”,  
“Замыслим гадов из породы птиц...”  
И Синий Дух в дымящихся громадах  
Прожег мой взор до недр моих глазниц  
(зениц)  
[Гронский, 1936, с. 63].

Кроме мифопоэтической трактовки, важна и поэтическая. Упоминание глазниц, сжигаемых высшей силой, является аллюзией к «Пророку» (1826) А.С. Пушкина, вдохновлявшегося ветхозаветной книгой Исаяи [Благой, 1967, с. 173]. Слово «зениц», взятое в круглых скобках как «вариант» слова-рифмы, еще сильнее выявляет данную связь («Отверзлись вещи зениц»). Как в стихотворении Пушкина, в поэме Гронского мотив ослепления знаменует обретение истинного зрения. Поэт в «Сионе и Синае» погибает и перерождается в пророка, подобно пушкинскому страннику [Вацура, 1994, с. 14–15]. Возможно, с Пушкиным связано упоминание гадов; в «Пророке» это «жало мудрых змей». Для Гронского дракон – такой же позитивный символ целостности природы, близкий пушкинскому змию мудрости:

“Тварь сотворим – крылатого дракона”,  
Огня, воды, пещер воздушный змий.  
Хребет! Пучины разомкнули лоно,  
Я видел сына четырех стихий...

[Гронский, 1936, с. 63].

Следует рассмотреть образ скрижали, который повторяется в «альпийской» и в



«сионской» главах. Данный повтор неслучаен. Покорение горы оборачивается для обоих героев бого- само- и жизнепознанием, которое описывается через метафору прочтения божественных рукописей. В первом случае герой видит дракона, являющегося символом гармоничного мироздания, во втором – Моисей познает Книгу Жизни. Если ветхозаветный пророк слышит ангелов, то альпинист видит дракона, крылатого, зловещего. Окаменение чудовища знаменует победу Бога над ним и превращение хаоса в гармонию. Завершается «альпийская» часть триумфом небесного аполлонического начала, а потому мотив окаменения можно видеть как превращение в скульптуру, божественное ваяние. Небесная Книга Бытия разворачивается над миром, а полыхание Альп в финале можно трактовать как сошествие Бога, подобное Его сошествию к Моисею на Синае, где горит неопалимая купина, которая также упоминается в поэме, финалы обеих глав закольцовываются благодаря мотиву божественного огня, священного пламени мудрости и познания и образам ангелов и Мировой Книги:

Терновника горящего кольцо;  
Жизнь: три горы; отходит дух к отчизне.  
Аданай дохнул ему в лицо,  
И ангелы раскрыли книгу жизни.  
<...>

Лишь в небесах, дочитывая книгу,  
Пронзая свитки потемневших туч,  
Над дымами долин, как взор

Архистратига,

Как меч его – последний солнца луч

[Гронский, 1936, с. 66–69].

Обратим внимание на возникающую в обеих сюжетных линиях тему одиночества-изгнанничества, обусловленную жизненным опытом поэта, вынужденного покинуть родную землю после Октябрьской революции, что нашло отражение во многих его стихотворениях («Воспоминание»,

«Россия»). Собственно, заглавие «Сион и Синай» восходит к популярному в кругу белых эмигрантов гимну М.М. Хераскова, положенному на музыку Д.Б. Бортнянского «Коль славен наш Господь в Сионе» (1794), который сам Гронский часто цитирует в поэме «Белладонна» (1929–1931). В «Сионе и Синае» возникает основная тема гимна: прославление Бога и Его силы и музыкальное возвеличивание под музыку «десятиструнной псалтыри». Жанровые черты гимна сближают произведения Хераскова и Давида. Но если в стихотворении классициста певец и Бог разделены, то в поэме они едины, поэт имеет ту же созидательную силу, что и Господь, который ведет его.

Итак, в поэме «Сион и Синай» образ поэта-пророка находит необычное воплощение. Во-первых, для Гронского важно как духовное, так и физическое развитие героя, причем характерная для русской классики связь пророка с музыкой обусловлена не образом певца, а псалмопевца, царя Давида, что наделяет поэта-альпиниста не только высшей духовной сущностью, но и силой. Творческое и музыкальное начало в псалмопевце очевидно, при этом тема музыки разделена на аполлоническую гармонию, звучащую в псалмах Давида, консонансах космических струн, пастушеских свирелей и хора серафимов, и дионисийскую безудержную какофонию бубнов и языческих плясок. Во-вторых, образ поэта неразрывно связан с горным пространством поэмы, помимо развития героя, описывается изменение горного мира, представленного и как дьявольское порождение из окаменевшего дракона, и как великая книга Вселенной, на которой Бог-Стихотворец пишет мировую поэму. В-третьих, именно Господь-Творец выступает как двойник героя-поэта, что наделяет его неведомой для русской поэтической традиции, где представлен в основном поэт-страдалец,

мощью. В-четвертых, поэт-пророк связан с мотивом эмиграции, в нем сильно биографическое начало и близость эстетике белой эмиграции, что угадывается благодаря аллюзиям к гимну Хераскова «Коль славен наш Господь в Сионе». Но если в русской классической традиции псалмопевец-пророк является покорным рабом, исполняющим возложенную на него миссию, то у Гронского он приближен по своей созидательной силе самому Творцу, потому в нем соединены трагическое предназначение (скиталец, проходящий тяжелый путь восхождения), и творческая, витальная сила.

### Список литературы

*Бердяев Н.А.* О пророческой миссии слова и мысли // Новый Град. 1935. № 10. С. 56–65.

*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967. 723 с.

*Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994. 348 с.

*Гронский Н.П.* Стихи и поэмы. Париж: Параболла, 1936. 215 с.

*Державин Г.Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. 488 с.

*Королева С.Б.* Пророческая тема в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк»: диалог с традицией и эпохой // Вестник ТГУ. Филология. 2019. № 61. С. 206–225.

*Платон.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Ранние диалоги. М.: Мысль, 1990. 860 с.

*Токарев Д.В.* Державин в гостях у Спинозы: мистика и поэтика Севера в «Сценах из жизни Спинозы» Николая Гронского // Scando-Slavica. 2019. Vol. 65. pp. 192–211.

*Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М.: Эллис Лак, 1994. 725 с.

*Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 1994. 144 с.

**Маматов Глеб Максимович,**

кандидат филологических наук,

преподаватель кафедры филологии факультета гуманитарного образования,  
Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия.

G.M.Mamatov@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-0625-3853>

### The Poet and the Mountain. The Image of the Poet-mountaineer in N. Gronsky's Poem «Zion and Sinai»

**Gleb M. Mamatov**, PhD (Philology), associate professor, Department of Philology, Humanities Faculty, Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russia.

**Abstract.** The article analyzes the image of a poet-psalmist as described in N.P. Gronsky's literary piece "Zion and Sinai". The author reveals the original type of the hero-prophet, complicated by the poet's appeal to the Old Testament and the Pushkinian tradition. The focus is on the motifs and the spatial structure of "Zion and Sinai", the singer's image is revealed through the theme of conquering spiritual and physical peaks, symbolized by the Zion Mountains and the Alps.

**Keywords:** image of hero-psalmist, theme of prophecy, religious lyrics, poetry of the Russian émigré poets of the first wave, N.P. Gronsky, «Zion and Sinai».

**For citation:** Mamatov G.M. The Poet and the Mountain. The Image of the Poet-mountaineer in the N. Gronsky's Poem 'Zion and Sinai'. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 20.01.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 05.02.2025.

The article was submitted 20.01.2025; approved after reviewing; accepted for publication 05.02.2025.



О.С. Кочеткова

## Принцип полифонии и образ метронома в романах Е. Водолазкина «Брисбен» и М. Зусака «Глиняный мост»: опыт сравнительного анализа



**Аннотация.** В статье романы Водолазкина и Зусака впервые рассматриваются во взаимосвязи, в свете многоуровневого компаративного анализа. Исследуются подходы двух современных писателей к проблеме памяти. Оба автора выстраивают произведения на основе музыкальных принципов, метафор и образов, выражая мысль о том, что в «ритме» и «мелодии» памяти происходит осознание человеком себя и своей жизни, запечатлевается то бессмертное, что делает человека человеком.

**Ключевые слова:** Е. Водолазкин, роман «Брисбен», М. Зусак, роман «Глиняный мост», сравнительный анализ, тема памяти, литература и музыка.

**Для цитирования:** Кочеткова О.С. Принцип полифонии и образ метронома в романах Е. Водолазкина «Брисбен» и М. Зусака «Глиняный мост»: опыт сравнительного анализа // Русская словесность. 2025. № 3. С.

**Научная статья**

**УДК:** 82.091

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Романы «Брисбен» Евгения Водолазкина и «Глиняный мост» Маркуса Зусака не только создавались параллельно (2018 г.), но и оказались поразительно созвучны друг другу в стремлении писателей запечатлеть ритмический рисунок жизни как памяти в сознании современного человека.

Кажется неслучайным, что в качестве образа рая Евгений Водолазкин выбирает город Брисбен в почти гипотетически существующей Австралии (разговор Веры и Глеба о «несуществующей» Австралии), где, как будто воплотив мечту матери Глеба Ирины, оказывается в поисках новой жизни, оборачивающейся ожиданием смерти, героиня Маркуса Зусака Пенелопа, навсегда покинувшая советскую Польшу. Мотив текучести границ жизни-смерти в романе «Брисбен» озвучен устами Франца-Петера, человека – «музыкального автомата», «самой точной и безжалостной копии ведущих телешоу и актеров мыльных опер»: «Уходя, сказал: жизнь



– это долгое привыкание к смерти» [Водолазкин, 2023, с. 362–363].

