МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

DE NOVO: НАУКА МОЛОДЫХ

Сборник работ научного общества студентов
филологического факультета ВГУ

Выпуск 2

Воронеж
Издательский дом ВГУ
2026

УДК 323.32(47+57)
ББК 81.2Рус
D29

Редакционная коллегия:
ответственный редактор –
кандидат филологических наук,
доцент *М. Я. Розенфельд*;
заместитель редактора –
старший преподаватель *О. В. Устимов*

D29 **De novo : наука молодых** : сборник работ научного общества студентов филологического факультета ВГУ / отв. ред. М. Я. Розенфельд ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2026. – Вып. 2. – 157 с.
ISBN 978-5-9273-4534-2

В сборник вошли научные работы студентов и магистрантов филологического факультета ВГУ.

В редакторской обработке издания принимали участие студенты филологического факультета направления подготовки «Издательское дело».

Для студентов гуманитарного профиля, школьников, учителей и широкого круга читателей, интересующихся проблемами современной филологии.

УДК 323.32(47+57)
ББК 81.2Рус

ISBN 978-5-9273-4534-2

© Сергей Горбунов
(дизайн обложки), 2026
© Воронежский государственный университет, 2026
© Оформление. Издательский дом ВГУ, 2026

Агаева Р. Д., студ. 4 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Алейников О. Ю.

ПОВЕСТЬ-СКАЗКА Л. ЛАГИНА «СТАРИК ХОТТАБЫЧ». ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА

Обращаясь к истории научно-критического восприятия произведения Лазаря Лагина «Старик Хоттабыч», нельзя не заметить, что первые публикации глав произведения в газете «Пионерская правда» и журнале «Пионер», осуществленные в 1938 году, как и выход в свет отдельного издания книги «Старик Хоттабыч» в 1940-м году, сопровождались немногочисленными откликами в печати. Литературный критик М. Мейерович в обзоре произведений, увидевших свет в советской стране, предложил считать «ближайшим прототипом» повести «Старик Хоттабыч» роман английского писателя Энсти [Мейерович, с. 17]. И Александр Ромм, опубликовавший рецензию на страницах журнала «Детская литература», посчитал удачным решение писателя «познакомить» сказочного джинна с современностью, назвав роман «Медный кувшин» Энсти возможным источником переосмысления: «Интерес к тексту «повышается у того, кто помнит английский роман, вышедший лет сорок назад в русском переводе» [Ромм, с. 39].

После первой публикации повесть-сказка Л. Лагина не переиздавалась и практически не упоминалась в печати более десяти лет. Возвращение к советским читателям «Старика Хоттабыча» стало возможным лишь в 1950-е годы, когда автор начал акцентировать внимание читателей на влиянии восточной волшебной сказки на свою повесть, проводя параллели со «Сказкой о рыбаке». Л. Лагин прямо говорил об этом в предисловии, рассказывая о своем давнем увлечении книгой «Тысяча и одна ночь».

Признание прозаика открывало новые горизонты рецепции текста, обращаясь к образным ресурсам древнего свода волшебных сказок Востока Лазарь Лагин хотел показать современность, её социально-бытовую проблематику с неожиданной для советских читателей стороны, сопоставляя ценностные ориентиры, значимые для волшебной арабской сказки и сталинской Москвы. «Реализация этого замысла осложнялась тем, что образ старика

Хоттабыча, именующего себя в повести то «могучим джинном», то сыном царя «злых духов», восходил к мусульманской арабской мифологии и поэтому создавал для писателя опасность быть обвиненным в религиозно-идеологической диверсии или – по крайней мере – в мировоззренческой отсталости» [Абдул Хуссейн, Алейников, с. 376–377].

Векторы интерпретаций в разные десятилетия не совпадали. Большинство исследователей объединяла мысль о том, что в истории о появлении в социалистической современности джинна из восточной сказки откликаются реалии 1930-х годов. «Повесть о старике Хоттабыче – это книга сложного времени, когда предпринимались попытки переосмысления традиционных сюжетов, ценности, лежащие в основе творчества, подвергались сомнению, детская литература зависела от диктата внешних обстоятельств. Стремясь укрепить в ребенке четкие классовые представления, писатели использовали традиционные сказочные схемы, обращались к сказке как к надежному, испытанному средству воздействия на юного читателя для пропаганды социальных идей», – отмечала автор исследования о советской литературной сказке [Дубровская, с. 159].

В течение нескольких десятилетий новые редакции повести позволяли интерпретаторам говорить о нравственном превосходстве социализма над капитализмом, о невероятных достижениях советской страны в области науки и техники, поразивших могущественного чародея из древней восточной сказки. По мнению одного из исследователей, «новая жизнь, новые идеалы становятся более удивительными, чем вол¬шебство джинна. Чудеса Хоттабыча оказываются нелепыми и ненужными там, где, по мысли Л. Лагина, сама действительность сказочно-прекрасна и справедлива. Колдовство Хоттабыча оборачивается вредом, месть джинна оказывается неуместной в новом коммунистическом обществе (превращение людей в баранов, отправление в рабство Жени, Хоттабстрой и т.д.), его волшебство воспринимается чаще всего как шутка, игра» [Левченкова, с. 77].

Указанная закономерность получала следующее объяснение: «Движение от старинного волшебства к сатире, к иронии в волшебной сказке характерно для нашего времени. Волшебное сменя-

ется естественным, а то волшебное, что сохраняется, меняет свой смысл. Волшебства сказок могут восприниматься серьезно до тех пор, пока нравственно помогают человеку, поддерживают его веру. Время движет историю, изменяются критерии нравственности, изменяется отношение к чудесному» [Кожевникова, с. 142].

Известны и другие подходы к «Старику Хоттабычу» Л. Лагина. Абдул Хуссейн О. отмечает, что в разных «редакциях повести советский пионер, в имени которого откликается слово «воля», призванный опекать и перевоспитывать старого джинна, становится послушным статистом в эпизодах, где из-за колдовства волшебника он не был волен над своей речью. <…> Драматизм положения человека, под давлением обстоятельств теряющего свободу над своей речью, несомненно, переживал и сам Л. Лагин, вновь и вновь перерабатывая повесть, первоначально созданную в период его вынужденного пребывания на острове Шпицберген, куда его как сотрудника журнала «Крокодил» А. Фадеев отправил в командировку, чтобы спасти от ареста» [Абдул Хуссейн, с. 37–38].

Напомним также, что литературные критики 1930–1940-х годов почти не затрагивали вопроса о сатирических задачах, которые ставил перед собой Л. Лагин. Но уже в «исходной редакции оригинальная стилистика определялась необычным образом автора, соединяющего в себе очень разные <…> качества. С одной стороны, это демиург, знающий в деталях всё, что было и будет происходить с героями. С другой стороны, это опытный рассказчик таинственных историй. <…> Рассказчик остроумен, иронично. Объектом его внимания становится канцелярский стиль, язык газетных заметок и стереотипы изложения сюжетных ситуаций в детских книгах» [Дубровская, с. 151].

Это наблюдение подтверждают слова создателя «Старика Хоттабыча», записанные одним из журналистов: «Признаюсь честно, я никогда не собирался писать волшебную сказку. …Я писал памфлет на книжки подобного рода, а Хоттабыча изувечили, выбросили из книги несколько глав и так отредактировали, что памфлет превратился в сказку» [Лезинский, URL].

Как отмечали исследователи, в повести Л. Лагина (в редакции 1940-го года) на обсуждение читателей ставятся и вопросы о том,

«какие именно явления, формы человеческого поведения могут быть предметом осмеяния. Для джинна из восточной сказки, героя, необычного для советской литературы конца 1930-х – начала 1940-х годов, нет более тяжкого отступления от человеческой природы, чем издевательство над чужой бедой, насмешка над физическими недостатками окружающих» [Абдул Хуссейн, с. 45].

Нельзя не согласиться и с тем, что Л. Лагин наполняет свою книгу смыслом, противостоящим жестокому духу времени. В атмосфере всеобщей подозрительности и поругания нравственных ценностей, объявленных пережитками прошлого, повесть о чудаковатом чародее, оказавшемся в сталинской Москве, напоминала советским читателям о непреходящей ценности человеческой личности, о возможном диалоге между разными цивилизациями, о дружбе, о вере в справедливость и в силу Добра, побеждающую всё, что мешает достойной жизни людей в разных временах и странах.

Литература

1. Абдул Хуссейн О. Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930-х – 1950-х годов (Л. Лагин, А. Волков): Диссертация … канд. филол. н. / О. Абдул Хуссейн. – Воронеж, 2012. – 164 с.

2. Абдул Хуссейн О. Арабская сказка и советский социум в повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» / О. Абдул Хуссейн, О. Ю. Алейников // Филологические записки. – 2010–2011. – Вып. 30. – С. 375–384.

3. Абдул Хуссейн О. «Старики Хоттабычи» Л. Лагина (Из наблюдений над историей текста повести) / О. Абдул Хуссейн, О. Ю. Алейников // XX век как литературная эпоха. – Воронеж, 2011. – С. 228–239.

4. Дубровская И. Г. Творческий замысел и его воплощение в сказочной повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» / И. Г. Дубровская // Архетип детства: дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике. – Иваново, 2003. – С. 149–159.

5. Кожевникова Т. К. Остроумная революция / Т. К. Кожевникова // Детская литература, 1967. – № 7. – С. 137–144.

6. Лагин Л. Старик Хоттабыч. Переиздание редакции 1940 г. / Л. Лагин. – Москва : АСТ, Астрель, 2010.

7. Левченкова О. С. Феномен чуда в русской литературной сказке 30–90-х гг. XX века // Филологические науки / О. С. Левченкова. – 2000. – № 5. – С. 72–80.

8. Лезинский М. В гостях у старика Хоттабыча / М. Лезинский // Литературный портал «Проза». URL: http://www.proza.ru/2012/02/29/985 (дата обращения: 13.12.2024).

9. Мейерович М. Герои нашего времени / М. Мейерович. – Детская литература. – 1938. – № 10. – С. 17.

10. Ромм А. Старик Хоттабыч / А. Ромм // Детская литература. – 1940. – № 8. – С. 39–41.

Акобян А. А., студ. 3 курса направления
«Библиотечно-информационная деятельность»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Недосейкин М. Н.

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В КОМИКСЕ А. КИМ «ЛОВЕЦ БАБОЧЕК»

Феномен двойничества занимает чрезвычайно важное место в мировом искусстве и литературе. В силу сложности и многозначности этого явления количество научных подходов к пониманию этого явления огромно. В этой статье мы нисколько не претендуем, конечно же, ни на создание новой интерпретации, ни на полноценный охват уже имеющихся точек зрения на двойничество. Наша задача состоит в том, чтобы, отталкиваясь от уже имеющихся идей в этой области, применить результаты исследовательских рассуждений к такой интермедиальной форме, какой является жанр комикса.

Интересно, что чрезвычайное разнообразие материала вынуждает ученых давать самые различные трактовки феномену двойничества, обозначать критерии определения двойников. Так, в монографии «Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского: семиотические заметки» авторства К. Кроо, А. А. Фаустова и С. В. Савинкова, под двойниками в узком смысле подразумеваются исключительно герои, обладающие ментальными различиями и, в то же время, взаимопризнанными соматическими сходствами [Кроо, Фаустов, Савинков, с. 34–38]. Несколько иной взгляд на этот феномен формулирует Н. Т. Рымарь. Он выделяет двойничество как один из способов раскрытия образов, посредством которого, кроме прочего, происходит «отражение героя в других персонажах, живущих своей самостоятельной жизнью» [Рымарь, с. 89]. Таким образом, следуя логике этого автора, двойником в широком смысле становится любой самостоятельный персонаж, имеющий в себе черты другого героя.

Соглашаясь с Н. Т. Рымарем, такие отечественные исследователи как С. З. Агранович и И. В. Саморукова в монографии «Двойничество» определяют двойничество в коннекте модели «архетип – образная модель – культура». Там же они предлагают выделять три типа двойничества: двойники-антагонисты, карна-

вальные пары и близнецы [Агранович, Саморукова, с. 11]. И так как мы в основном будем придерживаться именно этой типологии, необходимо, думается, дать краткие определения заявленных типажей. Двойниками-антагонистами можно называть героев, в отношениях которых связующим звеном являются соперничество и противостояние, что выражает разнополярный социум [Агранович, Саморукова, с. 12]. Карнавальными считаются герои, которые находятся во взаимодополняемых отношениях, при этом испытывая на себе социальное влияние извне [Агранович, Саморукова, с. 31]. Близнечные же двойники выделяются из группы героев функциональной идентичностью при обязательной принадлежности к одному миру, практически всегда являются представителями социальных низов [Агранович, Саморукова, с. 44, 47].

Обратимся теперь к объекту нашего непосредственного интереса, к авторскому комиксу Анастасии Ким «Ловец бабочек» (2024). Анастасия Ким (р. 1989) на сегодняшний момент является одной из наиболее известных художниц и сценаристок издательства Bubble. Её стиль сочетает элементы аниме и авторской манги. С 2012 года она работает над такими «линейками» как «Майор Гром», «Бесобой», «Чумной доктор», а также выпускает синглы про отдельных персонажей линеек, в числе которых и исследуемый нами «Ловец бабочек». В самом общем виде фабула этого произведения выглядит следующим образом: спортсмен и тренер по плаванию Владимир получает травму головы во время кайтинга и уже не может продолжить работать с детьми. В попытках борьбы с депрессией он оказывается в библиотеке, где ему через подбор подходящих книг помогает Поэт – библиотекарь, в свою очередь также страдающий от одиночества. В конце концов, благодаря библиотечным и внебиблиотечным встречам, им удаётся стать друзьями.

Нам представляется, что главных героев комикса возможно отнести именно к третьему типу двойников – близнечным. В своих рассуждениях об этом типе, С. З. Агранович и И. В. Саморукова выделяют в качестве одного из критериев определения близнечной пары отсутствие корней. Характерно, что в разговоре Поэта с психиатром о детстве в интернате чётко заявлено сиротство героя. И, как видно, этот важный момент биографии накладывает след на

всю жизнь Евгения: неумение строить крепкие отношения с социумом исходит из неумения поладить с детьми в интернате. Некоторого рода отсутствие корней наблюдается и в жизни Владимира. Несмотря на наличие семьи, в жизни героя нет крепких семейных уз. Как и в случае с Евгением, у Владимира все проблемы с пониманием своего «я» начинаются как раз в детства: отец не принимает его увлечение плаванием, регулярно обесценивает достижения и продолжает ссоры даже когда сын подрастает. Можно сказать, что юридически семья у этого персонажа есть, однако в тексте комикса проводится мысль о том, что Владимир не ощущает себя сколько-нибудь укоренным в этой жизни, семья не является тем местом, к которому хочется вернуться, которое дает надежду на обретение самого себя.