На сюжетном уровне эту мысль у Водолазкина воплощает Вера (когда девочка умирает, Катя говорит Анне, что ее дочь уехала в Брисбен), у Зусака – Пенелопа: «Часы изящно пробили два года. / Потом, о ужас, два с половиной» [Зусак, 2022, с. 506]; «...Шесть

месяцев. Я умираю уже тысячу лет...”» [Зусак, 2022, с. 518]. Обе героини страдают смертельным онкологическим заболеванием. Однако мотив искусственности, не настоящего слова-копии, сопутствующий в романе русского писателя идее жизни как ухода-умирания, подвергает сомнению кажущуюся очевидность: направление «реки времен» (Г. Державин) в обоих произведениях как будто колеблется, подчиняясь пространственным метаморфозам, о чем могут свидетельствовать названия романов и их композиция.

Показателен диалог Нестора и Глеба о Брисбене как о городе-рае, в котором лето, «когда у нас зима» и «когда у нас лето» [Водолазкин, 2023, с. 74]. Брисбен является пространством инобытия, счастья, «лиминальным», как замечает О.С. Крюкова [Крюкова, 2022, с. 377], «потусторонним» миром земного шара (по словам Ирины, находящимся «на другой стороне»), отражающимся в сиянии глаз, во внутреннем свете человека: «...даже рай – во многом внутреннее состояние», – говорит Глеб [Водолазкин, 2023, с. 75]; поэтому он и после судебного процесса не считает свою мать умершей. В пространстве памяти как жизни земной, поосторонней, она для него проводник в обрыв, ладонью закрывающий от ребенка пропасть, т.е., как и Вера, она – напоминание о страхе смерти. Но в точке пересечения художественной реальности с реальной действительностью (2018 год, суд в романе и время создания романа) – она становится воплощением этой ладони, олицетворением мира и спокойствия (ср. древнегреческое значение имени Ирина; анаграмматическое созвучие слов «Ири’на» и «Бри’сбен»). В сознании Глеба Брисбен, по сути, «идеальная музыка» молчания [Водолазкин, 2023, с. 409], пространственный инвариант [Гримова, 2020, с. 242] моментов, проявляющих музыкальное начало жизни, освобождение от страха смерти, делающей

«бессмысленным уже прожитое и достигнутое» [Водолазкин, 2023, с. 134]. Образ матери в романе, сохраняя конкретные бытовые черты, парадоксально становится незримой опорой жизненного пути героя, залогом жизни, которая имеет надмирный характер и которую не объемлет время, – чит. жизни, которая все соединяет, согласует и образует ответ для каждого из «отцовских» земных образов, пронизанных ритмом и музыкой.

Удивительно, но такое же распределение мужских и женских образов можно обнаружить в романе «Глиняный мост» Зусака: с одной стороны, щелкающий над маленькой Пенелопой метроном и «дыхание отца, где-то внутри музыки» [Зусак, 2022, с. 66], «за окном – снегопад, его мерность» [Зусак, 2022, с. 519], а значит, ритм и реалии странствий, превратности земной судьбы, с другой – сама Пенелопа, получившая имя от «любимой всеми жень» «греческого дома» (О. Мандельштам) и несущая в себе незримое созидательное, спасительно-жизнеутверждающее начало. Интересно, как имя Пенелопы, образованное от древнегреческого (πηνέλοψ) [pinélops], что значит «чирок» (разновидность диких уток, известных своей верностью), перекликается с песней Веры (еще одно говорящее имя) об утках, покидающих озеро, родной дом: «Будто в небе озеро / Такое точно <...> Поплывут в безветрии те, кто добрались, / Для симметрии – головами вниз... <...> Разомлеют после / От своей удачи. / Ну, а то, что бросили, – / Всё оплачут» [Водолазкин, 2023, с. 336]. В песне героини Водолазкина не только аллегорически представлен путь героини Зусака, но и заявлен важнейший принцип зеркальности (или симметрии), реализованный в обоих произведениях.

Не секрет, что визитной карточкой Брисбена, города, для которого характерно смешение современного стиля мегаполиса и классической колониальной архитекту-

ры, является мост Истории (Story Bridge). Образ моста, соединяющего пространство, время и вечность, культуры, эпохи и поколения, человека и окружающий его мир, людей друг с другом, человека с Богом, человека с самим собой и т.д., – это символ, вынесенный в заглавие произведения Зусака. И так же, как по мосту можно двигаться в обоих направлениях, в романе причудливым образом, подчиняясь сознанию и памяти Мэтью, соединяются моменты «старой» и «новой» истории семьи Данбар. В этом смысле не только Клэй в силу многозначности своего имени (см. комментарий автора, которым заканчивается роман: clay как сокращение от Клэйтон и как глина, материал, «применяемый в строительстве, гончарном деле и скульптуре» [Зусак, 2022, с. 541]) становится мостом между сыновьями и отцом, но и Мэтью, запечатлевающий события жизни семьи, подобно Гомеру, сплетает в единое полотно фрагменты рассказа о возвращении домой... блудного сына или отца? Одиссея или Телемаха?.. (См. размышления о силе и слабости отца и сына, пути по мосту и смирении героев у Зусака в рецензии С. Сиротина [Сиротин, 2020].)

Кроме составляющих соответствия стройных аккордов тем (мастерство музыканта: тремоло и нюансы в игре Глеба, концертная деятельность Пенни; истории любви и семьи на фоне «большой» истории; отцы и дети, преемственность поколений, взгляд на свое взросление и др.), образов (образ дома, мостов, дороги и др.), лейтмотивов (мотив телесности, «материала»: тела как музыкального инструмента и струны, «гудения» Глеба у Водолазкина – и глины, воды, света, пота, грязи как телесных составляющих мира у Зусака), поражают сходства в построении двух романов.

Размеренность отрывков воспоминаний – частей, из которых складываются главы романа «Глиняный мост» и весь роман

(история братьев Данбар и их отца, история Пенелопы и ее отца, Майкла и Эбби, Пенелопы и Майкла, Клэя и Кэри), – не позволяет превратиться общей картине в хаос и создает непрерывность повествования. С другой стороны, принцип «стыковки», присоединения подчеркнут в романе Зусака «нанизыванием» образов в названиях глав (например, «города + воды», «города + воды + преступники» и т.д.), за счет чего процесс возникновения романа можно трактовать не только как современную вариацию на тему бытования песен аэдов (ироническое замечание Мэтью о том, что повесть о муле Ахиллесе, оказавшемся в доме мальчишек Данбаров, – это «долгая эпическая песнь» [Зусак, 2022, с. 18]), но и как метафорическое строительство моста между автором и читателем. Повествование ведется от лица героя и представляет его точку зрения на события, что позволяет воспринимать слово рассказчика как инструмент реконструкции человеческого сознания. Подобная идея слова как создающего и связующего элемента свойственна и роману Водолазкина, в котором соединяется нарратив Нестора – писателя Сергея Нестерова, создающего биографическую книгу о музыканте Глебе Яновском, и дневник самого Глеба, рассказывающий о его встрече с Нестором и последующих событиях. Архитектоника текста воплощается в упорядоченном чередовании глав от Нестора (от семилетнего Глеба 1971 года до 2000-го + постскрипtum о событиях 2014–2018 гг.) и записей от лица Глеба (первая относится к 25.04.2012, последняя – к 09.07.2014). Такое писательское решение, совмещающее пласты прошлого и настоящего, можно назвать не только «переменной повествовательной перспективой» [Арязмова, 2019], но и композиционным принципом маятника, или точнее метронома: сквозная деталь в романе Зусака приобретает символическое значение и в романе Водолазкина.

Образ метронома, задающий амплитуду «маятника» между разными временными планами, с которыми сталкивается читатель, становится в обоих художественных мирах символом жизненной опоры. В романе «Глиняный мост» образ метронома маркирует не только ритм жизни Пенелопы, заданный ей в детстве отцом во время обучения игры на пианино. Этот ритм гармонизирует мир ее учеников: «Читай в такт», – говорит Пенни «без эмоций» нерадивому «пацану», запустив метроном [Зусак, 2022, с. 234]. Этот же ритм определяет жизнь ее дома, в котором даже в ее последнее Рождество готовят «pierogi» и «отвратительный barszcz» и поют «Sto Lat» [Зусак, 2022, с. 507]. Метроном – гекзаметр переведенных на английский «Одиссеи» и «Илиады» Гомера книг, подаренных отцом в дорогу, это музыка космоса и хаоса, любви и возвращения, связывающая прошлое и настоящее, преодолевающая домашние (и не только) войны братьев Данбар, это «уют и постоянство» в ответ на подростковое нитье и бунтарство [Зусак, 2022, с. 511], наконец, двуязычие, повторение польских и английских слов («еще раз») после первого поцелуя. Через музыку античности, колыбели западной цивилизации, Пенни незаметно открывает для сыновей вневременную систему ценностей, транслируемую из поколения в поколение, она сама запечатлевается в их сознании в этой музыке, как когда-то в ее сознании – ее отец, она обозначает собой звено в общей истории. Неслучайно после смерти Пенни в доме появляются странные питомцы с именами античных героев: мул Ахиллес, золотая рыбка Агамемнон, кот Гектор, голубь Телемах. Неслучайно после ее смерти и перед уходом Клэй, главный среди братьев, кто налаживает связи, подходит к пианино (с него началась концертная деятельность, эмиграция, с него началась семья, с него же – взросление мальчишек) и открывает крышку: «Внутри было ее

платье, а еще “Илиада” и “Одиссея” <...> – Читай все, что она [Клаудия Киркби] тебе дает, но всегда возвращайся к этим» [Зусак, 2022, с. 530]. Умолкнувшее пианино говорит через вещи, которые сохраняет, через сокрытый в них ритм. В вещах и деталях заключена память, утверждающая течение жизни. Именно поэтому Мэтью поручает рассказ о Клэе и своей семье закопанной отцом старой пишущей машинке, с которой и начинается история.

Если в романе Зусака исходной точкой маятника (истории об истории) и его осью является античный сюжет о возвращении домой (ср. последнее предложение романа: «Пацан Данбар может много всего сделать, но он всегда должен помнить, что у него есть дом» [Зусак, 2022, с. 540]), то в романе Водолазкина роль ценностного ориентира отводится культуре восточных славян (хотя польский мотив в «Брисбене» тоже немаловажен), русскому и украинскому языкам (например, сквозной мотив пути в начале романа заявлен через вопрос маленького Глеба о родовой принадлежности слова «путь» в украинском и русском языках), литературе (роман изобилует аллюзиями на произведения Гоголя, Пушкина, Достоевского, Карамзина, Булгакова и других писателей; гоголевским реминисценциям в «Брисбене» посвящены исследования Д.С. Гудина, Я.В. Солдаткиной [Гудин, 2019; Солдаткина, 2020]). Неслучайно «годы у Глеба начинались не первого января, а первого сентября, как в Древней Руси» [Водолазкин, 2023, с. 94]. Важен фокус, через который читатель воспринимает школьный отсчет времени в сознании ребенка. Культурный «код» прочитывается и в образе метронома: крепкий чай в серебряном подстаканнике перед концертом в Карнеги-холле в вытянутой гримерной, напоминающей купе поезда, вызывает у Глеба звуковую ассоциацию: «Я слышу бодрый метроном колес – именно то, что нужно для этюдов» [Водолазкин,

2023, с. 186].

Музыка, как пишет Водолазкин, вкладывая, можно предположить, свои слова в уста деда Мефодия, «это не вечность. Но она напоминает о вечности – глубокая музыка... вечность... это отсутствие времени... а значит, отсутствие смерти» [Водолазкин, 2023, с. 146]. Музыка помогает преодолению смерти. В этом контексте можно обратить внимание на то, что маленький Глеб запоминает фразы Символа веры как музыкальные. Слово исполнено ритма и музыки. Ритм, как тремоло, напоминает время, поглощающее события, а мелодия, песня, сами звуки возвращают к жизни (ср. эпизод игры на рояле пани Марии и движущиеся при этом фотографии).

У Зусака эта мысль запечатлена во фрагменте: «Наш отец принес ее из машины на руках, и впервые она сама ему позволила, – и на следующее утро, прежде, чем первый свет проник в дом, мы все услышали: Пенни играла на пианино. Выходило солнце, она играла, мы дрались, она играла. Играла, пока мы завтракали, и еще долго потом, и этой музыки никто из нас не знал. Может, в этом и была какая-то зря потраченная логика, например, что пока она играет, она не умирает, – но все мы знали, что смерть скоро вернется, перескакивая с провода на провод» [Зусак, 2022, с. 486–487].

Немаловажной основой двух произведений является сюжетно-композиционный принцип полифонии. Если в романе Водолазкина идея полифонизма жизни выражена в том числе эксплицитно, то в романе Зусака она реализуется через визуальные метафоры и зеркальные судьбы героев.

«Полифония его [Глеба] интересовала еще в музыкальной школе, но – только в отношении музыки. Теперь же он открыл для себя, что полифоничен весь мир» [Водолазкин, 2023, с. 207]. Еще в детстве Глеб смутно чувствует, что «жизнь состоит из повторов и параллельных высказываний»

[Водолазкин, 2023, с. 159]. В университете же Глеб увидел «полифонию не только в параллельных голосах героев, но и в противопоставленных сюжетах, в разновременных линиях повествования, точка соединения которых может находиться как в тексте произведения, так и вне его – в голове читателя» [Водолазкин, 2023, с. 210]. В сознании героя романа «Брисбен» весь мир пронизан музыкальным ритмом: он слышится в биении сердца, когда Глеб осмысливает место любви в жизни человека, в движении тел, когда описывается первый любовный опыт Глеба, в ритме езды на велосипеде, в волнах, в ветвях деревьев, сбитых каштанах, в скрипе качелей, в шагах, в звякании гаечных ключей, в концерте, в раскачивании людей в зале, в русском языке, в декламации гекзаметром строк из «Антигоны» в «исполнении» Русланы Рудольфовны etc. Даже человек имеет свой ритм: «– Вам близки сочинения на две четверти? – Очень. Это мой любимый размер. – Подмигнув Вере, Майер одним глотком допивает коньяк. – Человеческим ритмам соответствует на самом деле не так уж много размеров. Две, три, четыре четверти, шесть восьмых...» [Водолазкин, 2023, с. 376].

Визуальные метафоры в романе Зусака определяют лейтмотивный рисунок в раскрытии темы жизни и смерти. Выстраивая цепочку образов «воробьи/голуби на проводах – прищепки на шнуре – ноты на нотном стане», Зусак отражает, как в сознании Мэтью полифоническая стройность характеризует единство жизни семьи Данбар (его самого, Клэя, Пенни). Показателен эпизод, в котором образы цепочки соединяются: «Он [Клэй] остановился под сушильными вешалами, и в тот момент она [Пенни] и закрыла глаза, еще дыша, но уже готовясь умереть. Неся ее навстречу ноте, услышанной им с крыльца, от солнца в клубящийся за дверью дым, Клэй точно знал: последним, что ви-

дела на свете Пенелопа, была черта бельевой веревки и ее краски – прищепки у них над головами. Невесомые, как воробьи, и яркие на солнце. На момент они затмили над городом солнце. Они напали на солнце и победили» [Зусак, 2022, с. 520] (ср. также другие эпизоды, связанные с проводами и сидящими на них голубями). В момент смерти как будто все соположенные события жизни перестают существовать в некой последовательности и преодолевают ритм времени. Связь событий в памяти держится на ассоциативном, эмоциональном, кажущемся хаотичным... – на каком угодно, только не на линейном принципе. Потому что на самом деле времени в обычном понимании нет. Эту мысль озвучивает Водолазкин: «Будущее легко отнять, потому что его не существует. Это всего лишь мечтание. Трудно отнять настоящее, еще труднее – прошлое. И невозможно, доложу я вам, отнять вечность...» [Водолазкин, 2023, с. 405]

Причудливым образом рифмуются мотивы и эпизоды двух произведений. Это может быть звуковой фон событий: стук часов или шум воды. Так, у Зусака родители принимают судьбоносное решение о Кэри на фоне тикающих часов: «Была кухня и чашки с кофе, когда они ей общили. / Позади них громко тикали часы. / Девочка потупила взгляд и улыбнулась» [Зусак, 2022, с. 437]. В этом фрагменте важно абзацное членение. Благодаря ему последние предложения как будто создают глубину, многомерность пространства повествования, намекают на скрытый смысл происходящего, начало обратного отсчета для девочки, которая, еще не осознавая своей стойкости, с улыбкой встречает не жизнь, но смерть. Соответствующий эпизод у Водолазкина – момент отчаяния, который охватывает Федора после развода: «Рано утром, чтобы не будить мальчика, Федор играл, закрывшись в ванной. Включив к тому

же воду, чтобы заглушить звуки скрипки. Эти звуки, смешанные с шумом воды, потрясли Глеба до глубины души. В 2003 году он записал несколько композиций, где на фоне шума воды звучит гитара, и это было воспоминанием об игре отца. Когда он их записывал, у него возникла вдруг мысль, что на самом деле воду отец тогда включил, чтобы спокойно повеситься. Когда Глеб закончил записывать композиции с дождем, ему сказали, что на них лежит отблеск отчаяния. Глеб ничего не ответил. Он помнил особое выражение глаз отца, которое только и можно было определить как отчаяние» [Водолазкин, 2023, с. 18].

С одной стороны, этот момент из романа «Брисбен», благодаря акватическому фону, связан с эпизодом, в котором в романе Зусака под звуки сияющего и мерцающего в свете фонарей дождя Пенни «продает свою жизнь за истории» Клэю, с другой – отражается в эпизоде отчаяния Клэя («Надо признать, парень»... / Ровно те же слова. / И у Клэя не хватило сил унять. / Он метнулся прочь по коридору и сел в ванной на полу. Резко захлопнул за собой дверь и... / – Клэй? Клэй, что с тобой? / Оклик донесся как эхо, как будто ему кричат, а он под водой; и он вынырнул, хватая воздух ртом» [Зусак, 2022, с. 211–212]).

Еще один показательный пример параллельных эпизодов – момент заданного ребенку взрослым ритма (упомянутое выше обучение музыке отцом дочери под звуки метронома у Зусака или экзаменовка отцом слуха у сына в романе Водолазкина).

Принципу повторов и созвучий с вариациями подчинены пары героев: исполненные внутренней энергии и волевого начала, но уходящие из жизни и оставляющие в одиночестве возлюбленных Пенни – Кэри; симметричная, повторяющаяся любовная линия Кэри и Клэй – Эбби и Майкл (замеченные Клэем мысли Эбби о сходстве



двух пар). Такую же зеркальность можно обнаружить в анаграмматических образах из романа Водолазкина (Арина и Анна – Катарина и Ганна (см. о зеркальности женских образов и бинарных оппозициях персонажей у Водолазкина соответственно в статьях Д.С. Гудина и Е.А. Селютиной [Гудин, 2019; Селютина, 2019])); в мотиве несостоявшегося спасения (Арина и Вера для Глеба), который в работах исследователей связывается с категорией травмы [Bohovyk, Bezrukov, 2022].