Другой чертой близнечной пары, выделенной в монографии, является причастность к социальным низам. Правда, стоит сразу сказать, что в анализируемом нами комиксе речь идет не о первичной среде существования персонажей, а об их постепенной общественной маргинализации в уже достаточно взрослом возрасте. Так, полученная Владимиром физическая травма головы приводит его к проблемам с психикой. Герою приходится жить на психотропных лекарственных веществах, а также оставлять работу с детьми, чтобы не навредить им. Таким образом он теряет не только заработок, но и дело, которое приносило удовлетворённость и определяло его значимость. Евгений же также наблюдается у психиатра и скрывает это от начальства под страхом отстранения от работы с детьми и увольнения (характерно, что его работа библиотекарем во многом показана как очень непрестижная в современном социуме). Кроме того, он, как отмечает в записях его психиатр, обладает «патологической потребностью во внимании, перекладыванием ответственности», «неудовлетворённым самолюбием» вместе с «верой в свою исключительность» [Ким, с. 34]. Тем самым, с нашей точки зрения, герои явно соотносятся друг с другом.

Интересный акцент, кстати говоря, возникает и благодаря тому, что эти персонажи соотносятся А. Ким с хрестоматийными героями русской литературы. Так, их имена – Евгений и Владимир – отсылают к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Сами

же герои романа – Онегин и Ленский – как раз являются двойниками-антагонистами [Агранович, Саморукова, с. 17]. Что же касается персонажей комиксов, то дальнейшее развитие сюжета действительно во многом будет заключаться в переходе от дружбы к вражде: в арке «Брат твой по мраку» Поэт (Евгений) и Кризалис (Владимир) даже вступают в схватку.

Таким образом, приведенная нами типология позволяет определить тип двойничества в комиксе А. Ким «Ловец бабочек». В результате проделанного анализа было выяснено, что преобладающими в образах Евгения и Владимира являются черты близнечного типа – сиротство, постепенная общественная маргинализация. Также нами обозначена возможность преобразования этого типа двойничества в иной, антагонистический, что выявляется не только в общей повествовательной, но и в интертекстуальной перспективе этого произведения.

Литература

1. Агранович С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Изд. «Самарский университет», 2001. – 132 с.

2. Ким А. Ловец бабочек : книга комиксов / А. Ким. – Москва : Бабл, 2024. – 124 с.

3. Ким А. Чумной доктор. Книга 4. Брат твой по мраку : книга комиксов / А. Ким, Л. Акишина, Н. Воронцова. – Москва: Бабл, 2022. – 216.

4. Кроо К. Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского : семиотические заметки : монография / К. Кроо, А. А. Фаустов, С. В. Савинков ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2022. – 395 с.

5. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – Москва : Вагриус, 2006. – 412 с.

6. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Рымарь Н. Т. – Куйбышев : Издательство Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. – 255 с.

Балашова П. И., маг. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Фаустов А. А.

«НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА» В ПОЭЗИИ: К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ

Поводом к проведению исследования послужило встретившееся в книге «Архаисты и новаторы» Ю. Н. Тынянова утверждение: иллюстрируя разного рода обобщения, он указывает, что о Тютчеве «писали как о поэте “немецкой школы”» [Тынянов, с. 582]. Эта мысль не уточнена и не снабжена сноской, то есть определить, кого имеет в виду Ю. Н. Тынянов, сложно. Однако несколькими главами ранее автор ссылается на статью И. В. Киреевского под названием «Обозрение русской словесности за 1829 год», опубликованную в 1830 году в альманахе «Денница».

В этой статье И. В. Киреевский выделил два направления в русской литературе: французское (под знаком Карамзина) и немецкое (под знаком Жуковского), к которому отнёс поэтов «немецкой школы» – Д. В. Веневитинова, С. П. Шевырёва, А. С. Хомякова и Ф. И. Тютчева [Киреевский, с. XLI]. Это можно считать первым упоминанием понятия «немецкая школа» в контексте направления русской поэзии. Выяснение дальнейшего бытования понятия явилось целью проведённой работы.

Определение «поэт немецкой школы» основывалось на том факте, что русские поэты-романтики, принадлежавшие к Обществу любомудрия, ориентировались в философских и творческих исканиях на йенских романтиков, мировоззрение которых базировалось на учении Ф. Шеллинга.

Журнал «Московский вестник» издавался М. Погодиным в 1827–1830 гг. и являлся главным печатным органом «немецкой школы». Ключевыми авторами «Московского вестника» были в числе прочих С. П. Шевырёв и А. С. Хомяков, причисленные И. В. Киреевским к поэтам «немецкой школы». Основной задачей журнала было распространение идей, ориентированных на учение Шеллинга и романтической поэзии, основанной на философских умозрениях.

Анализ выпусков журнала показал, что формула «немецкая школа» в «Московском вестнике» не встречается вообще. Хотя

связь группы авторов, причастных к журналу, с литературой и философией Германии и их приверженность авторитетам немецкого искусства были очевидны по многим параметрам (как минимум по содержанию выпусков), до И. В. Киреевского как представителей «немецкой школы» их никто не определял.

В ходе исследования был также проведён анализ литературоведческих и критических источников за период с 1850 по 1920 гг., в число которых вошли разнообразные работы по истории русской литературы или словесности, по истории русской поэзии, о творчестве конкретных авторов «немецкой школы», о взаимодействии русской литературы с другими национальными литературами и др.

Подавляющее большинство результатов поиска не совпадали буквально с искомым понятием. Одной из самых распространённых формулировок является «интерес» того или иного автора или группы авторов к немецкой философии и культуре. Так, в работе А. Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе» (1896) отмечается, что в условиях интереса к немецкой философии «возникли журналы, служившіе его распространенію» [Веселовский, с. 223]. В их числе автор называет «Московский Вестник», а также упоминает собравшийся вокруг него «кружокъ молодыхъ поклонниковъ новой нѣмецкой философіи и классической гетевской поэзіи» – но без уточнения конкретных авторов, кроме Д. В. Веневитинова [Веселовский, с. 198].

В работе Н. Я. Абрамовича «История русской поэзии» (1915) статьи о К. Аксакове, А. Хомякове и С. Шевырёве объединены в главе под названием «Лирика идеалистов и мечтателей 30-х гг.». Глава открывается анализом деятельности увлечённых «юных питомцев нѣмецкой философіи въ Россіи», то есть членов московских кружков Веневитинова и Станкевича [Абрамович, с. 102]. Влиянием кн. В. Ф. Одоевского на Веневитинова автор объясняет их «общій интересъ къ проблемамъ новѣйшей философіи» [Абрамович, с. 103].

В книге В. В. Сиповского «История русской словесности» (1907) есть раздел «Интерес русского общества к немецкой философии», в котором описано «увлеченіе нѣмецкою философіею», тесно связанное с московским университетом. Это увлечение не-

мецкой философией в целом автор называет «первымъ русскимъ чисто-умственнымъ теченіемъ» [Сиповский 1907, с. 67–71].

В следующем выпуске «Истории русской словесности» (1908) В. В. Сиповский посвящает небольшой раздел понятию «литературная школа», где поясняет, что оно тесно связано с вопросом о литературных влияниях. Понятие «немецкая школа» соответствует этому суждению, но не упоминается.

Творчество Ф. И. Тютчева проанализировано В. В. Сиповским в отдельной главе. Он находит общее в «пессимистических взглядах» Тютчева, Лермонтова и Огарёва, тем самым относя Тютчева к «поэтам-философам» [Сиповский 1908, с. 74]. Глава о нём размещена в разделе «Писатели-скорбники», который, в свою очередь, относится к большому разделу «Пушкинская школа». Таким образом, В. В. Сиповский причисляет Ф. И. Тютчева к определённой литературной школе, но не к немецкой. В разделе о Тютчеве уделяется внимание его славянофильским взглядам, но автор не связывает его напрямую с какими-либо другими поэтами-славянофилами.

Следует заметить, что чаще всего в исследованных источниках понятия «немецкая школа», «немецкая романтическая школа» и пр. употреблялись в прямом смысле, то есть по отношению к периодизации и типологии литературы Германии, к примеру: «Раньше всего романтическая школа и теорія сложились въ Германіи» [Незеленов, с. 259] и т. д.

Самый главный вывод исследования состоит в том, что в период с 1850 по 1920 гг. упоминания понятия «немецкая школа в русской поэзии» в искомом контексте практически не встречаются. Исключения крайне редки. Например, в восьмом выпуске журнала «Русское слово» за 1860 год в отзыве на переводы А. Мантейфеля из Гейне находим следующее: «Гг. Тютчевъ и Фетъ гораздо болѣе принадлежатъ къ нѣмецкой школѣ поэтовъ-послѣдователей Гейне, чѣмъ даже нѣмецкіе Гейбели, Гартманы и Мейснеры» [Михайлов, с. 42]. Отзыв открывается рассуждением о поэтах, переводивших Гейне, и приведённая цитата именно из этой части. Есть основания полагать, что понятие «немецкая школа» здесь используется в смысле «группа немецких поэтов», однако это фактически един-

ственный найденный источник, в котором прямо утверждается принадлежность Тютчева и др. к «немецкой школе» в том или ином смысле. Среди других немногочисленных совпадений – ссылки на названную выше статью И. В. Киреевского и вызванную ей реакцию (отзывы А. С. Пушкина в «Деннице» и С. Е. Раича в «Галатее» 1830 г.), причём эти ссылки встречаются в работах уже советского периода, выходящих за временные рамки поиска.

В ходе анализа источников создалось впечатление, что к формуле «поэт немецкой школы» резко вернулись в конце 20-х гг. XX века. В частности, её активно использовал Ю. Н. Тынянов в уже упомянутой книге «Архаисты и новаторы» (1929). Он также объединял Шевырёва, Хомякова, Тютчева и Веневитинова под знаком «философов-поэтов» [Тынянов, с. 373].

А. З. Лежнев в книге «Два поэта. Гейне, Тютчев» (1934) указывает, что лирику Ф. И. Тютчева «так и поняли с самого начала, с тридцатых годов, как философскую лирику, причислив Тютчева к «германской школе» [Лежнев, с. 11]. Здесь автор не даёт конкретных ссылок, скорее всего, имея в виду уже известный отзыв И. В. Киреевского.

Очень подробный анализ «немецкой школы» провёл В. М. Жирмунский в книге «Гёте в русской литературе» (1937). Формула «немецкая школа» возникает в контексте анализа переводов из Гёте: «…много переводов имеют только – из самостоятельных поэтов – Аксаков, Жуковский, Тютчев, Фет (“немецкая школа”) …» [Жирмунский, с. 31]. Родоначальником «немецкой школы» В. М. Жирмунский считает Жуковского, причём в этом контексте список поэтов выглядит иначе: «Веневитинов, Тютчев, Фет, А. Толстой и др.» [Жирмунский, с. 97–98]. Далее понятие неоднократно употребляется автором в разных контекстах.

Таким образом, по итогам исследования разнообразных учебников по истории словесности, монографий и сборников статей за период с 1850 по 1920 гг. и немного вне его рамок можно сделать вывод, что понятие «немецкая школа» применительно к русской поэзии не стало устойчивой формулой или штампом в XIX веке и вошло (или вернулось) в активное употребление с 20-х г. XX в.

Литература

1. Абрамович Н. Я. История русской поэзии: от древней народной поэзии до наших дней / Н. Я. Абрамович. – Т. 2. – М. : Издание акционерного общества «Московское издательство», 1915. – 321 с.

2. Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. Историко-сравнительные очерки / А. Н. Веселовский. – 2-е переработанное изд. – М. : Русское товарищество печатного и издательского дела, 1896. – 260 с.

3. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Гослитиздат, 1937. – 674 с.

4. Киреевский И. В. Обозрение русской словесности. 1829 год / И. В. Киреевский. – Текст : непосредственный // Денница. Альманах на 1830 год. – 1830. – № 2. – С. IX–LXXXIV.

5. Лежнев А. З. Два поэта. Гейне, Тютчев / А. З. Лежнев. – М. : Художественная литература, 1934. – 349 с.

6. Михайлов М. Л. Песни и думы из Гейне, переводы в стихах А. Мантейфеля / М. Л. Михайлов // Русское слово. – 1860. – №8, отд. II. – С. 42–46.

7. Незеленов А. И. История русской словесности: для средних учебных заведений: (в 2 ч.) Ч. 2: Карамзинский и пушкинский периоды / А. И. Незеленов. – Изд. 21-е. Перепечатано с 13 изд. под ред. В. В. Каллаша. -- Москва : издание Товарищества «В. В. Думнов, наследн. бр. Салаевых», 1918. – 276 с.

8. Сиповский В. В. История русской словесности, ч. 3, вып. 1: История новой русской литературы XIX столетия (Пушкин, Гоголь, Белинский) / В. В. Сиповский. – Санкт-Петербург : Тип. Спб. т-ва печатного и издательского дела «Труд», 1907. – 258 с.

9. Сиповский В. В. История русской словесности, ч. 3, вып. 2: Очерки русской литературы XIX ст. 40–60-ых годов / В. В. Сиповский. – Санкт-Петербург : Тип. Спб. т-ва печатного и издательского дела «Труд», 1908. – 334 с.

10. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы / Ю. Н. Тынянов. – Л. : Прибой, 1929. – 595 с. – Текст : непосредственный.

Балыкина А. Р., студ. 1 курса направления «Библиотечно-информационная деятельность»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Нагина К. А.

КНИЖНЫЕ ЛАВКИ КАК МЕСТО ВСТРЕЧ

Совсем недавно в мире начался «культ книжных магазинов» среди молодежи. Это обусловлено тем, что из скучных лавок, пахнущих стариной и потрепанными книгами не первого сорта, они превратились в книжные арт-пространства, где можно не только купить необходимую литературу, но и послушать лекции, встретиться с любимым писателем, спокойно провести время в компании единомышленников за обсуждением книг или за настольной игрой. Покупка книг становится настоящим ритуалом: сначала посетители прогуливаются по книжным рядам со стаканом кофе, купленным в кофейне, которая находится внутри магазина, а затем замечают открытое заседание какого-нибудь книжного клуба или фан-встречу с писателем. Посетителя-книголюба это заинтересует в большинстве случаев: он захочет присоединиться, почувствовать себя причастным к обществу единомышленников, послушать и поучаствовать в дискуссиях. Отсюда появляются новые знакомства разного характера.

Так книжные магазины становятся местом встреч единомышленников, будущих друзей, возможных коллег, а иногда посетители среди множества таких же покупателей, как и они сами, находят «того или ту самую», чье появление люди обычно долго ждут.

Локальных книжных магазинов не намного меньше, чем магазинов-культурных пространств, где, помимо торговой площадки, посетители могут зайти, например, в кофейню, лекторий или библиотеку, но при этом ни один, ни другой вид букстора не теряет собственной атмосферы. Хоть сейчас и проявляется тенденция к объединению подобных точек в одну единую сеть – данная стратегия является выгодной с точки зрения бизнеса. Также формируется новый вид культурного развлечения – букхоппинг. Букхоппинг – книжные экскурсии по городу, организованные творческими командами. Небольшие группы позволяют быстро перезнакомиться всем участникам, и так сформировалось «букхопперское» сообщество.

Таким образом, книжные магазины, лавки, буксторы становятся местом встреч и объединения людей разных сфер. Характер таких объединений абсолютно разный – общие интересы, мнения, коворкинг или, возможно, даже возникшие чувства. Городские книжные магазины приобретают новый смысл: посетители не только встречаются с литературой, но и друг с другом. Эта идея нередко встречается в современной литературе.