Созвучия в романе Зусака слышны в ритмизированных фрагментах текста и цитатах из поэмы Гомера. Приведем один из примеров: «In front of me, there's the old TW. Beyond it, a scratchy wooden tableland. There are mismatched salt and pepper shakers, and a company of stubborn toast crumbs. *The light from the hall is yellow, the light in here is white. I sit and think and hit here. I punch and punch away. Writing is always difficult, but easier with something to say: Let me tell you about our brother. The fourth Dunbar boy named Clay. Everything happened to him. We were all of us changed through him*» (курсив мой. – О.К.) [Zusak, 2018, p. 22]. Повторы, внутренние рифмы, ритмическая организация прозаического текста – все это отзывается отрывками из песен и гекзаметрами из трагедии Софокла в романе Водолазкина. Слово не просто музыкально для обоих авторов (интересно в этом смысле замечание Галины Юзефович о том, что «“Брисбен” написан в первую очередь ради самого текста и его мелодического звучания» [Юзефович, 2021]). В слове живет музыка памяти, слово-музыка и есть измерение памяти, существующая вне времени жизнь, спасающая человека и являющая ему любовь, дом и возвращение к себе.

Таким образом, метафорический мост, который герои-рассказчики выстраивают между моментами прошлого и настоящего, оборачивается для них путем в обоих на-

правлениях: удалением от «дома» и одновременно приближением/возвращением к нему. По мысли обоих писателей, в основе осознания человеком себя и своей жизни лежит музыка памяти, в ритме, мелодии и мотивах которой запечатлевается то бессмертное, что делает человека человеком.

### Список литературы

Арзамова О.В. Композиционно-стилистические особенности романа Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Человек и язык в коммуникативном пространстве: сборник научных статей. 2019. № 10. С. 96–102.

Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. 410 с.

Гримова О.А. Особенности повествовательной структуры в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 239–247.

Гудин Д.С. Литературные истоки образа утопленницы в романах Е.Г. Водолазкина // Экология языка и речи: материалы VIII Международной научной конференции. Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2019. С. 259–262.

Жулькова К.А. Роман Е.Г. Водолазкина «Брисбен»: особенности поэтики // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2021. № 7. С. 167–178.

Зусак М. Глиняный мост. М.: Эксмо, 2022. 544 с.

Крюкова О.С. Художественное пространство в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен»: имагологический аспект // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 365–379.

Селютина Е.А. Бинарные оппозиции как основа поэтики романа Е. Водолазкина «Брисбен» // Семнадцатый Славянский научный сбор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании: материалы международной научно-практической конференции. Челябинск: ЧГИК, 2019. С. 281–285.

Сиротин С. Собор сына и отца. Маркус Зусак. Глиняный мост // Урал. 2020. № 3. URL: <https://>

magazines.gorky.media/ural/2020/3/sobor-syna-i-otcza.html (дата обращения: 20.11.2024).

Солдаткина Я.В. Мифологема воды в современном русском «романе о взрослении» (А.Г. Архангельский «Бюро проверки», А.Н. Варламов «Душа моя Павел», Е.Г. Водолазкин «Брисбен») // Наука и школа. 2020. № 4. С. 11–17.

Юзефович Г. Роман в три октавы. URL: <https://>

[www.livelib.ru/critique/post/39102-roman-v-tri-oktavy](http://www.livelib.ru/critique/post/39102-roman-v-tri-oktavy) (дата обращения: 27.03.2025).

Bohovyk O., Bezrukov A. Symbols of a Perfect Chaos in Markus Zusak's Bridge of Clay: Through Traumatic Past to Better Future // Litera. 2022. № 32(1). PP. 267–294.

Zusak M. Bridge of Clay. New York: Alfred A. Knopf, 2018. 544 p.

**Кочеткова Ольга Сергеевна,**

кандидат филологических наук, доцент,  
учитель литературы ОАНО «Школа «Летово»», доцент кафедры русской и зарубеж-  
ной литературы филологического факультета,  
Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы,  
Москва, Россия.  
[olga.kochetkova@letovo.ru](mailto:olga.kochetkova@letovo.ru)

---

**The Principle of Polyphony and the Image of Metronome in the Novels “Brisbane” by E. Vodolazkin and “Bridge of Clay” by M. Zusak: Comparative Analysis Findings**

**Olga S. Kochetkova**, PhD (Philology), docent, Literature teacher, Letovo School, associate professor, Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology, Russian Peoples' Friendship University, Moscow, Russia.

**Abstract.** The article examines the novels by E. Vodolazkin and M. Zusak in their creative interrelation, in terms of a multi-level comparative analysis. There are approaches of two contemporary writers' to the issue of memory explored. Both authors construct their works relying on musical principles, metaphors and images, expressing the idea that it is due to the “rhythm” and “melody” of memory that a person can perceive themselves and their lives. It is memory that captures the immortal that makes us human.

**Keywords:** E. Vodolazkin, novel «Brisbane», M. Zusak, novel «Bridge of Clay», comparative analysis, memory theme, literature and music.

**For citation:** Kochetkova O.S. The Principle of Polyphony and the Image of Metronome in the Novels “Brisbane” by E. Vodolazkin and “Bridge of Clay” by M. Zusak: Comparative Analysis Findings. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

---

Статья поступила в редакцию 05.12.2024; одобрена после рецензирования; принята к публикации 20.12.2024.

The article was submitted 05.12.2024; approved after reviewing; accepted for publication 20.12.2024.



# Р УССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛ

3 2025

## **В номере**

**Школьный словарь-хрестоматия «Русские филологи»**

**Романова Г.И.**

Александр Николаевич Веселовский

**Веселовский А.Н.**

Из истории эпитета (фрагменты)

**Беседы о славянских древностях**

**Киреев К.Г., Якушевич И.В.**

Ветер

**Дрейфельд О.В.**

Анализ лирического стихотворного произведения:

квиз по стиховедческим аспектам поэтики. Ответы



## Школьный словарь-хрестоматия «Русские филологи»



### Александр Николаевич Веселовский



**Аннотация.** В словарной статье представлены основные сведения о жизни и научной деятельности выдающегося филолога XIX века А.Н. Веселовского. Знаток и исследователь мирового фольклора, западноевропейской литературы, виднейший представитель сравнительно-исторического литературоведения, он является родоначальником исторической поэтики в русской филологии. Приводятся фрагменты работы по исторической поэтике.

**Ключевые слова:** Александр Веселовский, историческая поэтика, фольклор, сравнительно-историческое литературоведение.

**Для цитирования:** Романова Г.И. (автор-составитель). Александр Николаевич Веселовский // Русская словесность. 2025. № 3. С.

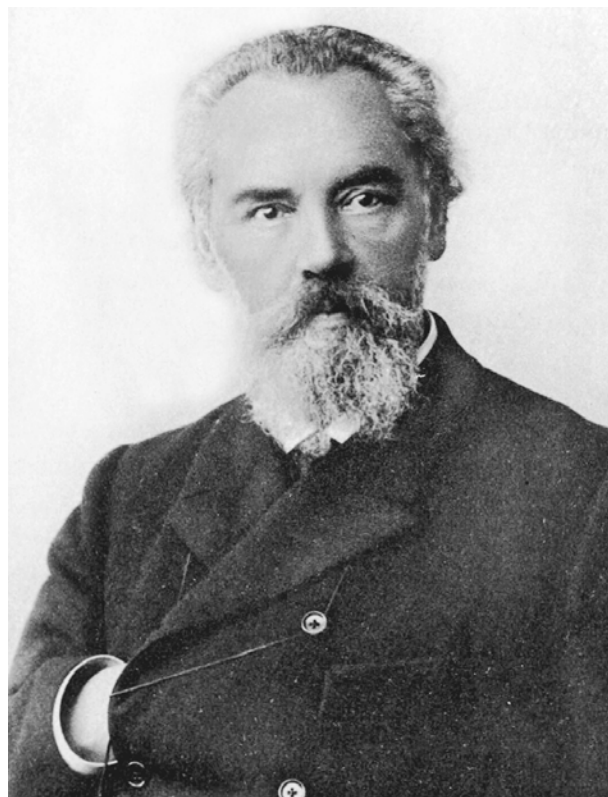
**Словарная статья**

**УДК:** 81.374

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

Веселовский Александр Николаевич (1838–1906), русский филолог, исследователь теории и истории мировой литературы, профессор Петербургского университета (1872), академик (1880).

Родился в Москве, где получил начальное образование, а в 1859 г. окончил историко-филологический факультет университета. В автобиографии он писал: «Тотчас по выходе из университета я уехал за границу, на частное место, прямо в Испанию, где пробыл около года; побывал в течение этой же поездки в Италии, во Франции и Англии». В 1862 г. он был «командирован за границу (на два года, по рекомендации Московского университета)». Слушал лекции в Берлине, занимался славистикой в Чехии. Сопоставляя сходные элементы произведений разных народов, он пришел к выводу о том, что «влияние чужого элемента всегда обусловливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему прихо-



Веселовский Александр Николаевич (1838–1906)

дится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется непонятым или поймется по-своему, уравнивается с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа, подверженного письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития» (Отчет о заграничной командировке, 1863, с. 61).

Несколько лет (1864–1867) Веселовский провел в Италии, где начал работу **по истории итальянского Возрождения**. Вернувшись на родину, он защитил магистерскую диссертацию («Вилла Альберти», 1870) – исследование рукописи неизвестного романа XV в., имя автора которой было установлено Веселовским. К истории итальянской литературы ученый не однажды возвращался: написал монографию «Боккаччо, его среда и сверстники» (1893), работы о Петрарке (1905), перевел «Декамерон» Дж. Боккаччо.

Веселовский исследовал **фольклор** разных народов, занимался изучением европейских и восточных литератур. У него «сложился интерес к культурно-историческим вопросам», что, по его признанию, «ослабило веру в состоятельность мифологических гипотез», и сформировался взгляд на народное творчество «как на комплекс влияний, веяний и скрещиваний», испытываемых «в результате исторического процесса» (Автобиография, 1891).

В своих исследованиях Веселовский использовал **сравнительный метод** изучения произведений словесности («Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», 1868). Во вступительной лекции в Санкт-Петербургском университете он охарактеризовал сравнительный метод как исторический, но «учащенный, повторенный в параллель-

ных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения» («**О методе и задачах истории литературы как науки**», 1870).

В 1872 г. защитил докторскую диссертацию «Из истории литературного общения Востока и Запада. **Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине**». Критике модного увлечения мифологией, когда «всякую обыденную историю норовили обратить в миф», посвящена статья «**Сравнительная мифология и ее метод**» (1873).

В методологии Веселовского обнаруживаются черты различных концепций мифологической школы: братьев Гримм, которые сходство фольклорных произведений разных народов объясняли древнейшей мифологией, из которой берут начало сказки, легенды и другие жанры; миграционной теории (бродячих сюжетов), Т. Бенфея, объяснявшего сходство фольклора у разных народов миграцией поэтических произведений; теории самозарождения сюжетов Э. Тайлора, утверждавшего, что в сходных условиях возникают сходные мифы, сказки, легенды.

В 1870–80-х гг. Веселовский, изучая фольклор, предположил, что сходства в произведениях разных народов могут быть результатом «равномерного психического развития», приводившего «к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания». В этом широком смысле «и христианские легенды, и языческие верования всех возможных народностей являются результатом одной и той же творческой деятельности мысли, присущей человеку на известной ступени развития и выражающей в сходных образах сходные представления, надежды, убеждения» («**Опыты к истории развития христианской легенды**», 1875). Опубликованы работы: «Южнорусские былины» (1881–1884), «Мелкие заметки к были-

нам» (1885–1896). Веселовский подчеркивал значение византийских, славянских, русских источников для изучения западноевропейской литературы, указывал, что в народном творчестве отражается жизнь и быт народа конкретного исторического периода (*«Из истории романа и повести»*, 1886–1888) и др.

Осмысливая суть заимствования, ученый высказал мысль о **встречных течениях**: «заимствование предполагает в восприимчивом не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» (*«Разыскания в области русского духовного стиха»*, 1889).

Работа над исторической поэтикой начата в лекции *«О методе и задачах истории литературы как науки»* (1870). В 1880-х гг. она продолжена в трехчастной *«Теории поэтических родов в их историческом развитии»* («Очерки истории эпоса» (1881–1882), «История лирики и драмы» (1882–1883), «Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки» (1883–1884)).

Проблемам исторической поэтики посвящен ряд статей: *«Из введения в историческую поэтику»* (1894), *«Из истории эпитета»* (1895), *«Эпические повторения как хронологический момент»* (1897), *«Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля»* (1898); *«Три главы из исторической поэтики»* (1899), в которых сопоставлены литературные памятники, возникшие в разное время у разных народов, но на сходных стадиях общественного развития. В 1897–1903 гг. ученый читал курс *«История поэтических сюжетов»*, в котором ставился вопрос о том, почему возникает популярность одних сюжетов, которые со временем сменяются другими.

В работах, посвященных литературе Нового времени, ученый применял культурно-исторический подход, выявляя

связь творчества поэтов с жизнью современного им общества, что сказалось в статье *«Пушкин – национальный поэт»* (1899) и в книге *«В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”»* (1904), построенной на материале писем и дневников, отражающих «общественно-психологический тип» личности поэта.

Значимость работ Веселовского по исторической поэтике, сравнительному литературоведению и фольклористике, его теоретических и историко-литературных трудов со временем становится все очевиднее.

**Издания:** Автобиография // Пыпин А.Н. История русской этнографии. Т. 2. СПб., 1891. С. 423–427; Собр. сочинений. Т. 1–6, 8, 16. СПб., М.; Л., 1908–1938 (не завершено); Избранные статьи. Л.: Худож. лит.-ра, 1939; Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и прим. В.М. Жирмунского. Л.: Гослитиздат, 1940; Историческая поэтика / вступит статья И.К. Горского. М.: Высшая школа, 1989. 408 с.; Былины о Волхе Всеславьевиче и поэмы об Ортните / Публ. С.Н. Азбелева // Русский фольклор. СПб.: Наука, 1993. С. 273–312; Мерлин и Соломон: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и зап. легенды о Морольфе и Мерлине. М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. 864 с.; Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. 687 с.; Избранное: Традиционная духовная культура. М.: РОССПЭН, 2009. 624 с.; Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. 688 с.; Избранное: Эпические обрядовые традиции. М.: Политическая энциклопедия, 2013. 640 с.

**О нем:** Пыпин А.Н. История русской этнографии. Т. 2. СПб., 1891. С. 257–282, 422–427; Аничков Е. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Харьков, 1911; Энгельгардт Б.М. А.Н. Веселовский. Пг.: Колос., 1924; Известия АН СССР. Отд. обществ. наук. 1938. № 4 (ст. В.Ф. Шишмарева, В.М. Жирмунского, В.А. Десницкого, М.К. Аза-

довского, М.П. Алексеева); *Жирмунский В.М.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // А.Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература. 1940. С. 3–37; *Азатовский М.К.* Литературное наследие А.Н. Веселовского и сов. фольклористика // Сов. фольклор. 1941. Вып. 7; *Шишмарев В.Ф.* Александр Веселовский и рус. литература. Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1946; *Соколов А.Н.* А.Н. Веселовский – основоположник исторической поэтики // Уч. зап. МГУ. 1946. Вып. 107; *Горский И.К.* Об исто-

рической поэтике Александра Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989; Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1992; *Шайтанов И.О.* Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. С. 5–50; Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2011. 356 с.

**Романова Галина Ивановна,**  
доктор филологических наук, профессор департамента филологии,  
Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия.  
galinroma@mail.ru  
<https://orcid.org/0000-0002-6173-2411>

**А.Н. Веселовский**

## Из истории эпитета (фрагменты)

<...> За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного. <...>

Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый род эпитетов можно бы назвать *тавтологическими*: <...> *солнце красное* <...>, *белый свет*, *грязи топучие* и др.

Второй отдел составляют эпитеты *пояснительные*: в основе какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий

его по отношению к практической цели и идеальному совершенству. По содержанию эти эпитеты распадаются на целый ряд групповых отличий; в них много переживаний, отразились те или другие народно-психические воззрения, элементы местной истории, разные степени сознательности и отвлечения и богатство аналогий, растущее со временем. Говоря о существенном признаке предмета как характерном для содержания пояснительного эпитета, мы должны иметь в виду относительность этой существенности. <...>

Две группы пояснительных эпитетов заслуживают особого внимания: *эпитет-метафора* и *синкретический*, сливающиеся для нас в одно целое, тогда как между ними лежит полоса развития: от безразличия впечатлений к их сознательной раздельности.

*Эпитет-метафора* (в широком, аристотельском значении этого слова – троп) предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнивания. *Черная тоска*, например, указывает на: а) противоположение тьмы и света (дня и ночи) – и веселого, и грустного настроения духа; б) на установление между ними параллели: света и веселья и т.д.; с) на обобщение эпитета световой категории в психологическое значение: черный как признак печали. Или – *мертвая тишина*, предполагающая ряд приравнений и обобщений: а) мертвец молчит; б) молчание – признак смерти; с) перенесение реального признака (молчание) на отвлечение: тишина.

Развитием эпитета-метафоры объясняются те случаи, когда, например: а) действие, совершающееся при известном объекте, в пределах одного представления, либо его сопровождающее, переносится на него как действие, ему свойственное, при большем или меньшем развитии олицетворения. Глухое окно, *blindes Fenster* – это окно, в которое не видят, из которого не слышно; сл. фр. *lanterne sourde* <глухая башня>; лес глухой (Пушкин) ... у Пушкина встречаем и «голодную волну», и «зиму седую», и «грех алчный». <...>

Другие эпитеты, по-видимому, сходные с предыдущими, объясняются физиологическим синкретизмом и ассоциацией наших чувственных восприятий, в которой, при нашей привычке к аналитическому мышлению, мы обыкновенно не даем себе отчета, тогда как наш глаз поддерживается слухом, осязанием и т.п., и наоборот, и мы постоянно воспринимаем впечатления слитного характера, природа которого раскрывается нам случайно или при научном наблюдении. Так впечатления света могут быть искусственно вызваны впечатлениями звука, слепой выражает ощущение солнечных лучей, говоря, что он его слышит <...> Эпитеты, которые я называю

*синкретическими*, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями; целый ряд индоевропейских корней отвечает понятию напряженного движения, проникания (стрелы) и одинаково – понятиям звука и света, горения <...> Мы говорим о ясном, то есть светлом солнце, и о ясном, то есть стремительном, быстром соколе, не отдавая себе отчета в первичном значении эпитета во втором его употреблении. <...>

Если я позволил себе отнести к выражениям не метафоры, а синкретизм и следующие примеры, в которых впечатление света и звука сливаются с представлениями иного, не чувственного порядка, то потому лишь, что и это слияние произошло уже на почве языка, выразившего его одним комплексом звуков. В «Ригведе» смеется молния, <...> в «Илиаде» «под пышным сиянием меди – окрест, смеялась земля» <...>; у Вальтера фон дер Фогельвейде смеются цветы, как и у Данте (<Рай,> XXX, 65, 70); «прекрасное светило, побуждающее к любви (планета Венера), заставляет улыбаться восток» (<Ад,> I, 19–20). Если гр. *γέλῶ* (смеяться) связано с корнем *gal* (быть светлым, блестеть), мы поймем синкретические основы эпитета. <...>

В основе такого рода двойственности нет метафоры, предполагающей известную степень сознательности, а безразличие или смешанность определений, свойственная нашим чувственным восприятиям и, вероятно, более сильная в пору их закрепления формулами языка.