В романе-бестселлере корейского автора Хван Порым «Добро пожаловать в «Книжный в Хюнамдоне» главная героиня Ёнчжу задаётся вопросами о влиянии книг и буксторов: «Каким должен быть идеальный книжный, чтобы заслужить доверие?» и «Поверят ли люди историям, которые расскажут эти книги?» Ответы на эти вопросы Ёнчжу будет находить в течение всего повествования. Героиня поймёт, что атмосфера привлекает посетителей, они приходят, чтобы выпить кофе, насладиться любимой книгой, а затем и купить её, чтобы снова и снова окунаться в те миры, которые может показать книга. Ёнчжу сделает вывод: книжный магазин – посредник между миром книг и реальностью. Люди приходят в буксторы, чтобы взять себе домой кусочек выдуманной жизни, фантазии, истории, встретиться с тем, что в настоящей жизни никогда не случится.

Например, показательна ситуация, которая случилась с Ёнчжу, когда к ней пришла мама подростка – постоянная клиентка героини. Женщина не могла найти общего языка со своим сыном Минчхолем, который находился в глубокой апатии и терял интерес к жизни, и в надежде обратилась к хозяйке магазина, чтобы та посоветовала что-то «проникновенное». Ёнчжу предложила прочесть роман о тяжёлых отношениях между матерью и ребёнком-подростком и трудностями, которые те преодолевали вместе. Спустя некоторое время главная героиня узнает, что мама Минчхоля не просто прочитала книгу, и та помогла ей со стороны посмотреть на нынешнюю семейную ситуацию, роман заставил женщину вспомнить о собственной жизни в теле подростка много лет назад и снова прочувствовать те самые эмоции, что сейчас проживает её сын. Позже автор будет рассуждать об этом: «Семейные проблемы. Посетители часто делились ими. Она (Ёнчжу) где-то читала, что так случалось у писателей. Люди доверяли им самое сокровен-

ное, считая, что никто, даже самые близкие друзья, не в состоянии понять их так хорошо. С той же легкостью покупатели раскрывали свои тайны и перед Ёнчжу. Может, им кажется, что владельцы книжных лавок хорошо разбираются в человеческих душах?..». И подобных посетителей у Ёнчжу будет много. Хозяйка книжной лавки встречает всё новых и новых людей с собственными невероятными историями и глубокими переживаниями, которыми они всегда предпочтут поделиться с ней. Ведь те, кто читает книги, – это эмпатичные и тонко чувствующие люди.

Книжные магазины, какую бы ни имели атмосферу, всегда будут связаны с книгами – главными проводниками в человеческие души. Потому, когда «истерзанная душа» приходит в книжный магазин, она не просто погружается в другую реальность, а проживает описанные в книгах события, «исцеляется», а затем, выйдя из того состояния, которое дарует литература, находит единомышленников (в том же книжном магазине).

Книга «Добро пожаловать в «Книжный в Хюнамдоне» заканчивается главой-послесловием под заглавием «Что помогает держаться книжным на плаву?». Хван Порым не даёт конкретного ответа на этот вопрос, так как смысл всего романа «вращается» вокруг него. В книжных магазинах людям проще быть открытыми мирам реальным и художественным, где они встречают таких же открытых и свободных, общение с которыми вдохновляет и мотивирует. Книжный, по мнению корейской писательницы Хван Порым, – место встреч «истерзанных душ» для исцеления книгами.

В заключение можно сделать следующий вывод: несмотря на падающую популярность бумажных книг в нашем высокотехничном мире, книжные лавки, магазины, буксторы останутся. Атмосфера таких книжных арт-пространств располагает к посещению их даже теми, кто не увлечён литературой. Так, книжные магазины становятся местом встреч читателя – с книгой, писателя – с читателем, читателя – с читателем, удивительного книжного мира – с миром реальным.

Литература

1. Хван Порым. Книжный в Хюнамдоне / Пер. с кор. А. Леонович. – М. : Эксмо, 2020. – 320 с.

Диак Биран, маг. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Селезнёва Г. Я.

РОЛЬ АНТРОПОНИМОВ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «УНТЕР ПРИШИБЕЕВ»

В художественном тексте имя собственное выступает не только средством номинации персонажа, но и важным элементом смысловой и стилистической организации произведения. Как отмечает А. В. Суперанская, антропонимы в литературе выходят за пределы нейтрального называния и включаются в систему художественных средств, подчиненных авторскому замыслу [Суперанская, с. 82–84].

В этом случае имя персонажа становится значимым художественным знаком, способным аккумулировать социальную, оценочную и экспрессивную информацию.

Антропонимы в художественном тексте участвуют в формировании образа персонажа, отражают его социальный статус, характер, систему ценностей и место в изображаемом мире. По наблюдению Ю. А. Карпенко, имя собственное в литературе нередко выполняет функцию «свернутой характеристики», позволяя автору экономно и выразительно обозначить ключевые черты героя [Карпенко, с. 58–60].

В прозе А. П. Чехова, отличающейся лаконизмом и точностью художественных средств, данная особенность проявляется особенно отчетливо.

Рассказ «Унтер Пришибеев» представляет собой показательный пример произведения, в котором антропонимическая система отличается предельной сжатостью. В тексте отсутствует развернутая система личных имен, характерная для произведений с многофигурным составом персонажей. Однако каждая антропонимическая единица здесь функционально нагружена и включена в общую художественную структуру рассказа. Такая организация антропонимов соответствует авторской задаче – создать обобщенный сатирический образ человека, одержимого идеей власти, порядка и формальной дисциплины.

Центральным антропонимом рассказа является фамилия главного героя – *Пришибеев*. Уже в заглавии произведения она соеди-

няется с воинским званием *унтер*, что придает имени дополнительную семантическую и стилистическую нагрузку. Заголовок выполняет важную текстообразующую функцию, формируя у читателя определенное ожидание и задавая направление интерпретации образа персонажа [Лотман, с. 142–144]. Соединение фамилии с воинским званием подчеркивает зависимость героя от иерархической системы и его стремление к самоутверждению через власть.

Использование фамилии без имени и отчества подчеркивает типизированный характер образа и способствует обезличиванию героя. Как отмечает В. А. Никонов, отсутствие личного имени в художественном тексте нередко свидетельствует о намеренном снижении индивидуального начала и акцентировании социальной функции персонажа [Никонов, с. 88–90].

В данном случае Пришибеев предстает не как уникальная личность, а как носитель определенного социально-психологического типа.

Фамилия *Пришибеев* относится к числу так называемых «говорящих» фамилий, сохраняющих прозрачную связь с общеязыковой лексикой. Ее основа соотносится с глаголом *пришибить*, что актуализирует ассоциации с насилием, грубостью, подавлением и физическим воздействием. Подобная семантическая мотивированность фамилии позволяет рассматривать антропоним как средство характерологической оценки [Белецкий, с. 78–80]. Имя героя заранее настраивает читателя на восприятие его как носителя агрессивной и деспотичной модели поведения.

В тексте рассказа отсутствуют индивидуализированные антропонимы второстепенных персонажей. Большинство действующих лиц либо остаются безымянными, либо обозначаются через обобщенные наименования, не предполагающие личностной идентификации. Такое решение усиливает контраст между главным героем и окружающими его людьми, превращенными в безликую массу. По мнению Л. Я. Гинзбург, подобный прием способствует созданию обобщенного социального фона и подчеркивает антигуманистическую сущность изображаемых отношений [Гинзбург, с. 71–73].

Антропонимическая «бедность» текста в данном случае является осознанным художественным приемом, направленным на усиление сатирического эффекта. Отсутствие имен у второстепен-

ных персонажей символизирует подавление индивидуальности и демонстрирует власть главного героя над окружающими. Антропонимическая система рассказа тем самым отражает основную идею произведения – критику формального порядка, основанного на насилии и страхе.

Формы обращения, используемые в рассказе, также обладают значительным выразительным потенциалом. Они отражают жесткую иерархичность социальных отношений и подчеркивают стремление Пришибеева к тотальному контролю над поведением других людей. Антропонимы и способы именования в речи персонажей становятся средством передачи авторской оценки, демонстрируя абсурдность и антигуманистическую сущность изображаемого типа личности.

Сатирический пафос рассказа во многом реализуется именно через антропонимическую систему. «Говорящая» фамилия Пришибеев постоянно подтверждается поступками героя, создавая эффект смысловой избыточности: имя и поведение персонажа вступают в тесное взаимодействие. По наблюдению Ю. М. Лотмана, подобное совпадение имени и действия усиливает обличительный характер художественного образа и способствует формированию иронического эффекта [Лотман, с. 166–168].

Отсутствие развернутой системы личных имен способствует обобщающему характеру образа Пришибеева. Он предстает не как уникальная индивидуальность, а как социальный тип, воплощающий бюрократический произвол и слепое следование формальным нормам. В этом контексте антропоним приобретает символическое значение, выходящее за рамки конкретного персонажа и отражая более широкие социальные и культурные процессы.

Таким образом, антропонимы в рассказе А. П. Чехова «Унтер Пришибеев» выполняют не только номинативную, но и характерологическую, оценочную и сатирическую функции. Их использование строго подчинено авторскому замыслу и способствует формированию целостного художественного образа. Анализ антропонимической системы рассказа позволяет глубже понять особенности чеховской поэтики и выявить роль имени собственного как важного средства художественной выразительности.

Литература

1. Белецкий А. А. Литературные имена / А. А. Белецкий. – Киев : Наукова думка, 1968. – 214 с.

2. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Художественная литература, 1979. – 224 с.

3. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко. – Киев : Наукова думка, 1986. – 156 с.

4. Лотман Ю. М. Анализ художественного текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.

5. Никонов В. А. Имя и общество / В. А. Никонов. – М. : Наука, 1974. – 279 с.

6. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 367 с.

Еникеева К. А., студ. 4 курса направления «Филология»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Кольцова Л. М.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЕДИНИЦ РАЗНЫХ ЯЗЫКОВЫХ УРОВНЕЙ В ТЕКСТЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Объектом нашего рассмотрения является лирико-прозаическая миниатюра «Черепа» из цикла «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева, а предметом – специфика стиля писателя, проявляющаяся на различных уровнях текста.

Такой выбор материала обусловлен тем, что в цикле представлены тексты, отвечающие всем требованиям художественности. При этом под художественным текстом мы понимаем материально-идеальную, высшую, относительно законченную единицу творческой речемыслительной деятельности, воплощающую в единстве формы и содержания картину фикционального мира, отражающую особенности эстетического восприятия действительности и средствами языка моделирующую авторское видение мира [Кольцова 2022, с. 5]. Кроме того, «Стихотворения в прозе» уже становились предметом и лингвистического и литературоведческого анализов, однако комплексный подход применяется к текстам впервые. Поэтому, опираясь на работы Л. М. Кольцовой, В. И. Лукина, Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарина, И. Я. Чернухиной и др., мы видим необходимость в многоуровневом анализе. Текст «Черепа» был выбран для исследования по той причине, что в нём затрагиваются важнейшие для мировой литературы темы смерти и искусства.

Анализ текста будет осуществлен нами с применением функционально-коммуникативного подхода, который подразумевает выделение динамических текстовых единиц, имеющих лингвистическую и экстралингвистическую сущности.

Пространственно-временной континуум текста в его соотношении с фонетическим и графическим уровнями

Композиционно лирическую миниатюру можно разделить на две части. Это деление маркируется сменой пространственно-временных характеристик. *В первых двух абзацах* лирико-прозаиче-

ской миниатюры описывается «роскошная» зала. Данное пространство можно охарактеризовать как точечное и закрытое [Николина 2003]. Время статично, что подтверждается при рассмотрении интонационной структуры и графического оформления.

Роскошная, | *пышно освещенная зала;*|| *множество кавалеров и дам.*||

Все лица оживлены, | *речи бойки…* || *Идёт трескучий разговор* | *об одной известной певице.* || *Её величают божественной,* | *бессмертной…* || *О, как хорошо* | *пустила она вчера* | *свою последнюю трель!*||

Сжатость, отсутствие распространённого описания и обрывочность предложений обуславливают доминирование интонации незавершёности [Бондарко, с. 134]. Заканчивается первая часть предложением с интонацией эмоциональной выделенности, тем самым акцентируется внимание на фигуре певицы.

Вторая часть построена иначе. Точечное пространство сменяется фантастическим, которое остаётся закрытым и даже сужается. Каждый абзац ориентирован на динамичное прочтение. Так создается эффект внезапности и испуга: *И вдруг* || *– словно по манию волшебного жезла –* || *со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи* | *и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов,*| *зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы.*||

В последнем абзаце, который отнесён нами ко второй части, темп снижается. Паузы в речи лирического субъекта можно уже интерпретировать как осмысление происходящего:

Черепа поворачивались ***по-прежнему****…*|| *И* ***с прежним*** *треском,* | *мелкая красными лоскуточками из-за оскаленных зубов,* | *проворные языки лепетали о том*|*, как удивительно,*| *как неподражаемо* ***бессмертная****…*|| *да,* ***бессмертная*** *певица пустила* | *свою последнюю трель!* ||

Также можно отметить приём аллитерации. В первом абзаце при помощи щелевых звуков [в], [в’] [ж], [с], [с’] [з], [ш], [ш’], [х] автору удается подчеркнуть наигранность и холодность светского общества: «Роскошная, пышно освещенная зала; множество кавалеров и дам».

Морфологический уровень

В тексте можно проследить повторяющуюся квазиморфему ТРЕ-: «ТРЕскучий разговор», «ТРЕль», «с ТРЕском», «бессмЕРТная певица». Обратимся к «Толковому словарю русского языка» под ред. С. И. Ожегова: **ТРЕСКУЧИЙ**, *-ая, – ее, -уч. 1. Издающий треск. 2. Бессодержательный, но шумный и высокопарный (о речи, словах).* ***ТРЕСК****, -а (-у), муж 1. Резкий звук от чего-н. лопнувшего, сломавшегося. 2. Шум от повторяющихся ударов, стуков и других резких звуков. 3. перен. Шумиха, хвастливые высокопарные речи (разг.).* ***ТРЕЛЬ***, -и, жен. 1. В музыке: быстрое и многократное повторение звуков, близких по тону, а также вообще переливчатый, дрожащий звук.

БЕССМЕРТНЫЙ, -ая, -ое; -тен, -тна. 1. Не подверженный смерти, живущий вечно. 2. Остающийся навсегда в памяти людей (высок.) [Ожегов, URL].

Соотнесение звуковой стороны текста с лексическими значениями входящих в него слов стало основой для следующей интерпретации. Толпа мертвецов, которые ведут «трескучие» разговоры, оценивается однозначно – отрицательно. Образ певицы же неоднозначен. С одной стороны, его можно воспринимать как олицетворение искусства, которое поистине бессмертно. Показательно, что в слове «бессмертная» квазиморфема ТРЕ- отзеркалена. Если же певица представлена как одна из толпы, то можно говорить о том, что автор выражает сомнение относительно возможности достижения незабвенности смертным. Отзеркаленное ТРЕ- в слове «бессмертная» может подтвердиться и эту мысль. Так слово «бессмертная» теряет узуальную сему [Чернухина 1987] и приобретает антонимичную – «тленная». Об этой «тленности» свидетельствует и эпитет, использованный для характеристики «трели» певицы, – «последняя».

В тексте встречается также квазиморфема БЕССМ-: «БЕССМертная певица», «оБЕССМысленных глаз». В этих словах можно выделить общую аффиксальную словообразовательную морфему БЕС- (алломорф БЕЗ-) со значением «утраты какого-либо признака». Слово «обессмысленных» имеет негативную коннотацию, но значение слова «бессмертная» неоднозначно. В «Словаре

русской ментальности» Колесовой Д. В. и Колесова В. В. лексема «бессмертие» представлена двумя противоположными дефинициями. С одной стороны, отсутствие смерти – это наказание, связанное с нарушением нравственного закона, с другой стороны, – это непреходящая слава тех, «кто обессмертил свое имя прижизненными подвигами или посмертными чудесами» [Колесов 2014]. В данном случае мы можем говорить о явлении энантиосемии. Кроме того, взаимосвязь слов «бессмысленный» и «бессмертный» состоит в том, что вечное искусство обессмысливается, когда оно становится достоянием толпы, невидящей в нем истину и красоту.

Лексический уровень

На лексическом уровне можно выделить некоторые тематические группы слов и словосочетаний, которые связаны с уже обозначенной нами оппозицией смерть / бессмертие: ***видение***: «глядел», «шары обессмысленных глаз», «взглянуть в зеркало»; ***говорение***: «речи», «трескучий разговор», «величают», «лепетали»; ***физиология***: «белизна черепов», «шелуха кожи», «обнаженные десны и скулы», «шары обессмысленных глаз», «оскаленные зубы», «проворные языки»; ***временные характеристики***: «бессмертной», «последнюю», «вдруг», «мгновенно», «с прежним».

Первые две тематические группы вступают в тексте в оппозиционные отношения. Советский литературовед М. П. Алексеев в комментарии к «Черепам» приводит воспоминание писателя, которое по сути является предысторией написания лирической миниатюры: «Вот ещё какая болезнь у меня была, <...> пришёл я в гости к одному пастору. Сижу я с ним и с его семейством за круглым столом, разговариваю, а между тем мне всё кажется, что у них через кожу, через мясо, вижу кости, череп...» [Алекеев, с. 489–490]. Таким образом, *«взгляд»* в языковой картине мира Тургенева зачастую сигнализирует о присутствии жизни, *«говорение»* же такой функции не выполняет.

Эпитет «оживленны», описывающий лица кавалеров и дам, указывает, вероятно, на первоначальную иллюзию, которой был подвержен субъект речи. К тому же это подчёркивается использованием анадиплосиса: «Черепа поворачивались *по-прежнему*… И *с прежним* треском <...> проворные языки лепетали...»

Тематическая группа *«Физиология»* связана с мотивом обнажения, срывания масок. *«Черепа»* (в абсолютно сильной позиции текста – заглавии) и «белизна черепов», вероятно, связаны с библейской историей о грехопадении. Адамова голова символически изображает падшее человечество [Адамова голова, URL]. Подчёркнутая «белизна» черепов свидетельствует о том, что изображённые «кавалеры» и «дамы» будто не восприняли омовения кровью Христа. В словосочетании *«шары обессмысленных глаз»* при помощи первого компонента (в тексте слово «шары» выделяется тройным лексическим повтором) подчёркивается сугубая телесность. Без этого компонента «глаза» подверглись бы поэтизации (ср. «глаза – зеркало души»).

Анализ слов из тематической группы *«Временные характеристики»* показал, что у Тургенева сочетается несочетаемое: «бессмертная» певица поет «последнюю» трель, «мгновенно» может измениться облик человека, при этом оставшись «прежним». Такие парадоксы встречаются на протяжении всего цикла: например, в тексте «Стой!» («В это мгновение ты бессмертна» [Кольцова 2014]).

Особенности графического оформления текста

Первое, что обращает на себя внимание в тексте «Черепа», – абзацное членение. Если отбросить всё, кроме начальных синтагм (или начальных частей синтагм) каждого из абзацев, то можно обнаружить, что они практически полностью передают содержание всего текста: «Роскошная, пышно освещённая зала ... Все лица оживлены ... И вдруг ... С ужасом глядел я ... Я не смел прикоснуться к собственному лицу ... А черепа поворачивались по-прежнему». Другими словами, «отрывки», находящиеся в абсолютно сильной позиции начала каждого из абзацев, выстраиваются в идейно нагруженный «микротекст» [Кольцова 2014]. Вероятно, эта особенность абзацного членения оказывает суггестивное влияние на читателя.

Знаки препинания оказываются связаны с идейным уровнем текста. Тире в первом случае употребления («И вдруг – словно по манию волшебного жезла – со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи...») выделяет вставную конструкцию. Эта вставная конструкция оказывается обрамлена двумя наречиями – «вдруг»

и «мгновенно». Так подчёркивается идея быстротечности жизни (особенно «обессмысленной»), внезапности наступления смерти как физической, так и духовной. Во втором случае («...двигались и шевелились эти десны и скулы – как поворачивались, лоснясь при свете ламп и свечей, эти шишковатые, костяные шары – и как вертелись в них другие, меньшие шары – шары обессмысленных глаз») благодаря тире акцентируется внимание на слове «шары». При каждом использовании оно наделяется новым эпитетом с негативной коннотацией – «костяные», «меньшие», «бессмысленные».

Многоточие использовано четыре раза, причём в абзацах, которые связаны с друг другом. Второй и шестой абзацы образуют рамочную композицию за счёт общности мотива «говорение» и повторов («бессмертная», «пустила последнюю трель!»). Многоточие здесь выполняет интроспективную функцию являясь сигналом наличия в тексте элементов наблюдения собственных психических процессов субъектом речи.

Восклицательный знак использован три раза в тех же абзацах, что и многоточие. В шестом абзаце («да! бессмертная певица пустила свою последнюю трель!») два восклицательных знака обрамляют ключевое для лирической миниатюры предложение, содержащее парадоксальный вывод о возможности и одновременной невозможности человеческого бессмертия.

Таким образом, анализ текстовых единиц различных уровней помогает выявить имплицитные смыслы, осознание которых необходимо для сближения пресуппозиций автора и читателя. Поэтому системное рассмотрение тех средств, способов и приёмов, которые использует автор для компоновки языкового материала, для претворения «языковой ткани в образный ландшафт», по выражению Б. М. Гаспарова, направлено на устранение предпосылок для неадекватного восприятия художественного произведения, для неточной, а иногда ошибочной его интерпретации [Чернухина, с. 9].

Литература

1. Алексеев М. П. Комментарии: И. С. Тургенев. / М. П. Алексеев, В. Н. Алексеева // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. – М. : – Наука, 1982. – Т. 10. – С. 475–526.

2. Бондарко Л. В. Синтагма и предложение. Интонационные характеристики / Л. В. Бондарко, Л. А. Вербицкая, М. В. Гордина // Основы общей фонетики. – М. : – Академия, 2004.

3. Колесов В. В. Словарь русской ментальности. В 2 т. / В. В. Колесов, Д. В. Колесова, А. А. Харитонов. – СПБ : Златоуст, 2014. – Т.1. – 592 с.

4. Кольцова Л. М. Пунктуация художественного текста: теория, практика, ин-терпретация : монография / Л. М. Кольцова ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2022. – 400 с.

5. Кольцова Л. М. Пунктуация художественного текста : учебное пособие / Л. М. Кольцова. – Воронеж : Наука-Юнипресс, 2014. – 227 с.

6. Николина Н. А. Художественное время и пространство / Н. А. Николина // Филологический анализ текста. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – С. 121–167

7. Тургенев И. С. Стихотворения в прозе / И. С. Тургенев // Соч.: в 30 т. – М. : – Наука, 1982. – Т.10. – 607 с.

8. Чернухина И. Я. Поэтическое речевое мышление / И. Я. Чернухина. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. – 157 с.

Электронные ресурсы:

1. Адамова голова // Православная энциклопедия «Азбука Веры». – [Электронный ресурс] : Режим доступа: https://azbyka.ru/adamova-glava/.

2. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова – [Электронный ресурс] : Режим доступа: https://gufo.me/dict/ozhegov/ (дата обращения: 30.03.2026).

Журба П. В., студ. 3 курса направления «Издательское дело»
Научный руководитель – ст. преп. Токарева Н. В.

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО САМИЗДАТА

В последние годы термин «самиздат» изменил свое значение. Если ранее самиздат рассматривался исключительно в советском контексте, то сегодня данное понятие чаще связывают с практикой самостоятельного электронного книгоиздания.

Самиздат появился в Советском Союзе как острая реакция на введение цензуры. Сам термин возник в качестве ироничной аббревиатуры по примеру советизмов: сокращённых названий крупнейших советских издательств «Госиздат», «Политиздат», «Воениздат», «Лениздат». Советский самиздат стал уникальным феноменом мировой культуры – во многом благодаря тому, что его влияние в какой-то момент распространялось почти на все сферы общественной жизни Советского Союза. С помощью самиздата распространялись кулинарные рецепты, информация о практических занятиях по йоге, новинки зарубежной психологии, фантастика, модельные выкройки из зарубежной периодики и проч.

С исчезновением цензуры надобность в подпольном распространении книг отпала. Слово «самиздат» должно было стать историзмом, но этого не произошло. Причиной тому стала необходимость в обозначении новой практики: электронного самостоятельного книгоиздания. Слово «самиздат» с изменённым значением вошло в активный словарный запас.

Новый самиздат – это часть книжного рынка, включающая в себя все виды электронной книжной продукции, самостоятельно размещаемой авторами на платформах, предоставляющих возможность публикации произведений в сети Интернет. Данный способ распространения литературы является уникальным явлением, отразившим не столько технические, сколько культурные изменения, произошедшие в обществе за последние тридцать лет.

Одной из первых платформ для самостоятельной публикации в интернете стал электронный ресурс «Журнал Самиздат», созданный 29 Мая 2000 года. В том же 2000 году были созданы сайты «Проза.ру» и «Стихи.ру», которые предоставляли доступ к

самопубликации прозы и стихотворений. Таким образом, можно утверждать, что первые сайты нового самиздата были созданы в начале XXI века.

Стоит отметить, что эти сервисы к концу нулевых годов имели неудобный интерфейс, а также не обладали возможностью монетизации. В конечном итоге это привело к тому, что первые сайты для самопубликации уступили лидирующие позиции более современным аналогам.

Одной из первых альтернатив стал запрещённый впоследствии в России и Беларуси «Фикбук», или же «Книга фанфиков» – русскоязычный архив фанфикшна, а также оригинальной прозы, поэзии и публицистики, созданный в 2009 году. «Фикбук» долгое время являлся одной из самых популярных платформ для самопубликации, но при этом никогда не имел большого влияния на рынок электронных книг из-за своего некоммерческого характера. Потребность авторского сообщества в заработке на самопубликуемых электронных произведениях этими ресурсами не была удовлетворена, что в конечном итоге привело к возникновению новых сервисов самиздата.

Так, уже в 2012 году появился сайт «Целлюлоза», главное отличие которого от конкурентов состояло в том, что он был одним из немногих популярных ресурсов, которые предоставляли авторам возможность назначать цену за прочтение текстов. Данная особенность предопределила популярность платформы. Однако отсутствие обновлений, ограниченный ассортимент и споры между авторами и владельцами привели к тому, что сервис, так же, как и некогда популярный «Журнал Самиздат», утратил популярность, не сумев конвертировать потенциально прибыльную идею в преуспевающий бизнес.

В докладе журнала «Книжная индустрия» за 2011 год отмечается, что доля электронных книг в России относительно общего показателя книготорговли составила всего 0,3% [Книжная индустрия, URL]. При этом самиздат в данном исследовании вообще не выделялся в особую категорию электронных изданий, что свидетельствует о его минимальном влиянии на книжный рынок.

Сейчас очевидно, что такая ситуация на рынке была напрямую связана с низким показателем распространения Интернета в Рос-

сии. Однако количество людей, интересующихся электронными ресурсами, росло с каждым годом, что можно наблюдать на представленном Фондом «Общественное мнение» графике, охватывающем период с 2008 по 2018 год: рост интернет-пользователей в России в указанный промежуток составил более 200%.

Постепенное увеличение потенциальной аудитории способствовало тому, что уже через два года после неудачной «Целлюлозы» появилась новая платформа для самопубликации – «Ридеро», сотрудничающая с книжными магазинами и типографиями. По ряду причин данный сервис не сумел удержать лидирующих позиций и в настоящий момент имеет незначительную долю в структуре книжного рынка самиздата.

Но интересным представляется тот факт, что спустя год после появления «Ридеро» был создан «Litnet» – один из самых популярных и прибыльных сервисов самопубликации, в настоящее время занимающий первое место по посещаемости и второе – по объему продаж. А уже всего спустя год после появления «Litnet» возникли сайты «Author.Today» и «Литрес Самиздат», которые со временем стали основными игроками на рынке коммерческого самиздата и заняли лидирующие позиции в этой области. Исходя из этого можно утверждать, что начало формирования современной структуры российского самиздата было положено между 2015 и 2016 годом.

Рост аудитории, пользующейся Интернетом, и формирование крупных порталов самиздата напрямую повлияли на структуру книжного рынка в России: оборот электронных книг в нашей стране, по данным журнала «Книжная Индустрия», суммарно по итогам 2018 года превысил 4,8% от объёма рынка печатной книги. С 2019 года есть информация о доле самиздата в структуре книжного рынка. Тот факт, что книжное сообщество заметило платформы для самопубликации, означает их возросшее по сравнению с 2012 годом значение.

Исходя из этих данных интересно сопоставить продажи самиздата и общий объём книжного рынка. Продажи сервисов самиздата в 2019 году составили около 600 миллионов рублей, в то время как общий объём рынка в тот период оказался равен примерно 84 миллиардам рублей. Из этого следует, что доля самиздата в

общем объёме продаж на тот момент составляла менее 1% [Книжный рынок России, 2019, с.83]. Уже в 2024 году этот же показатель поднялся до 6,54%. По сравнению с 2019 годом прибыль сервисов самиздата увеличилась на 1000%, что свидетельствует о крайне быстром росте доли самиздата в структуре книжного рынка [Анисимов, URL]. Стоит отметить, что доля самиздата на рынке электронных книг впервые превысила долю издательского контента: 34% против 31%. Если подобная тенденция сохранится, положение самиздата на рынке электронной продукции станет лидирующим [Анисимов, URL].

Литература

1. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития : Отраслевой доклад / Под общ. ред. В. В. Григорьева. – М. : Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2019. – Выпуск XVI . – 83 с.

2. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Год 2023: Отраслевой доклад. / Под общ. ред. В. В. Григорьева. – М.: Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации, 2024. – Выпуск XVI. – 86 с.

3. Книжная индустрия. «Книжный рынок России 1-е полугодие 2012 Статистика, тренды, прогноз» [Электронный ресурс]. URL: https://www.bookind.ru/research/is_2012.pdf. (дата обращения: 16.11.2024).