История эпитета, к которой и перехожу, укажет, как и под какими влияниями совершалась эволюция его содержания.

В связи с его назначением: отметить в предмете черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, – стоит, по-видимому, его *постоянство*



при известных словах. Греческий, славянский и средневековый европейский эпос представляют обильные примеры. У Гомера море темное (ιοειδής, ιοδνεφής, οἶνοψ) или серое (πολιός), снег холодный (ψυχρή), немочь злая (κακή, στυγερή, ἀργαλεή), вино темное, красное, небо звездное, медное. ... рус. поле чистое, ветры буйные, буйная головушка, пески сыпучие, леса дремучие, лес стоячий, камешки катучие, сабля острая, калена стрела, тугой лук, крутые бедра, касата ластушка, сизый орел, серый волк, ясный сокол, ретиво сердце, палаты белокаменные, окошечко косячатое, высок терем <...>

В истории этого развития (эпитета) отметим несколько моментов. К одним из них принадлежит *забвение* реального смысла эпитета с его следствиями: безразличным употреблением одного эпитета вместо другого, когда, например, французский трувер не стесняется кличками arabi, aragon, gascon <арабский, арагонский, гасконский> для одного и того же коня, либо бессознательным употреблением в тех случаях и положениях, которые его не только не вызывают, но и отрицают. Мы могли бы назвать это явление *окаменением*; в русском, греческом и старофранцузском эпосах оно вырастает за пределы собственно эпитета, когда оценка явлений известного порядка переносится на явления другого, враждебного или противоположного, когда, например, царя Калина обзывают собакою не только враги, но и его собственный посол в речи, которую он держит к князю Владимиру, как Елена зовет себя κυνολις <бесстыжей> (<Илиада, III, 180; Одиссея, IV, 145>), когда в песни о Роланде клик Карлова войска «Monjoie!» усвоен и сарацинами и т.п. Во французском эпосе этому отвечает окаменение исторического типа. У Карла Великого целая легенда, обнимающая его юность и старость, когда он стал le viel roi asoté <старым глупым королем>, но один тип

его особенно приглянулся, тип зрелого мужа, с проседью, à la barbe fleurie <с седой бородой>; не исключая другие, этот эпитет при нем устойчивее, не всегда в уровне с положением. <...>

Другое явление, которое мы отметим в истории эпитета, это *его развитие, внутреннее и внешнее*. Первое касается *обобщения* реального определения, что дает возможность объединить им целый ряд предметов. Я имею в виду не процесс, обычный в истории языка, которым, например, ст.-фр. chétif (=captivus <лат. – пленный> перешел к своему современному значению <жалкий, хилый>, гр. πολὺχρδος = многострунный обобщился как полнозвучный и прилагается к флейте и пению соловья. Мои примеры касаются поэтического и народно-поэтического словоупотребления. Белый день, лебедь белая – реальные, но понятие света как чего-то желанного обобщилось: в сербской народной поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви, – белые ... Белый здесь, очевидно, обобщен: реальное, физиологическое впечатление света и цвета служит выражением вызываемого им психического ощущения и в этом смысле переносится на предметы, не подлежащие чувственной оценке. На такой метафоре основана отчасти *символика цветов*; я разумею символику народную. В северной литературе, например, зеленый цвет был цветом надежды и радости (groenleikr: splendor) в противоположность серому, означавшему злобу; черный вызывал такие же отрицательные впечатления, рыжий был знаком коварства. Характер обобщения зависел от эстетических и других причин, иногда неуловимых: почему, например, у чувашей *черный* часто означает: хороший, честный? – *Золотые* маслина, лавр, <золотые дочери мудрой Фемиды>, золотые Ника, музы, Нереиды у Пиндара, <...>, очевидно, относятся не к цвету или материальному качеству предметов, а выражают вообще

идею ценности, как и goldene Mädchen, goldene Taler <золотые девушки, золотые долины> немецких песен; может быть, так следует понять и иные из эпитетов Ригведы, там, где дело идет не о поделках из золота, а о золотых руках и бороде (сл. в малорус. песнях золотые волосы, грива), о золотых путях, о «золотых, звучных песнях», посещающих Агни.

*Внешнее* развитие эпитета, например, в старофранцузском и греческом эпосе, очевидно, не принадлежит доисторической лирико-эпической череде, а стоит по сю сторону «постоянства»: постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям; в их границах творятся новые, эпитеты *накаплиются*, определения разнообразятся *описаниями*, заимствованными из материала саги или легенды. Говоря о накоплении эпитетов, я разумею не те случаи, когда при одном слове стоит несколько определений, дополняющих друг друга (сл. рус. удалый добрый молодец, перелетные серые малые утки, болг. мила стара майка и т.д.), а накопление эпитетов однозначных или близких по значению, когда, например, в греческом эпосе о муже говорится: ἥρως τε μέγας τε <доблестный и великий>; о Пенелопе: ἄσιτος, ἀπαστος ἐδητύος <не поевшая, не отведавшая пищи> (<Одиссея>, IV, 788), αἰστος αὐστος <невидимый, неведомый>; сл. рус: сыт – питанен (ἐν δια δύοτυ). Сюда относятся *парные* эпитеты старофранцузского и немецкого эпосов: <бодрый и радостный, бурный и веселый, храбрый и смелый, печальный и унылый, истинный и верный, глупый и безумный; битва удивительная и тяжкая (или большая); хороший и дорогой, быстрый и легкий; тихо и мягко, стремительный и проворный (о коне); славный и могучий, смелый и сильный, темный и мрачный ...>; малорус. чудный пречудный, болг. ситни дребни пилци, силенъ буенъ вѣтръ. Если я отнес

эти *эпитеты-дубликаты* к развитию и разложению постоянного эпитета, то потому лишь, что на почве писаного эпоса, немецкого и французского, они нередко являются в качестве *cheville* <фр. – лишнего слова, вставки>, вызванной требованием стиха. Но, быть может, подобные дубликаты – древние, простейшее выражение плеоназма: накопление должно было поднять тон, подчеркнуть настроение. <...>

Синкретические и метафорические эпитеты новейшей поэзии дают повод говорить о таком же переживании, которым можно измерить историческое развитие мысли в сходных формах словесного творчества. Когда в былое время создавались эпитеты: ясен сокол и ясен месяц, – их тождество исходило не из сознательного поэтического *искания* соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики. С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явления звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше «я», полонит и опутывает нас более прежнего <...>.

На почве такого рода психологических скрещиваний выросли синкретические эпитеты новейшей поэзии: ее необычные эпитеты-метафоры предполагают такую же бессознательную игру логики, как знакомые нам обиходные формулы: черная тоска, мертвая тишина, только более сложную, потому что усложнились и исторический опыт, и спрос анализа. <...> Выделить среди них те, которые восходят к физиологическому синкретизму чувственных впечатлений, от других, которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок, дело нелегкое: надо иметь в своем распоряжении массу самых разнообразных и разновременных приме-

ров, чтобы разобраться в их хронологии. <...>

Поэты-символисты идут в колее, давно проторенной поэзией; все дело в мере и признании; если порой символистов не понять, в этом отчасти их вина. «Мысли пурпурные, мысли лазурные» одного из современных русских представителей символизма поражают нас, хотя в основе лежит тот же психический акт, который позволяет нам говорить о *ясных мыслях*, *düstere Gedanken* Гейне. <...> Разница в специальном характере перенесения впечатлений пурпура и лазури, ярких и горячих либо мягких и спокойных, на настроения мысли. Такого рода личные настроения могут выразиться в эпитете, выводе из целого ряда уравнений, взаимная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается как нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад...

Сделать такого рода личные эпитеты общеупотребительными может энергия сильного таланта (личная школа) и такт художника. Примером может послужить характеристика Бориса и Пьера в «Войне

и мире»; разговаривает Наташа с матерью: «И очень мил, очень, очень мил! – говорит Наташа о Борисе, – только не совсем в моем вкусе, – *он узкий* такой, как часы столовые... Вы не понимаете?... – *узкий*, знаете *серый, светлый*... – Что ты врешь? – сказала графиня. – Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... <Безухов> – тот *синий, темно-синий с красным*, и он *четвероугольный*» (т. II, ч. 3, гл. 13). <...>

Но, помимо личной школы, есть еще школа истории: она отбирает для нас материалы нашего поэтического языка, запас формул и красок; она наложила свою печать на эпитеты романтической поэзии, с ее предилекцией к «голубому», как заставила нас верить в «contes bleus» <фр. – голубые сказки> и «blaues Wunder», *blaue Rätsel* <нем. – голубое чудо, голубые загадки> <...>. А какое богатство новых представлений и соответствующих им образов принесло нам христианское мирозерцание, этого вопроса касались с разных точек зрения, но со стороны стиля он остается открытым.