4. Анисимов. С. Итоги и тенденции рынка цифровой книги в России. URL: https://www.unkniga.ru/media/uploads/docs/anisimov.pdf?ysclid=may8u8ilb9796362994. (дата обращения: 20.04.2025).

Ильинская А. К., студ. 4 курса направления «Издательское дело»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Житенёв А. А.

ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА ОБЛОЖЕК САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ 1910–1920-Х ГГ.

Расцвет сатирической периодики в России пришёлся на первую треть XX века – период значительных исторических потрясений. В это время в стране наблюдался рост количества сатирических изданий (выходило более 400 журналов), представляющих различные идеологические направления: пролетарские, демократические, буржуазно-либеральные и другие. Журналы развивались и менялись в зависимости от потребностей общества, пройдя путь от кризиса царской цензуры до становления цензурной системы СССР.

Оформление периодики стало серьёзным полиграфическим искусством. В редакции сатирических изданий пришли работать художники разных жанров и направлений: модернисты, входившие в объединение «Мир искусства» или примыкавшие к нему – И. Билибин, Е. Лансере, В. Серов, М. Добужинский, Б. Кустодиев, Д. Кардовский; один из основоположников советского плакатного искусства, преподаватель Вхутемаса-Вхутеина Д. Моор, оформлявший журналы «Будильник», «Безбожник у станка».

Ключевую роль в привлечении внимания аудитории и влиянии на читателя играли обложки изданий. Они имели чёткую структуру и форму с редкими вариациями в деталях. На титульном листе размещался заголовок (название журнала), дополненный изображением и пояснением/дополнением в виде подзаголовка, в качестве которого могли использоваться простые объяснения сюжета картины, привлекающие внимание девизы, призывы, а также диалоги и монологи изображенных персонажей. Таким образом, обложки представляли собой поликодовый текст, полноценное восприятие которого было возможно только при наличии всех вышеперечисленных элементов.

Очень редко использовалась открытая композиция, в основном иллюстрации помещались в рамку и были строго отделены от текста. В оформлении журналов до 1920-х годов активно использовались рисованные шрифты и разнообразная графика, узоры и декор, отсылающие к стилю модерн.

Иногда на обложках присутствовали элементы, выполняющие функции логотипа. Они не соединялись с заголовком в единую композицию, но подчеркивали тематику издания и служили атрибутами эстетического разнообразия. Например, на обложках журнала «Скоморох» (издавался в 1907 г.) можно заметить повторяющийся рисунок маски театра дель арте, напоминающий работы Франса Гюйса, вдохновлявшегося орнаментами Корнелиса Флориса де Вриндта.

Журнал «Стрелы» (1905–1906 годы) был одним из ключевых изданий сатирической прессы своего времени. Иллюстративный материал его обложек отличался уникальной стилистикой и особо жестокими метафорами, карикатурами, яркими цветами.

Выделяется иллюстрация М. Столярова к №7 1905 года, посвящённому революционным событиям в Москве. Под рисунком расположен заголовок «Москва – Сердце России». Окровавленное сердце в центре композиции выполнено в манере быстрого, небрежного наброска, что придает образу динамичность и экспрессивность. Сердце окружено барочными узорами, которые контрастируют с грубой техникой исполнения, создавая эффект столкновения стилей.

Одним из самых важных сатирических изданий 1910-х годов был «Сатирикон». В его редакции работали художники А. Яковлев, С. Чехонин, А. Юнгер и др. Каждый живописец создавал уникальные иллюстрации с характерными сюжетами и исполнением. Например, рисунки Яковлева часто восходили к театральной, карнавальной тематике с отсылками на персонажей театра дель арте.

Обложки «Сатирикона» были узнаваемы благодаря своей выразительной композиции: центральное изображение, обладающее нарративным характером, и двойное текстовое сопровождение – поясняющая подпись и эпиграф (обычно – вырезка из газеты). Таким образом, авторы открыто выражали мнение по поводу конкретного, прямо названного события, избегая пользоваться метафорами и эзоповым языком. Для читателя подобная форма представлялась символом смелости редакции, стремления к честности и открытости.

Вся текстовая информация набиралась шрифтом в стиле модерн, иллюстрации имели закрытую композицию и обрамлялись

рамкой (иногда герои выходили за границы для большей динамичности изображения). Реже встречался лубочный стиль, который был популярен среди изданий 1905–1910 годов. Из-за ограничений в возможностях типографий использовалась небольшая цветовая палитра (до трёх цветов на иллюстрацию), либо один акцентный цвет в чёрно-белой графике.

После Октябрьской революции сатирические журналы остаются востребованными. Пропартийные издания распространяют идеи коммунизма, ненависти к буржуазии, атеизма. Возвращается активное использование лубочного стиля, который понятен и близок массам, противопоставлен буржуазному искусству. Модерновые рисованные шрифты сменились на брусковые, исчезли орнаменты и узоры.

В 1920-е издательства получили возможность улучшить качество печати. Обложки сатирических изданий теперь стали яркими и многоцветными. Дизайн становится более геометричным, в «Крокодиле» и «Бегемоте» заголовки набираются гротеском без засечек. Иллюстрации и карикатуры приближаются к плакатному стилю. Для оформления начали чаще использовать открытую композицию, заголовок и сопроводительный текст могли накладываться прямо на изображение. Характерным стало использование комплементарной цветовой палитры, которая строится на сочетании противоположных цветов на цветовом круге (синий-оранжевый, красный-зелёный). Этот приём не только повышал визуальную привлекательность издания, но и способствовал созданию яркого контраста, усиливающего выразительность художественных образов.

Анализ оформления обложек сатирических журналов 1910–1920-х годов предоставляет возможность проследить этапы развития полиграфического искусства в России. Но выявленные нами художественные решения и стилевые особенности отражают не только культурные контексты своего времени и эволюцию графического дизайна. В них можно проследить влияние политических факторов на визуальную культуру. Сатирические журналы 1910–1920-х годов прошли путь от кризиса царской цензуры до оформления цензурной системы СССР, вобрав в себя разнообразные стили и жанры. Эти издания стали отражением своего времени,

объединяя элементы классического и модернистского искусства, конструктивизма.

Литература

1. Зыкун, Н. И. Сатирические жанры журналистики: проблемы типологии / Н. И. Зыкун. // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2015. – № 1 (33). – С. 181–191.

2. Клех, И. «Сатирикон» и сатириконцы / И. Клех, С. А. Гудимова. // Вестник культурологии. – 2014. – №3 (70). – С. 71–78.

3. Культура России в начале XX века : сатирическая печать : учебное пособие / А. М. Мойсинович ; Яросл. гос. ун-тет. П. Г. Демидова. – Ярославль : ЯрГУ, 2015. – 80 с.

4. Романов, А. Г. Российская сатирическая журналистика: от советского прошлого к российскому настоящему / А. Г. Романов. // Russian Journal of Education and Psychology. – 2013. – № 3 (23). – С. 1–13.

Колиенко А. Г., студ. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Недосейкин М. Н.

ПРОБЛЕМАТИКА ЗЛА В РАССКАЗЕ Г. ВИТТКОП «СОН РАЗУМА»

Тема зла всегда занимала центральное место в философских, литературных и художественных дискуссиях, вызывая вопросы о природе человеческой сущности, морали и границах допустимого. Рассказ французской писательницы Габриэль Витткоп (1920–2002) «Сон разума» (1976), с нашей точки зрения, является одним из интереснейших примеров художественной рефлексии на эту тему. Дело в том, что Витткоп исследует зло не как абстрактную категорию, а как неотъемлемую часть человеческой природы, которая проявляется в самых неожиданных и порой шокирующих формах.

Рассматриваемый нами рассказ является первым в одноименном сборнике «Сон разума». Название сборника и рассказа – это прямая отсылка к гравюре Франсиско Гойи (1746–1828) (43-й из 80-ти цикла «Капричос»), которая сопровождается следующей надписью: «Когда разум спит, фантазия в сонных грёзах порождает чудовищ, но в сочетании с разумом фантазия становится матерью искусства и всех его творений». Тем самым Гойя имел в виду, что общество не должно допускать погружение разума в сон, фантазию нельзя оставлять наедине с самой собой. Витткоп же отталкивается от обратного – она описывает ситуацию, в которой разум засыпает и перестает контролировать человеческую деятельность.

Но прежде, чем перейти к анализу заявленной проблематики, обозначим фабулу рассказа: некая безымянная рассказчица повествует в письме неизвестному адресату о происходивших событиях в Мадриде. Она пишет о своём друге и, вероятно, любовнике – Бобе, который по-настоящему восхищается различными генетическими отклонениями. Боб рассказывает девушке об R. – католическом учреждении, где в подвале содержатся уродцы под надзором монахинь. Монахини соглашаются провести экскурсию за вознаграждение, и это оборачивается вакханалией. Уродцы, старики и монахини под влиянием алкоголя затевают драку и разгул,

что производит неизгладимое впечатление на главных героев. Они сбегают оттуда, унося с собой страшные воспоминания.

Нам представляется, что проблема зла в рассказе является чрезвычайно значимой, вокруг неё и строится повествование. Вся система персонажей, которая будет нас интересовать, может быть рассмотрена по тому или иному пониманию природы зла. При этом, конечно же, Витткоп предлагает читателю формировать собственное мнение о столь неоднозначных материях.

Одну из ключевых характеристик природы зла в рассказе иллюстрируют образы монахинь. Зло проявляется в их отношении к подопечным-уродцам. Дело в том, что их забота о тех, кто стал воплощением телесной и душевной исключительности, основана не на милосердии, а на стремлении заработать на демонстрации разного рода отклонений. Монахини воссоздают настоящий «зоопарк», в котором показывают живых людей с врождёнными нарушениями как зверей, принимая в качестве пожертвований денежные средства. Как замечает Боб: «Сначала тётки отказывались, давая понять, что денежное пожертвование в размере стоимости праздника устроило бы их больше. Тогда я пообещал и милостыню, и праздник» [Витткоп, с. 3]. Очевидно, здесь подчеркивается лицемерие религиозных учреждений, будто событие по «просмотру» людей считается обыкновенным событием для святого места, не нарушающим обычный распорядок дня.

Однако эта социальная история дополняется у Витткоп по мере развития действия. Если изначально монахини не хотят нарушать собственных правил, то в конце они пьют и предаются разгулу наравне с «чудовищами», уподобляясь им, – так они пересекают черту, до которой зло внутри человека еще можно сдержать. У них стирается привычное понимание категорий добра и зла, которые они обязаны проповедовать миру, остаются только выгода и гедонизм.

В этом контексте необходимо сказать несколько слов и о соотношении проблематики зла с самими «чудовищами». Понимание зла у «уродцев» отсутствует, поскольку отсутствует и осознание происходящего. Потому они и не могут грешить, как говорят монахини. Все их поведение является детским, глуповатым; уродцы ориентируются на врожденные способности к выживанию. По-

казательным можно назвать эпизод, когда им приносят подарки. Их поведение описывается явно с ориентацией на некие детские и отчасти животные паттерны, обусловленные стремлением выжить, а не направленные на осознанную коммуникацию. Хотя, безусловно, стремление к жестокости пробуждается и в них по ходу действия.

Не менее важной мы можем считать позицию рассказчицы, так как именно ей автор доверяет создать основную смысловую рамку для восприятия событий в рассказе. Интересно, что её имя не упоминается, что, скорее всего, можно интерпретировать как знак её близости к авторской позиции. Её представление относительно природы зла ясно сразу, с первого абзаца: «Не помню уж, как нам пришла в голову эта идея, я лишь чувствую вновь охватившую нас тогда скуку… <…> Я имею ввиду некую тоску по жестокости, но не ту, с верёвками и ремнями, слишком уж пресную на наш тогдашний вкус, а скорее такое злодеяние, об извращенности которого могли бы судить только мы» [Витткоп, с. 1].

Исходя из данной цитаты, мы можем наблюдать, что рассказчица воспринимает «тоску по жестокости» как неотъемлемую часть своей личности. Важно отметить и то, что эта «тоска» имеет своеобразную прогрессию, поскольку сама же героиня говорит о желании получить новый опыт, вне рамок принятых в обществе. Соответственно, зло, с одной стороны, это то, что принято в обществе называть злом (следовательно, граница социальной нормы исторически подвижна), а не некая извечная сущность. С другой же стороны, это желание человека к чему-то большему, к преодолению разного рода границ, установленных морально-нравственными институтами, выглядит в рассуждениях рассказчицы как что-то постоянное, извечное, данное человеку в постоянное пользование. Такая двойственная манера понимания природы зла во многом и составляет проблематику рассказа.

Наиболее осознанное и условно «возвышенное» представление о природе зла закреплено в рассказе за Бобом, инициатором всего действия и главным его «бенефициаром». С его точки зрения, люди стремятся к жестокости в следующей ситуации: «Когда жалость нестерпимо мучает меня, что остается мне, как не кидать камни в

тех, кто ее вызвал?» [Витткоп, с. 9]. Боб не отрицает зла в себе, но развивается оно в нём, как ни странно, во взаимодействии с эмпатией, ему даже жаль чудовищ. Хотя при этом он старается заглушить свое сочувствие жестокостью, так как зло для Боба – способ защиты от несправедливости внешнего мира. В понимании Боба только жестокость может контролировать окружающую хаотичную действительность. Жестокость для него – возможность контроля, отказ от затуманивающих холодный рассудок чувств и инстинктов.

Рассказ строится таким образом, что встреча лицом к лицу с чудовищами, в которых рассказчица и Боб видят не только воплощение общечеловеческой распущенности, но и своей личной, приводит их бегству. Они «сбегают, как воры» [Витткоп, с. 9] – так как узнают страшную тайну о мире и о своих внутренних демонах, тайну, которую так яростно берегут монахини, будучи своеобразными проводниками и одновременно сторожами между божественным и греховным, между сакральным и светским пространством жизни человека.

Финальной репликой Боба Витткоп «зацикливает» этот круг. Картина получается следующая: человек грешен изначально, и он создает зло; а зло, в свою очередь, отражается на других людях, выворачивается из внутреннего во внешнее. Однако уродцы вызывают своим видом жалость, и, осознавая губительность сострадания в несправедливом мире, человек чувствует нужным снова поступить жестоко – по той простой причине, что вред другим является защитным механизмом психики. Грех и человеческая натура существуют неразрывно, и зло полностью и неминуемо поглощает личность. Такие метаморфозы мы наблюдаем на примере монахинь. Порок руководит и центральными персонажами; он добирается даже до уродцев, которые, по сути своей, грешить не могут. Круг невозможно разорвать, даже Бог не вмешивается напрямую, лишь «предупреждает», ведь на все происходящее со стены молчаливо «смотрит» «огромный Христос» [Витткоп, с. 4], он выступает немым свидетелем происходящего разврата.

Витткоп противопоставляет добро и зло, святыню и грех, намекая, что второе побеждает из-за непосредственной близости к людской душе. Добро статично, и для его достижения нужно при-

кладывать усилия, а зло, наоборот, динамично и движется внутри сознания как неумолимая стихия, которую нужно либо победить, либо принять. Зло подпитывается грехом, который сокрыт в глубине нашего естества. И, самое важное, по мнению Витткоп, понять простую истину – мрачные, жестокие желания гораздо ближе, чем мы привыкли думать.