**Веселовский А.Н.** Из истории эпитета

(Цит. по: Веселовский А.Н. Историческая поэтика.

М.: Высшая школа, 1989. С. 59–75)

**Alexander N. Veselovsky**

**Galina I. Romanova**, Dr.Sc. (Philology), professor, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Abstract.** The dictionary article presents the key milestones in the life and scientific activities of A.N. Veselovsky being an outstanding philologist of the XIX century. Acknowledged as a connoisseur and a researcher in world folklore, Western European literature, the most prominent representative of comparative-historical literary studies, he is the founder of historical poetics within the framework of the Russian philology. There are fragments of the work on historical poetics provided.

**Keywords:** Alexander Veselovsky, historical poetics, folklore, comparative-historical literary studies.

**For citation:** Romanova G.I. (co-author). Alexander N. Veselovsky. *Russkaja slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 03.03.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 14.03.2025.

The article was submitted 03.03.2025; approved after reviewing; accepted for publication 14.03.2025.





## Беседы о славянских древностях



К.Г. Киреев, И.В. Якушевич

### Ветер и духи ветра в славянской мифологии



**Аннотация.** Константин – журналист, шеф-редактор «Радио России Владимир» и Ирина – доктор филологических наук, профессор МГПУ – обсуждают ведут беседу о духах ветра и их видах в мифологии славянских народов. Прослеживая происхождение слова «ветер», собеседники раскрывают значение диалектных названий ветров в разных регионах России. Затрагиваются мифологические аллюзии в литературных произведениях: в «Слове о полку Игореве», в стихотворении Б. Пастернака «Ветер» и в сказке К. Ушинского «Ветер».

**Ключевые слова:** ветер, Стрибог, дух, Б.Л. Пастернак, К.Д. Ушинский.

**Для цитирования:** Киреев К.Г. Якушевич И.В. Ветер и духи ветра в славянской мифологии // Русская словесность. 2025. № 3. С.

**Научно-популярная статья**

**УДК:** 087.5

**DOI:** 10.47639/0868-9539\_2025\_3\_

**Константин.** Тема сегодняшней беседы – ветер и духи вера в славянской мифологии. А начнем мы со слов Ярославны, героини «Слова о полку Игореве», обращенных к ветру:

Что ты, Ветер, злобно повеваешь,  
Что клубишь туманы у реки,  
Стрелы половецкие вздымаешь,  
Мечешь их на русские полки?  
Чем тебе не любо на просторе  
Высоко под облаком летать,  
Корабли лелеять в синем море,  
За кормою волны колыхать?  
Ты же, стрелы вражеские сея,  
Только смертью веешь с высоты.  
Ах, зачем, зачем мое веселье  
В ковылях навек развеял ты?

[Заболоцкий, 1984, с. 23–24].

Слово «ветер». Какой-такой здесь необычный, может сказочный, смысл заложен в слове «ветер»?

**Ирина.** Это очень древнее слово! Праиндоевропейский корень *-\*ve* «дуть» слы-

шен во многих словах: др.-инд. ВЕТА (ВА-ТА), («воздух»), англ. и нем. WIND, нем. латинский VENTUS. Везде есть эта *\*-ve* или *\*-vi-*. Кстати, слова **ветер** и **веять** однокоренные [Аникин, 2007, т. 7, с. 43]. Вот Вы спросили про сказочный смысл? А он есть! ВЕ – значит «дуть» и значит, ветер изначально представляли как существо, которое дует! Кстати, есть замечательное владимирское слово **дувán** [СРНГ, т. 8, с. 243]. Правда, оно обозначает не всякий ветер, а только северный и резкий – брр! Поэтому и в русской и в других мифологиях ветер – это тот, кто дует, дух!

**Константин.** А само слово «дух» от «дуть»?

**Ирина.** Да. И вызывают ветер самые разные духи! Это и Лихо, и лихорадки, и Змей Горыныч, и Баба-Яга, а также моровая женщина, полудница, леший и даже Кощей.

На самом деле, в разных районах России духов ветра много, но мы мало знаем

о них. Вот, например, в Поволжье это просто дед в изорванной шапке. Украинцы видели четырех усачей, стоящих по четырем сторонам света. У поляков интересный образ: сидит на поваленном дереве хозяйственный мужчина в златанном кожаном меху. Кожух похож на кафтан, подбитый мехом. Когда ветер дует, то мужичок просто сидит, а если безветрие, то говорили, будто у ветра обеденный перерыв или он чинит свой кожаный мех [Плотникова, 1995, т. 1, с. 359]. А знаете, Константин Георгиевич, почти у всех славян ветер был с огромной головой и губастый! В Курской области так и называли его – **губастый** [СРНГ, т. 7, с. 193].

**Константин.** Это один ветер или все же они разные?

**Ирина.** Все разные. И у всех разная специализация! Южный ветер обычно называли **весенник** или **летняк** [СРНГ, т. 4, с. 181, 182].

**Константин.** А северный, дайте угадать, **зимник** или **зимняк** [СРНГ, т. 11, с. 274]?

**Ирина.** Точно так! Особо почитались ветры с реки или озера: **моряна** (волжский ветер), **ангара** и **багузин** (это по названию рек), **глубник** (ветер в открытом море). Ветер с берега называли **горá**, **гóрыч** или даже **горыня**. Слово **гора** в значении «высокий берег» очень распространено в диалектах [Дерягин, 1967, с. 86].

**Константин.** Ну север и юг мы определили. А запад и восток?

**Ирина.** Восточный ветер связывали с восходом солнца и в Новгородской области называли **восходник** [СРНГ, т. 5,



Стрибог – хозяин ветров.

с. 152], иногда просто **зорька** [СРНГ, т. 11, с. 343]. Западный ветер – **закатник** [СРНГ, т. 10, с. 120].

**Константин.** Что-то похожее есть в древнеримской мифологии: богиня утренней зари Аврора переводится как AURA, «предзасветный ветерок» [Топоров, Иванов, 2008, с. 23]. То есть она – и заря, и легкий восточный ветер одновременно. А если ветер злой, со снегом?

**Ирина.** На Севере говорили **бродкий**, т.е. острый. Похоже на слово **брить**

[СРНГ, т. 3, с. 181, 179]. В Костроме говорили **ёриш**, т.е. такой же острый [СРНГ, т. 9, с. 36]. Вот еще был **заморозник** [СРНГ, т. 3, с. 10, 257] и **Сидор с Сидорихой**. **Сидор** – табуированное слово (т.е. не эвфемизм вместо «север», а именно табуированное?), созвучное северу – **север/сидор**. Был еще на Каспии сильный норд-ост. Называли его **Егор сорви шапку** [СРНГ, т. 8, с. 317].

**Константин.** В «Слове о полку Игореве» мы узнаем о том, что у ветров есть главный бог – Стрибог, а остальные ветры – его внуки:

Вот Стрибожьи вылетели внуки –  
За шумели ветры у реки,  
И взметнули вражеские луки  
Тучу стрел на русские полки

[Заболоцкий, 1984, с. 11].

Что известно о Стрибоге и как он связан с ветром?

**Ирина.** **Стрибог** – языческий общеславянский бог. Многие известные наши фольклористы, например, Ф.И. Буслаев или А.Н. Афанасьев, считали Стрибога «отцом» ветров. Как Эол у древних греков. Еще в середине XIX в. установили, что **STRI-** на моравском (разновидность

чешского языка) наречии значит «воздух». Поэтому Стрибог – это бог воздуха. И злой бог. Д.К. Зеленин писал, что был общий для всех славян глагол *стри́ти*, значил «уничтожать». И у него есть антипод – Дажьбог. *Даждь* – значит «давать», *стри* – «забирать», как жизнь и смерть, добро и зло [Стрибог].

**Константин.** И что получается, что Стрибог – это не просто бог ветров, а грозный и суровый бог стихии: холодных ветров, бури, вихря, вьюги, и еще войны и смерти?

**Ирина.** Ветры, несущие смертоносные стрелы на полки Игоря, выступают как силы, подчиненные злему, губительному божеству. В жертву Стрибогу приносили ворона. А волхвы по его внутренностям предсказывали будущее.

**Константин.** Сколько же их много, духов смерти! Кащей, Вий, Касьян, родственник Вия. Стрибог и Касьян – похожи?

**Ирина.** Исследователи считают, что да. Касьян – христианский вариант Стрибога. И тоже повелевает ветрами, насылает бури и мор.

**Константин.** Души умерших тоже могут воплощаться в ветре?

**Ирина.** Конечно! Это умершие, которые еще не покинули этот мир и не нашли покой в райской стране Ирий. В виде ветра появляются все заложные мертвецы – то есть колдуны, самоубийцы, внезапно погибшие на войне или в результате несчастного случая. Но это могут быть любые умершие – до похорон или до 40 дней. В романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» это дух умершего Юрия Живаго, которой в своем посмертном стихотворении «Ветер» обращается к любимой женщине:

Я кончился, а ты жива.  
И ветер, жалуясь и плача,  
Раскачивает лес и дачу.  
Не каждую сосну отдельно,  
А полностью все деревья

Со всею далью беспредельной,  
Как парусников кузова  
На глади бухты корабельной.  
И это не из удалства  
Или из ярости бесцельной,  
А чтоб в тоске найти слова  
Тебе для песни колыбельной

[Пастернак, 1958, с. 518].

Порывы ветра и есть слова Ю. Живаго своей любимой женщине. Он теперь ветер и поет ей колыбельную песню. В своих воспоминаниях О. Ивинская, последняя любовь поэта, писала, что Бориса Леонидовича хоронили в «ветренный, солнечный и страшный летний день». В главе «Я кончился, а ты жива...», посвященной похоронам поэта, она писала: «Живет твоя песня, любимый мой. И она будет жить всегда пока люди не забыли, что такое поэзия» [Ивинская, 1978, с. 387].

**Константин.** А у других народов ветер тоже бог смерти?

**Ирина.** Вот, например, Кугу́- Юмо́ – верховный бог марийцев. Начальник над остальными богами. Кугу – великий. Юмо – бог. Ветер – это дыхание бога. А радуга – его лук. Именно дуновением Кугу-Юмо сотворил землю с равнинами и лесами. Но когда он дул, то реки, дороги и линия лесов и полей были идеальными, т.е. прямыми [Чачава, 2008, с. 562]. Знаете, кто все испортил?

**Константин.** Кто же это посмел вмешаться в сотворение мира?

**Ирина.** Еж! Представляете, в момент сотворения дорог и рек на совете у Кугу-Юма появился коротколапый еж. Он так спешил, что споткнулся на пороге. Все звери засмеялись над ним. А еж обиделся крепко и произнес проклятие. Все отныне будет кривое: и стежки, и дорожки, и реки, и ручьи, и деревья – одни косяки. Это всех рассмешило, но реки и дороги остались кривыми.

**Константин.** До сих пор не выпрямишь никакими транспортными развяз-

ками! А человек может остановить ветер? Или только избранные? Колдуны там всякие?

**Ирина.** Может. Нужно взять женский плащ и выставить изнаночной стороной навстречу ветру, чтобы он плащ надул. А когда надует, нужно быстро завязать рукава. Но только долго его завязанным держать нельзя. Считается, что от женской одежды ветер набирает силу. И если развязать, то начнется сильная буря. Есть даже такое выражение на Колыме – **завязать ветер** [СРНГ, т. 9, с. 349].

**Константин.** Ага, информация к размышлению. Не хочешь на работу – пошел накануне с плащом жены, **«завязал ветер»**, и утром все дома сидят. А наоборот, я могу вызвать ветер?

**Ирина.** Можете. Но для этого нужно покормить ветер! В Македонии садились с ветром обедать: выносили ему молоко, хлеб и даже ракию, аналог бренди. Приговаривали: **«Давай, ветре, поужинаем, а летом на гумне нам подуешь!»** [Плотникова, 1995, с. 361].

**Константин.** О, ветру бренди! Только ему? А мне? А если без дорогого алкоголя, эконом вариант, так сказать?

**Ирина.** Это легко. Есть два рецепта вызвать северный ветер. Первый, рязанский, такой: нужно собрать всех бабушек в округе. Построить их в шеренгу и попросить дуть. Но только одновременно.

**Константин.** Ну это вообще нереально! Они будут соревноваться, кто первый дунет, и встанут в очередь, как в поликлинике.

**Ирина.** Ладно. Тогда второй, архангельский: нужно взять щепочку и таракана. Отправить его в дальние страны за ветром [Плотникова, 1995, с. 357–358].

**Константин.** Этот вариант мне нравится больше – более бюджетный! Так можно целую флотилию возглавить!

**Ирина.** Кстати, о флотилии. У поморов дух ветра и моря неразрывны. И зовут

его смешно – **Белолоанко!** Константин Георгиевич, хотите вызвать ветер во время штиля на Белом море?

**Константин.** Ну, допустим. Чего делать-то надо?

**Ирина.** Иметь длинные ногти, чтобы царапать мачту или борт на худой конец. И при этом свистеть.

**Константин.** Вот это увольте! У Вас маникюр – Вы и царапайте!

**Ирина.** Вообще, жалко. Ну ладно, представим такой концерт: я царапаю ногтями, вы свистите. А потом мы вместе произносим: **«Беля, беля, беля, белолоанко!»** И так пока не подует легкий ветерок! [СРНГ, т. 2, с. 238].

**Константин.** Быстрее нас заберут!

**Ирина.** А закончим мы беседу о ветре сказкой К.Д. Ушинского «Ветер и солнце».

«Однажды Солнце и сердитый северный Ветер затеяли спор о том, кто из них сильнее. Долго спорили они и наконец решились помериться силами.

– Посмотри, – сказал Ветер, увидев путешественника, который в это самое время ехал верхом по большой дороге, – как я налечу на него: мигом сорву с него плащ.

Сказал – и начал дуть, что было мочи. Но чем более старался Ветер, тем крепче закутывался путешественник в свой плащ: он ворчал на непогоду, но ехал все дальше и дальше. Ветер сердился, свирепел, осыпал бедного путника дождем и снегом. Проклиная Ветер, путешественник запахнул плащ и подвязался поясом. Тут уж Ветер и сам убедился, что ему плаща не сдернуть. Солнце, видя бессилие своего соперника, улыбнулось, выглянуло из-за облаков, обогрело бедного замерзшего путешественника. Почувствовав теплоту солнечных лучей, он прибодрился, благословил Солнце, и сам снял свой плащ.

– Видишь ли, – сказала тогда кроткое Солнце сердитому Ветру, – лаской и добротой можно сделать гораздо больше, чем гневом» [Ушинский, 1991, с. 72].

### Список литературы

Аникин А.Е. Русский этимологический словарь. Выпуск 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2007. 368 с.

Заболоцкий Н. Слово о полку Игореве / Собрание соч.: в 3 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1984. С. 6–31.

Ивинская О.В. В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Paris: Fayard, 1978. 437 с.

Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. 734 с.

Плотникова А.А. Ветер // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т.

Т. 1. М.: Межд. отношения, 1995. С. 357–361.

СРНГ – Словарь русских народных говоров. Вып. 1–51. М.–Л., СПб., 1965–2016.

Стрибог // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <https://feb-web.ru/feb/sloven/es/default.asp> (дата обращения: 17.02.2025).

Ушинский К.Д. Ветер и солнце // Сказки русских писателей. М.: Советская Россия, 1991. С. 72.

Чачава М. Кугу-Юмо // Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 2008. С. 562.

**Киреев Константин Георгиевич,**

шеф-редактор телерадиокомпании «Радио России Владимир», Владимир, Россия.

**Якушевич Ирина Викторовна,**

доктор филологических наук, профессор департамента филологии, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия.

yakushevichiv@mgpu.ru

### Wind and Wind Spirits in Slavic Mythology

**Konstantin G. Kireev**, Chief editor of the TV and radio company "Radio of Russia Vladimir", Vladimir, Russia.

**Irina V. Yakushevich**, D.Sc. (Philology), full professor, Department of Philology, Moscow City University, Moscow, Russia.

**Abstract.** Konstantin – journalist and Irina – doctor of philological sciences, discuss the wind spirits and their types in the mythology of Slavic peoples. Tracing the origin of the word 'wind', they focus on wind spirits and their types in the Slavic mythology. The study reveals the meanings of dialect names of winds in different regions of Russia. The conversation considers the mythological allusions in literary works, namely: in "The Tale of Igor's Regiment", in B. Pasternak's poem "The Wind" and in K. Ushinsky's fairy tale "The Wind".

**Keywords:** wind, Stribog, spirit, B.L. Pasternak, K.D. Ushinsky.

**For citation:** Kireev G.K., Yakushevich I.V. Wind and Wind Spirits in Slavic Mythology. *Russkaja Slovesnost*, 3, 2025, pp.

Статья поступила в редакцию 17.02.2025; одобрена после рецензирования; принята к публикации 27.02.2025.

The article was submitted 17.02.2025; approved after reviewing; accepted for publication 27.02.2025.

**О.В. Дрейфельд**

### Анализ лирического стихотворного произведения: квиз по стиховедческим аспектам поэтики. Ответы

- |                                          |                                                                                    |                                    |
|------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| 1. а) рифма. <sup>1</sup>                | 7. в) «диссонансная»/консонантная (точный набор согласных + несовпадение гласных). | 15. в) цезура.                     |
| 2. а) консонанс, или консонантная рифма. | 8. г) «банальная» рифма.                                                           | 16. б) строфу.                     |
| 3. в) «дактилическая» рифма.             | 9. г) «внутренняя» рифма.                                                          | 17. в) стих.                       |
| 4. а) «мужская» рифма.                   | 10. г) сквозная рифма в 1–3 стихе.                                                 | 18. г) строфа.                     |
| 5. г) «гипердактилическая» рифма.        | 11. б) «внутренняя» рифма.                                                         | 19. б) стопа.                      |
| 6. г) «богатая»/«точная»/«полная».       | 12. б) смысловую функцию рифмы.                                                    | 20. а) монострофа.                 |
|                                          | 13. б) аллитерация.                                                                | 21. а) «восточный катрен» (рубаи). |
|                                          | 14. а) ассонанс.                                                                   | 22. в) терцина.                    |
|                                          |                                                                                    | 23. в) октава.                     |
|                                          |                                                                                    | 24. г) терцина.                    |
|                                          |                                                                                    | 25. в) сонет.                      |

<sup>1</sup> Задания см.: «Русский язык и литература для школьников» (2025. № 2. С. 89–93).