Литература

1. Wittkop G. Le sommeil de la raison / G. Wittkop. – Paris : Verticales (Gallimard), 2003. – 160 с.

2. Витткоп Г. Сон разума / Г. Витткоп ; пер. с фр. Величко А. – Митин Журнал ; Kolonna Publications, 2009. – 96 с.

Ланкина Н. А., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Пухова Т. Ф.

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ В СЕМЕЙНО-БЫТОВЫХ ПЕСНЯХ С. РОССОШЬ РЕПЬЁВСКОГО Р-НА ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ

Традиционные семейные отношения всегда играли значительную роль в формировании культурной идентичности региона. В контексте русского фольклора семейно-бытовые песни были неотъемлемой частью культурного наследия, отражая ценности, обычаи и традиции русского народа. Песни с. Россошь Репьёвского района Воронежской области не являются исключением, приоткрывая заветное окно в мир традиционных семейных отношений русского народа.

Семейно-бытовые песни, записанные в с. Россошь Репьёвского р-на Воронежской области, стали объектом настоящего исследования. Цель работы – найти отражение устойчивых патриархальных ценностей русской христианской семьи в народных песнях. Вместе с этим мы проанализировали и отклонения от традиционной роли жены в ряде анализируемых текстов.

Для того, чтобы найти отражение традиционных представлений о семейных отношениях в русских семейно-бытовых песнях, мы обратились к «Домострою» Сильвестровского извода. Кроме того, для того, чтобы сформировать целостное представление о традиционном укладе русской семьи, мы обратились к народным пословицам сборника В. И. Даля (раздел «Муж-Жена»).

В песне ***«Я сы гор-горы шла, я серых гусей гнала, приговаривала»*** [1] (по первой строчке) лирическая героиня рассказывает о том, как она **«привыкала»**: *Свёкру угождала, / Ворона хоже привыкала <…> А свекрови угождала, / Жаркую банюшку топила <…> А деверю угождала, / Вады на руки давала, / С полотенциим стояла <…> А невестке угождала, / Дитя в люлька качала. <…> А золовке угождала, / Косу русую пляла…»*. Можно сделать вывод о том, что для русской женщины в семейно-бытовых отношениях традиционного типа необходимо проходить этап терпения, или, как часто встречается в песнях, ***«перетерпевания»***.

В «Домострое» неоднократно повторяется правило «терпения» в угоду Божьему промыслу. Оно переносится и на любовные отношения между женщиной и мужчиной. Согласно христианству, *любовь – это когда комфортно другому человеку с тобой*. **Эгоизм** в семейно-бытовых отношениях порождает катастрофические проблемы. Так, пример эгоизма со стороны жены мы наблюдаем в песне ***«Сухота»*** [2] *Жена мужа высушила. / Присушила русы кудри / На буйной голове. / Заставила шатать / По чужой стороне. <…> А моя, шельма, жена / Всё сударушкой была.*

Антипод для этого примера с моделью счастливых семейных отношений мы можем найти в песнях, где жена проявляет силу воли, не поддаётся на искушения и отказывается от гуляния. Здесь отсутствует драматический пафос; песни имеют счастливое звучание. К примеру, в песне ***«Ой, кукушки поют»*** [3] девушка проходит через искушение: *Ой, кукушки поют, / Голубушки льют, / И мене, молоду, с собою зовут. /* Но замужняя девушка не поддаётся на него: */ А я не пойду, я вина не пью, / Я вина не пью, в рот не беру.* И благодаря этому песня имеет счастливый финал: *Станя целовать, жизнью называть, / – Ванёчек-Ванёчек, сердечко моё, / – Сердечко, моя возлюбленная, / Возлюбленная, возлюбленная.*

Издавна хранительницей семейного очага являлась женщина – жена. В Притчах (12:16) говорится об этом так: *«Мудрая жена устроит дом свой, а глупая разрушит его своими руками»* (Прит.14:1). Если жена перестаёт выполнять свою функцию хозяйки дома, это ведёт к разрушению семейного быта. Пример мы нашли в песне ***«Зима лютая проходит, весна красная настаёт»*** [4] (по первой строчке): *У солдата сердце мрёт. / Жена дома не живёт, / Жена дома не живёт. <…> Жена дома не живёт, / Да по сиделочкам сидить. <…> Уж я вышму лозу, / Да побью свою жену.* Здесь акцентировано рефреном то, что жена *«не живёт дома»*. Именно такое поведение разрушает тепло семейного очага и «вынуждает» мужа, у которого из-за этого «сердце мрёт», её побить. *«Доброй жене домоседство не мука»*. Народ не только в песнях, но и в пословицах говорит о том, что настоящая женщина – хозяйка своего дома: *«Не наряд жену красит – домостройство»; «Без мужа голова не покрыта; без жены дом не крыт»*.

В семейно-бытовых песнях мы нашли и другие случаи сознательного нарушения патриархальных и иерархичных традиций уклада русской семейной жизни. Женщина в таких песнях выступает разрушающей силой, в своём акте протеста отступающая и от религиозных, и от семейных канонов русской православной семьи. Так, в песне ***«Эх, во горнице, эх, во горнице»*** [5] (по первой строчке) девушка, которую свёкор бранил *«не по делу» («чтоб она не гуляла»)*, сознательно настраивается на протест: *А я млада гулять буду, / А я млада шалить буду.* Как в старой русской пословице: *«И муж не знает, где жена гуляет», «Муж того не знает, что жена гуляет», «Опричь мужа всяк знает, что жена гуляет»*.

Особенно интересна песня ***«Пойду я во тёмный лес и нарву хмелю мякова»*** [6] (по первой строчке), где жена решается на полный отказ не только от семейных, но и христианских ценностей (совершает убийство своего мужа без чёткого мотива): *И нарву хмелю мякова, / И наварю пива пьянова. / И напою мужа старово, / И положу спать на погребу. / И накрою ево соломою, <…> И зажжу я лучинушку, / И подожгу я соломушку.* Можно предположить, что мужья, получившие наказание от собственных жён (в виде, к примеру, проданного втайне скота, неверности и загулов) или даже лишившиеся жизни их рукой, *не выполнили свою патриархальную функцию*. По «Домострою» (и в целом, согласно христианскому мировоззрению), супруг как глава дома и семьи должен учить и воспитывать не только детей, но и жену, и тогда *«всё будет споро, и всего будет полно»*. Как правило, мужья в песнях-исповедях гулящих/мстящих девушек молчаливы. Вероятно, главная причина раскола семьи в народном сознании в данном случае не жестокое обращение мужа с женой, а наоборот, отсутствие воспитательной силы, которую он был обязан приложить для сохранения семейного очага – *«Муж жене отец, жена мужу венец»*.

Изучив песни, мы увидели, как в них изображена традиционная семейная иерархия. Подробно рассмотрев тексты тематики отношений между мужем и женой, мы вывели типологию двух характеров жён: *«терпящих»*, *покорных* и *«гулящих»*, *бунтующих*. Проведённый анализ также показал, что семейно-бытовые песни с. Россошь Репьёвского района являются важным источником ин-

формации о традиционных семейных отношениях и культурной идентичности как отдельно взятого региона, так и всего русского фольклорного наследия в целом. Мы надеемся, что наша работа будет полезной для будущих исследований в области фольклора и культурной антропологии.

Литература

1. Домострой Сильвестровского извода : Текст памятника с примеч., материалы для сравн. изуч. – Санкт-Петербург : Глазунов, 1902. – (Русская классная библиотека, изд. под редакцией А. Н. Чудинова).

2. Пословицы русского народа : сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. / [соч.] Владимира Даля. – 3-е изд., без перемен. – Москва : издание Товарищества М. О. Вольф, 1904.

Источники

1. Записано: Воронежская обл., Репьёвский р-он. с. Россошь от Велвенкиной Марии Ивановны, 1911 года рождения, пенсионерки. 10.07.1976 г.

2. Записано: Воронежская обл., Репьёвский р-он. с. Россошь от Ефимовой А., 58 лет.

3. Записано: Воронежская обл., Репьёвский р-он. с. Россошь от Тереховой Марфы Фёдоровны, 54 года.

4. Записано: Воронежская обл., Репьёвский р-он. с. Россошь от Варвары Тихоновны, 1917 г. р., Чупахиной Марии Петровны, 1916 г. р.

5. Песня записана с голоса от Сидельникова П. А. 1896 г. р., с. Россошь Репьевского района Воронежской области 8.07.1976.

6. Записано: Воронежская обл., Репьёвский р-он. с. Россошь. Песня записана с голоса от Сорокина Ефима Ивановича, 1912 года рождения, пенсионера.

Ланкина Н. А., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Фаустов А. А.

ПРОМЕТЕЙ В ПОЭЗИИ Н. Ф. ЩЕРБИНЫ

Николай Фёдорович Щербина (1821–1869) – поэт, малоизвестный современному читателю. Между тем, в середине прошлого века Щербина пользовался большой популярностью как автор антологических стихотворений, как лирик и эпиграмматист. Щербина с ранних лет пристрастился к изучению греческого языка и мифологии, в его поэтике большое место занимает античное наследие, что стало одним из важных критериев выбора поэзии Щербины для исследовательской работы (наряду с высокой частотностью упоминаний Прометея в его стихотворениях), начальный этап данной работы находит отражение в: [Ланкина].

В собрании сочинений Щербины мы нашли восемь открытых упоминаний Прометея. Аналитическую работу мы начали с двух стихотворений, где «прометеевская» тематика является центральной – это «*Дар Прометея*» и «*Песня Прометея*».

Первое «прометеевское» стихотворение в творческой биографии Щербины – «Дар Прометея» [Щербина, с. 148–149] датировано 1842 годом. Особое место в стихотворении занимает Природа, которая воплощается как нечто большее, чем просто традиционное для лирики русского романтизма пространство восполнения внутренних сил, уединения и покоя; природа здесь представляется некой *разумной силой*, способной наказывать людей за определённое поведение (в данном случае за то, что люди *«желали покорить творения свободу»* искусством и умом). Природа *«бросает в неведомую тьму»* людей, может *«тернием усыпать путь»* их. Мы полагаем, что возникновение усложнённой роли природы непосредственно связано с персоналией Прометея, возникающей во второй части стихотворения.

Примечательно то, что «прометеевская» часть стихотворения посвящена не столько фигуре титана, сколько его главному атрибуту – факелу (*Когда мы приняли* ***огонь самосозданья***, / ***Природа спрятала*** *в свою немую грудь*). Так, *«огонь самозданья»* просто *«принимается»* человечеством, без особого акцента на фигуре

Прометея (на его жертвенном поступке, подвиге, последствиях этого дара человечеству и проч.). Интересно и само слово «самосозданье». При поиске на портале Национального корпуса русского языка выясняется, что это слово не встречалось ранее в русской поэзии. Слово «самосозданье» можно объяснить как *«процесс создания себя»*. Значимость и трактовка «прометеевского» дара значительно расширяются: это не пламя, приносящее разум (*«в готовом виде»*), а сила, «делающая», *«создающая»* человека человеком в процессе самосоздания. Роль человечества оказывается далеко не подчинительной: несмотря на полученный огонь, людям необходимо *самосоздать* себя как вид.

Важно то, что атрибут, принятый людьми от Прометея, оказывается объектом *нестабильным* (*И **бледен** пламенник блестящий Прометея, / И стал уж он приметно **догорать**...*). Возникает вопрос: почему Прометеевский огонь является даром, если это *«бледное»*, *«догорающее»* оружие самосозданья окружено полем категорий с негативной семантикой (*«слабое искусство»*, *«болящий ум»*)?

Ответ на этот вопрос находится в другом стихотворении с центральной «прометеевской» тематикой – «Песня Прометея» (1848 г.) [Щербина, с. 192]. В нём Прометей называет себя *«любимым чадом природы»*. Это ярко контрастирует с той оппозицией *Прометей – Природа*, которую мы обнаружили в предыдущем стихотворении. Вероятно, это связано с тем, что Прометей являет собой вещественное воплощение свободы: *И за **дар благодатной свободы** / Я поспорить с богами готов*. Становится наконец понятным то, почему подаренный человечеству огонь разума – дар, а не проклятие, вопреки недостаткам. Он несёт *свободу*.

В финале своей «песни» Прометей призывает человека стать *«Новым Зевесом»*, покорить «силы природы» и *«создать новое солнце свободы»*. Из этого следует, что Прометей сам не является совершенным созданием свободы, если новому человеку необходимо создать *«новую»*.

Далее мы проанализировали другие «прометеевские» стихотворения Щербины, где фигура Прометея не является центральной, но упоминается особо с тем или иным смыслом.

Начнём со стихотворения «Тантал» (1845 г.) [Щербина, с. 99–100]. В первом четверостишии лирический субъект называет себя *«первым на земле»*. Самонаречение лирического субъекта отсылает нас к стихотворению «Песня Прометея», где титан сам нарёк себя *«любимым чадом природы»*. Из этого следует то, что Прометей и представитель человеческого рода объединяются актом *самонаречения*. Оно продолжается и во второй строфе, когда лирический субъект сам называет себя *«дерзким сыном»* Прометея (*Дий всемогущий, каратель детей* ***Прометея****! / Дерзкому* ***сыну его*** *ты прости*…). То, что всё человечество обобщается лирическим субъектом в форме *«детей Прометея»*, указывает на то, что человечество буквально не существовало до прометеевской жертвы или, во всяком случае, переродилось вместе с ней; Прометей получает функцию *«жизнедавца»*, отнимая её у Зевса.

Покушение на власть Зевса продолжается и далее, когда лирический субъект утверждает, что Зевсу *доступно не всё: Дий не блажен,* ***не изведав верховного блага****, / Дий* ***никогда не услышит*** *в надзвездных чертогах /* ***Музыки слова «люблю»***. Из этого следует, что человек («дитя Прометея») становится выше самого Зевса, имея возможность соприкоснуться с тем, что недоступно богу богов.

Кроме семы власти, лирический субъект и Прометея объединяет *мученичество*. Однако существенное различие заключается в том, что муки Прометея оказываются *«сносны»* по сравнению с душевными терзаниями лирического субъекта. Физиологические пытки Прометея (*«коршун»*) и нравственные (*«цепи»*) *оказываются слабее страдания человека*.

С мотивом мученичества традиционно перекликается мотив *жертвенности*. Наиболее ярко «прометеевская» жертвенность выражается в стихотворении «Туча» 1846 года [Щербина, с. 159]. *«Жребий»* тучи – отдавать свои соки во имя *«жаждущих* ***детей***». Через образ тучи-мученицы Прометей соединяется с такими категориями, как *Судьба, Высокий жребий, Избранность и Жертвенность*.

Наиболее интересной в этом стихотворении оказывается синонимизация категорий *воды* и *огня*. Очевидно, что Прометей через свой главный атрибут (факел) напрямую соотносится с огненными категориями, огненный элемент становится мифообра-

зующим. Однако в данном стихотворении чёткая традиционная корреляция между огненными понятиями и Прометеем разрушается. Прометей здесь теряет свою сущностную черту (соотнесённость с огнём), не теряя основных характеристик (жертвенность, избранность, наличие высшей цели и проч.). Можно сделать вывод о том, что атрибут Прометея и персоналия Прометея имеют свои собственные семантические черты, необязательно соотносящиеся друг с другом.

Напомним, что факел Прометея также традиционно соотносится с *«началом всех искусств»*. Этой теме посвящено стихотворение «Ложе из лилий и роз приготовил тебе я…» [по первой строчке] (1851 г.)

[Щербина, с. 91–93]. В нём лирический субъект переживает эстетический восторг, состоящий из яркого эротического переживания к женщине и наслаждения от созерцания мира и искусства. В финале лирический субъект воздаёт хвалу *«блаженным олимпийцам»* за два «***равно*** *любезные»*, «сладкие дара»: *Первый наш гимн мы споем* ***жизнедавцу Зевесу****, / Гимн же второй* ***Прометею*** *за* ***пламя искусства***. Прометей ставится в один ряд с богами и оказывается равным по похвале верховному богу – Зевсу.

Зевс – не единственная фигура, с которой Прометей становится в оппозицию. В стихотворении «Два титана» (1851 г.) [Щербина, с. 94–95] появляется новое противостояние: *Прометей и Океан*. Прометей, в отличие от Океана, наделён властью, недоступной ни Океану, ни Зевсу – *властью человеческого признания*. Власть Океана зыблема на этом фоне, её судьба – ***«пред мыслью человека»*** *«побледнеть»* и *«пасть»*. Особенная власть Прометея подкрепляется важным эпитетом: ***«всемирная»***.

Суммируя вышесказанное, можно сделать выводы, что Щербина во многом отходит от классической мифологии Прометея, беря из неё только нужные для него элементы, что и приводит к неустойчивости атрибутики, переходу в новую стихийную среду, новой расстановке акцентов и проч. Наше исследование показывает, как образ Прометея эволюционирует в русской поэзии середины века и приобретает новую семантику.

Литература

1. Ланкина Н. А. Прометей в поэзии П. А. Вяземского / Н. А. Ланкина // De novo: наука молодых : сборник работ Научного общества студентов филологического факультета ВГУ. / Н. А. Ланкина. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2025. – с. 59–62.

2. Щербина Н. Ф. Избранные произведения / Н. Ф. Щербина. – Ленинград : Советский писатель, 1970. – 661 с. – (Библиотека поэта).

Муковнин И. Е., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н, доц. Алейников О. Ю.

ПРИНЦИПЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ ОБРАЗА ВАСИЛИЯ ЧАПАЕВА В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»

Образ Василия Чапаева занимает важное место в русской культуре, вызывая неизменный интерес отечественных писателей, главным образом на протяжении всего XX века. С одной стороны, Чапаев – герой Гражданской войны, красный командир, воплощение народной смекалки и отваги, с другой же – фигура, ставшая объектом мифологизации и иронии. Сам Василий Чапаев в годы Гражданской войны был легендарной фигурой, при этом будучи самоучкой. Он смог выдвинуться на высокие командные посты за счёт собственных способностей при отсутствии специального военного образования и стал настоящей легендой, когда не только официальные мифы, но и художественный вымысел прочно заслонили реальную историческую фигуру.

Стоит отметить, что миф о Чапаеве, сложившийся в народном сознании, стал серьёзнее реального исторического образа полководца [Благоевич, с. 201]. Важной ступенью мифологизации образа легендарного начдива считается постмодернистский роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота». В нём миф о Василии Чапаеве не только радикально переосмысляется, но и подвергается существенной демифологизации, которая связана с пелевинской деконструкцией жанра исторического повествования и разрушением принципов поэтики «героического эпоса», активно развивавшегося в эпоху советской литературы начала XX века. Данное положение позволяет рассматривать «Чапаева и Пустоту» с точки зрения неомифологической концепции, которая в искусстве XX века предполагает универсальный подход к мифологическим мотивам. Вместо прямого воспроизведения мифов и мифологем неомифологизм предполагает их интерпретацию и переосмысление, создавая новые мифологические нарративы, релевантные современной действительности.

Исходя из данного утверждения, необходимо отметить основную и главную традиционную мифологическую модель, воссоз-

данную в романе. Центральный образ Василия Чапаева в тексте романа представляет собой архетипическую модель героя-воина. А. Г. Иванов, говоря о мифологеме героя в структуре социального мифа, подчеркивает: «Герой наглядно показывал, каким образом нужно верно отправлять определённое сакральное действо в повседневной жизнедеятельности, в сфере профанного. Герой был фигурой, которая придавала жизни устойчивость, даже предсказуемость; фигурой, творящей реальность взамен хаотичного состояния» [Иванов, с. 84]. Действительно, на протяжении долгого времени фигура героя в искусстве в полной мере отображала социальные противоречия. В случае с мифом о Василии Чапаеве обязательно необходимо принимать во внимание то, в какую эпоху и в какую социальную формацию героический миф был сформирован. Легендарный образ начдива, изначально относившийся исключительно к сфере военно-идеологического, в ходе развития советского государства перешёл в народную культуру и глубоко в ней укоренился. Такой вывод позволяют сделать анекдоты о Василии Чапаеве, господствующие в народном сознании, а также определённое архетипическое представление об этой личности, сложившиеся в русской ментальности и отражающее такие личностные черты, как героизм, целеустремленность и преданность долгу перед государством. В. Эрлихман подчёркивает: «Павший от рук врагов Чапаев занял главное место в советском пантеоне героев Гражданской войны, откуда оказались вымараны многие более значительные фигуры. Его популярность была велика и до фильма Васильевых, но после него превратилась в настоящий культ, породив волну книг, устных рассказов» [Эрлихман, URL].

В. Пелевин в «Чапаеве и Пустоте» утверждает главную черту своей поэтики – неомифологизм, как уже было сказано раннее. Основой пелевинского неомифологизма является интертекстуальное заимствование. Одно из самых ёмких пониманий интертекстуальности было дано М. М. Бахтиным, который в своих исследованиях понимал эту текстовую категорию как определённую смысловую структуру, оформленную на основе всех известных субъекту-рецепиенту текстов культуры [Шиньев, с. 186]. Учитывая контекст пелевинского «Чапаева и Пустоты», стоить принимать во внима-

ние и терминологию Ж.-Ф. Лиотара, теоретика постмодернизма, который, говоря об интертекстуальности, ввёл такой термин, как метарассказ, который можно понимать как семиотическую систему, порождающую новые мифы на основе уже существующих [Лиотар, с. 86–87].

Принимая во внимание этот факт, стоит отметить, что В. Пелевин в «Чапаеве и Пустоте» опирается на текст романа «Чапаев» Д. А. Фурманова, заимствует оттуда целые эпизоды, фрагменты диалогов и травестирует их. Это позволяет сделать вывод о том, что образ Чапаева у В. Пелевина в условиях неомифологизма демифологизируется. «Чапаев» отбирает у Д. А. Фурманова «право на легитимность» [Демин, с. 139] и отображает новое человеческое отношение к самому В. Чапаеву. В. Пелевин использует расслоённый чапаевский миф в романе, где начдив становится мистиком и учителем, а Урал, место его гибели, автор превращает в «поток любви». Героический миф, по мнению А. Закуренко, приобретает характер «деперсонализированный» [Закуренко, URL], становится «антимифом» [Демин, с. 143], и локус его восприятия полностью меняется в соответствии с авторским замыслом, который основывается на демифологизации и на скептическом отношении к советской историографии.

Таким образом, главный принцип мифологизма в романе «Чапаев и Пустота» В. Пелевина основывается на переосмыслении различных системных элементов классического мифа, метарассказов и современных мифологий.

Заимствование элементов мифологических структур становится актом интертекстуальности, который предполагает использование этих элементов для организации предметного мира и системы образов, а также для характеристики персонажа как создателя определённого мифа. Это, в свою очередь, определяет его тип сознания и выполняемые им функции. Кроме того, привлечение некоторых мифологических мотивов помогает облегчить восприятие текста романа, поскольку эти мотивы соотносятся с наиболее значимыми для читателя темами, поэтому автор использует их для повышения привлекательности своего произведения.

Литература

1. Благоевич Н. «Четыре жизни» Василия Ивановича Чапаева (об одном мифотворческом феномене Гражданской войны в России 1917–1923 гг.) / Н. Благоевич // Славице Тергестина 20. – 2018. – I. – Триест, EUT Edizioni Università di Trieste. – С. 196–212.

2. Демин В. И. Миф о Чапаеве в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» / В. И. Демин // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2010. – № 4 (30). – С. 136–143.

3. Закуренко А. Структура и истоки романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», или роман как модель постмодернистского текста / А. Закуренко // ТОПОС : литературно-философский журнал : [сайт]. – URL: https://www.topos.ru/article/4032 (дата обращения: 12.10.2025). – Текст: электронный.

4. Иванов А. Г. Мифологема героя в структуре социального мифа / А. Г. Иванов // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2019. – № 441. – С. 80–88.

5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар // Пер. с фр. Н. А. Шматко – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.

6. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота: роман / В. О. Пелевин. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 352 с.

7. Шиньев Е. П. Концепция интертекстуальности в современном гуманитарном знании (культурологический аспект) / Е. П. Шиньев // Известия. – ПГУ им. В.Г. Белинского. – 2007. – №7. – С. 183–188.

8. Эрлихман В. Пустота. Миф о Чапае / В. Эрлихман // Историк : [сайт]. – URL: https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/news/900 (дата обращения: 12.10.2025). – Текст: электронный.

Бадиан Нгоне, маг. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Селезнёва Г. Я.

ТИПЫ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ

Фразеологизмы, как и слова, являются важнейшими единицами языка, его «строительным материалом». Фразеологизм (фразеологический оборот) – это воспроизводимая единица языка из двух или более ударных компонентов словного характера, целостная по своему значению и устойчивая в своем составе и структуре [Шанский, с. 31].

Фразеологизмы обладают одной важной особенностью – культурно-национальной спецификой: в них отражается национальный менталитет, национальная картина мира. Исследователи отмечают, что культурно-национальная специфика идиом заключается в том, что их семантику можно интерпретировать в терминах культуры, которая признается национальной. Фразеологизм – носитель социокультурной информации. Образование фразеологизмов совершается в языке, но обусловливается в основном внеязыковыми факторами: историческими, этнографическими, фольклористическими и т. д. Фразеология тесно связана с историей и культурой, традициями и литературой народа, говорящего на данном языке. Эта связь наиболее четко прослеживается в тех фразеологических единицах, в состав которых входит имя собственное. М. Морошкин, составитель «Славянского именослова», писал: «Имена собственные отражают следы каприза и фантазии человеческой, служат сокращенной историей внутреннего быта и духа народного, и там, где безмолвствуют саги, начинают свою повесть имена» [Морошкин, с. 19].

Собственные имена, или онимы, являются важной составной частью языка. Имена собственные – это вторичные знаки, созданные на базе первичных знаков – имен нарицательных. Среди собственных имен выделяются индивидуальные имена собственные, которые обозначают общеизвестные предметы или лица – имена собственные с индивидуальными коннотациями (Ньютон, Пуш-

кин), и общие имена собственные – имена собственные без индивидуальных коннотаций (Наталья, Артемий). За индивидуальными именами собственными всегда стоит определенное лицо, и признаки этой личности переходят на его имя. Во фразеологизмы, как отмечает О. В. Михайлова, обычно включаются индивидуальные имена собственные, известные всему языковому коллективу, но не всегда ясные людям иной культуры [Михайлова, с. 51].

Как известно, к онимам относятся: антропонимы (собственные имена людей), топонимы (собственные имена географических объектов), теонимы (собственные имена божеств), зоонимы (имена и клички животных), астронимы (собственные имена небесных тел), космонимы (собственные имена зон космического пространства и созвездий), фитонимы (собственные имена растений), хрононимы (собственные имена отрезков времени, связанных с историческими событиями), идеонимы (собственные имена объектов духовной культуры), хрематонимы (собственные имена объектов материальной культуры) [Дербеденев, с. 132].

Предмет нашего изучения – русские фразеологизмы с антропонимами и топонимами. Их в нашем материале собрано 30 и 20 соответственно. То есть преобладают фразеологизмы с антропонимами. Рассмотрим их подробнее.

Как правило, в состав фразеологизмов входят мужские имена *(Тришкин кафтан, куда Макар телят не гонял, на бедного Макара все шишки летят)*. Больше всего используются полные мужские имена *(Иван, родства не помнящий; Кондратий хватил; брат-Кондрат)*. Есть фразеологизмы и с краткими именами *(Тришкин кафтан; хитрый Митрий)*. Часто встречаются обороты, где используется притяжательное прилагательное, образованное от имени (*Демьянова уха* – от имени Демьян, *Тришкин кафтан* – от имени Трифон).

Редко, но всё же используются во фразеологизмах и женские имена. Например, фразеологизм «приготовить, как на Маланьину свадьбу». Женское имя Маланья – полное, пришло из греческого языка и имеет вариант «Меланья».

Как было сказано выше, в русских фразеологизмах используются, как правило, мужские имена. Как правило, это имена, широ-

ко распространенные в крестьянской среде в 18–19 веках. Сейчас они мало употребляются, за исключением имени Иван, которое часто входит в состав фразеологизмов: *Иван, родства не помнящий, Ванька-встанька, Ваньку валять*. Это имя было широко употребимо в прошлых веках, причем использовалось как для наименования высокородных людей, так и для именования бедняков. И использовалось оно так часто, и имело такое большое количество вариантов, что для иностранцев стало символом русского человека (*русский Иван*). В наше время оно также употребляется.

Таким образом, русские фразеологизмы с именами собственными – довольно широкий пласт фразеологии. Многие из имен, используемых во фразеологизмах, в настоящее время либо не употребляются совсем (Емеля – *Мели, Емеля, твоя неделя*; Ерема – *по Сеньке шапка, по Ереме колпак*), либо довольно редко встречаются (Семен, Макар, Трифон).

Вторая из рассматриваемых нами групп – русские фразеологизмы с топонимами.

Топонимы (географические названия) встречаются в составе русских фразеологических единиц менее часто. В качестве стержневого компонента в таких фразеологизмах могут быть названия населённых пунктов (Москва, Тула), административных единиц (Россия, Русь), элементов рельефа (Кавказ), водных объектов (Волга) или компоненты, образованные от этих топонимов (волжский).

Основными свойствами русских фразеологизмов с топонимами являются: сложность и постоянство состава, воспроизводимость, непроницаемость структуры, закреплённый порядок слов, эмоционально-стилевая окрашенность, от «сниженной» в разговорной речи до «возвышенной» в книжной речи.

Рассмотрим некоторые из фразеологизмов:

1. Фразеологизм «В Тулу со своим самоваром не ездят» означает лишний багаж, который путешествующий легко может найти в точке прибытия. Происхождение фразеологизма таково: старинный город Тула славился производством самоваров, а потому везти туда самовар бессмысленно, ибо его всегда можно найти в этом городе. Таким образом, выражение это приобрело более общее значение «делать что-либо бессмысленное, бесполезное». Впервые

это выражение использовал Корней Чуковский в книге «О Чехове» (1915) в таком виде: «Ехать с женой в Париж всё равно, что ехать в Тулу со своим самоваром» [Чуковский, с. 24].

В других языках есть фразеологизмы с аналогичным значением: *вести уголь в Ньюкасл* (to carry coals to Newcastle) (Ньюкасл – крупнейший центр добычи угля в Англии); *привозить сов в Афины* (в античные времена сова считалась символом Афин). Эти выражения, так же, как и русское «Ехать в Тулу со своим самоваром» означают излишнее, бессмысленное действие, но мы видим, что топонимы в них разные: для каждого народа название города свое и говорит о его специфике.

Модель, по которой строятся фразеологизмы, общая: название города и название предмета, которым изобилует данный город. Идея избыточности присутствует во всех трёх фразеологизмах. Вторая идея, которая в них присутствует, – бессмысленность совершаемого действия. Каждое из этих выражений базируется на культурных и исторических реалиях соответствующего города: Тула – центр производства самоваров, Ньюкасл в Англии – центр угледобычи и порт по экспорту угля, Афины в Древней Греции имели множество сов (как птиц, так и их изображений на монетах), т. к. сова была священным животным богини мудрости Афины и символом города.

Невозможно определить, какой их этих фразеологизмов был первым. Можно предположить, что русский был самым молодым из них, т. к. Тула стала известным центром производства самоваров только в XIX веке.

2. «Язык до Киева доведёт» – фразеологизм, который означает, что благодаря общению и умению задавать вопросы можно получить необходимую информацию и добраться до желаемой цели. Происхождение фразеологизма связано с историческими реалиями времён Киевской Руси. Тогда указателей на дорогах не было, и путники, отправлявшиеся в Киев, могли ориентироваться на незнакомой местности благодаря расспросам встречных людей, подсказывавших правильное направление. А Киев был центром страны, и место его расположения было широко известно [Выхованец, с. 189].

Этот оборот используется как совет не стесняться спрашивать, чтобы найти нужную информацию. В языках стран Западной Европы можно найти аналогичные выражения, только центром, к которому нужно дойти, будет в них уже не Киев – столица Киевской Руси, а Рим – центр огромной Римской империи, к которому вели все ключевые дороги от провинций (*Все дороги ведут в Рим* (в английском, итальянском, французском языках)). И в узбекском языке есть аналог этого фразеологизма, дословно: «Расспрашивая, можно найти даже Мекку». Мекка – священный для всех мусульман город, место рождения пророка Мухаммеда и центр исламского мира, куда совершали паломничество. Киев, Рим, Мекка в этих выражениях и конкретные названия города, и символы отдаленного, труднодоступного и значимого места.

3. «От копеечной свечки Москва сгорела» – фразеологизм, означающий нанесение крупного ущерба или наступление катастрофы из-за незначительной причины. Выражение это напоминает нам об исторических событиях, приведших к пожарам Москвы. Пожар 1493 года произошел из-за свечи в арбатской церкви Николы на песках. В 1737 году в доме Милославских служанка поставила свечу перед иконой. Произошел пожар, во время которого сильно пострадал Кремль.

Таким образом, имена собственные в русских фразеологизмах – это не просто элементы языка, это ключи к пониманию культурного кода нации. Они действуют как своеобразные «порталы», переносящие нас в прошлое, связывающие с историческими событиями, литературными произведениями, мифологическими представлениями и религиозными догматами русских. Фразеологизмы, содержащие имена собственные, представляют собой не просто устойчивые выражения, а ценные исторические и культурные свидетельства. Изучение этих фразеологизмов дает возможность не только расширить словарный запас и улучшить владение языком, но и углубить понимание истории и культуры России.

Литература

1. Выхованец Н. А. Топонимы в русской фразеологии / Н. А. Выхованец // Эпоха науки. – 2017. – №12. – С. 188–192.

2. Дербеденев М. Е. Семантические особенности имен собственных в составе фразеологических оборотов / М. Е. Дербенев, М. В. Ягодника // Art Logos. – 2024. – №4 (29). – С. 128–140.

3. Михайлова О. А. Типы имен собственных в русских фразеологизмах / О. А. Михайлова // Русский язык и лингвокультура в сопоставительном аспекте: материалы ежегодной международной конференции. – Екатеринбург: УрФУ, 2015. – С. 49–53.

4. Морошкин М. Я. Славянский именослов / М. Я. Морошкин. – СПб : Тип. 2-го отделения собственной е. и. в. канцелярии, 1867. – 213 с.

5. Чуковский К. И. О Чехове: человек и мастер / К. И. Чуковский. – М. : Русский путь, 2008. – 205 с.

6. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М. : Высшая школа, 1985 – 312 с.

Николаенко А. В., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель - к. филол. н., доц. Ильина Т. В.

СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ПОВЕСТИ А. И. КУПРИНА «ЗВЕЗДА СОЛОМОНА»

Творчество Александра Ивановича Куприна, одного из ярчайших представителей русской литературы начала XX века, отличается богатством языка, пластичностью образов и глубоким психологизмом. Его произведения, к числу которых принадлежит объект представленного исследования, повесть «Звезда Соломона» (1917), сочетают в себе элементы фантастики, философских размышлений и тонкой стилистической обработки текста, что делает их ценным материалом для лингвистических исследований.

Актуальность изучения синтаксических конструкций, в частности односоставных предложений, в прозе А. И. Куприна обусловлена необходимостью углубленного анализа его индивидуального стиля, который, по словам современников, стремился к «простоте, предметности и пластичности изображения» [Вежбицкий, с.95].

За пределами исследования находятся формально односоставные предложения (определённо-личные, неопределённо-личные, обобщённо-личные), так как они представляют собой разновидность двусоставного предложения с нестандартно выраженным подлежащим.

Односоставные предложения, будучи компактными и экспрессивными, играют ключевую роль в создании лаконичности, усилении эмоционального фона и акцентировании действий – что соответствует эстетическим принципам А. И. Куприна, отвергавшего «насильственное словотворчество» в пользу «метких, лёгких сравнений» [Вежбицкий, с. 95]. Кроме того, исследование синтаксиса повести «Звезда Соломона» расширяет понимание эволюции русской прозы начала XX века, где эксперименты с формой становились ответом на усложнение художественных задач.

В «Сравнительном языковедении» Ф. Ф. Фортунатов пишет о том, как объясняется психолингвистическая природа односоставных предложений [Фортунатов, с. 116]. Процесс мышления у человека работает на основе механизма, состоящего из двух компонентов: суждения (психологического центра) и субъекта (то есть

предиката, носителя грамматической сути высказывания), по поводу которого формируется переживание.

Семантико-функциональная классификация односоставных предложений, разработанная А. М. Ломовым [Ломов, с.73–267], отражает особенности использования предложений данного типа в тексте фантастического произведения «Звезда Соломона».

Предметные предложения представлены следующими типами:

Указание на предмет, существующий в момент речи: ***Была*** *у него одна невинная* ***страстишка****…* [с. 6]; *…И* ***много было случаев****… [с. 6]; На руках у него* ***были*** *чёрные* ***перчатки****…* [с. 17]; *…****было*** *такое* ***ощущение****…* [с. 34]; *…Хотя не* ***было*** *сомнения в том, что он состоял из сплошной массы* [с. 37].

Именование общих исходных свойств описываемой ситуации (субстанциональный компонент выражен существительным из семантической группы места и времени): ***Был*** *уже полный* ***день*** [с. 17]; ***Был*** *хмурый и ветреный* ***день****…* [с. 104].

Описание деталей воспроизводимой обстановки, а также характеристика лиц: *У него* ***был*** *малюсенький, но чистенький, свежий и приятный* ***голосок****…* [с. 3]; *Зато за окном* ***был*** *довольно широкий внешний* ***выступ****…* [с. 4]; *…под головой у него* ***была*** *старинная атласная, вышитая шелковыми цветами* ***подушка****…* [с. 48]; *…****был*** *и* ***мед*** *в блюдечке…* [с. 49].

В языке предметные предложения служат для регистрации бытия/небытия реалий в ситуации интерпретации действительности. Реалии, фиксируемые данным типом предложений, могут быть различны, однако сводятся к единому обозначению грамматического предмета. В тексте художественной литературы предметные односоставные предложения употребляются автором в качестве средства определения реальности, ее обстоятельств и процессов. В произведении смешивается план реалистического и фантастического, и читателю необходимо иметь возможность отличить в каком из двух измерений находится герой в момент повествования.

Предметные предложения как нечто достоверное и присущее миру реального как бы обрамляют текст, встречаясь в основном в его начале и конце. Это обозначает границы соприкосновения героя с миром потустороннего, указывая на кратковременность этого взаимодействия. Когда волшебная сила перестает действовать, Иван Цвет снова возвращается в реальность.

В ситуации подробного указания на количество предметов используются количественно-именные сочетания, трансформирующие предметные односоставные в измерительно-предметные двусоставные предложения: *Раз в год ходил в театр на какую-нибудь сильную, патриотическую пьесу, где* ***было побольше действий****...* [Куприн, с. 6 – здесь и далее цит. по этому изданию]; …их **было сорок четыре** [с. 43]; …*как будто ему вдруг* ***стало девять лет*** [с. 47–48]; …*их всех* ***было одиннадцать*** [с. 82].

Признаковые предложения:

Безотносительное к лицу, фигурирующему в предложении: *Очень* ***скоро*** [с. 91].

Относительно лица, о котором говорится в предложении: *Им* ***было*** *давно* ***известно****…* [с. 13]; *Теперь ему* ***стало светлее****, уютнее и точно теплее* [с. 43]; *Но ему так* ***стыдно было*** *за свой казенный выигрыш...* [с. 91]; …*ему* ***стало*** *нестерпимо* ***жалко*** *противника* [с. 92].

Не зависимое от степени проявление качество реалии: ***Видно было****…* [с. 41]; *Однако через секунду* ***стало ясно****...* [с. 60].

Зависящее от степени проявления того или иного признака в аналогичных или других реалиях: *Но там* ***было*** *еще* ***грустнее****…* [с. 51].

Признаковые односоставные предложения обозначают особенности существования человека в конкретных условиях бытия. Описывая повседневные и специфические реалии, автор использует разнообразные и красочные описания. По степени выразительности признаковых конструкций текста также можно проследить изменения сюжетного плана: когда герой только обнаруживает действие высших сил, он с удивлением подмечает, как по-новому стали выглядеть некогда привычные вещи.

Процессные предложения:

Действие как таковое: ***Хотелось ему получить*** *заветный чин…* [с. 5]; …*о которых сейчас* ***будет рассказано****…* [с. 3]; …*как-то само собой случилось… [с. 8]; И Цвету мгновениями* ***казалось****…* [с. 9]; ***Стоило*** *ему только на мгновение* ***возвратиться*** *мыслью…* [с. 29]; *Опять* ***пришлось переправляться*** *через плотину...* [с. 32]; *Ему* ***хотелось принять*** *предложение священника* [с. 33]; ***Пахло*** *затхлостью…* [с. 51].

Состояние, закономерно вытекающее из процесса: …*было очаровательно-красиво* ***выделено*** [с. 38].

Класс процессных односоставных предложений используется автором для указания на тот факт, что от человека в мире зависит очень малый круг явлений. Так, читатель ощущает всю бесконтрольность и стихийность событий, происходящих с героем.

Дебитивные предложения: *Место ему* ***быть*** *не регентом, а по крайней мере* ***управлять*** *придворной капеллой*… [с. 8].

Дебитивных предложений в тексте заметно мало. Связано это с тем, что функция данного типа предложений состоит в закреплении устойчивого значения долженствования, что в тексте фантастического произведении не представляется возможным. Мир ирреального, волшебного для героя неосязаем, потусторонние силы лишь на краткий отрезок жизни позволяют прикоснуться к себе и так же быстро пропадают. Туманность, неизвестность и незакрепленность квазимира магической действительности впоследствии выражается в отсутствии «констатирующих» дебитивных конструкций.

Классификация односоставных предложений, представленных в тексте повести, выявила доминирование глагольных, предметных и признаковых конструкций. Их частотность свидетельствует о стремлении автора к лаконичности и динамичности, что соответствует его эстетическим принципам «меткости и пластичности».

Анализ продемонстрировал, что односоставные предложения усиливают эмоциональный фон текста, создают ритмическую напряжённость (особенно в сценах мистических превращений) и акцентируют внимание на ключевых темах, таких, как фатальность выбора и внутренний конфликт человека.

Литература

1. Вержбицкий Н. К. Встречи с А. И. Куприным / Н. К. Вержбицкий; предисл., коммент. и науч. ред. И. В. Мыльциной. – Пенза : Пензенское книжное издательство, 1961. – с. 95.

2. Куприн А. И. Звезда Соломона / Александр Иванович Куприн. – М.: АСТ, Русская классика. – 2023. – 352 с.

3. Ломов А. М. Типология русского предложения / А. М. Ломов. – 3-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, 2022. – 280 с.

4. Фортунатов Ф. Ф. Сравнительное языковедение / Ф. Ф. Фортунатов // Фортунатов Ф. Ф . Изб. раб. Т.1. – М. : Учпедгиз, 1956. – 450 с.

Новикова А. А., студ. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Недосейкин М. Н.

РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ГЛАВНОГО ПЕРСОНАЖА РОМАНА Ж.-К. ГЮИСМАНСА «НАОБОРОТ»

Тема сущности искусства, его природы и разнообразных проявлений является, возможно, важнейшей для романа французского писателя Гюисманса (1848–1907) «Наоборот» (1884). При этом, что чрезвычайно любопытно, эта тема чаще всего подаётся преломлённой сквозь призму восприятия центрального персонажа, Жана дез Эссента. Герой наполняет свою жизнь искусством: его дом полон картин и гравюр избранных художников, любимых книг, вызывающих ряд ассоциаций и воспоминаний, даже предметы мебели своей стариной и отделкой поддерживают нужную атмосферу. Сюжет произведения, таким образом, во многом завязан на главной роли, которую играет дез Эссент – на роли сверхчувствительного реципиента. Мы рассмотрим несколько эпизодов, наиболее полно характеризующих особенности восприятия главного персонажа.

Начать стоит с описания коллекции работ Гюстава Моро (1826–1898). Картины, украшающие библиотеку героя («Саломея, танцующая перед Иродом» и «Явление»), посвящены известным моментам Священной истории. Саломея – девушка, за чудесный танец которой царь Ирод пообещал исполнить любое её желание. Под влиянием матери героиня просит казнить Иоанна Крестителя. Живопись Моро изображает два события: непосредственно танец перед Иродом и происходящее после казни – когда Саломея видит отрубленную голову Крестителя.

В тексте обозначена мотивация приобретения этих картин дез Эссентом: «он хотел…несколько возбуждающих произведений, которые…расшатывали бы его нервную систему многообразными истериками и кошмарами…» [Гюисманс, с. 80]. То «возбуждение ума» которого ищет герой, пресытившийся в прошлом чувственными, легко достижимыми удовольствиями, стоит выше, чем простое эстетическое наслаждение от изображённой танцовщицы.

Дез Эссент действительно идёт дальше, подмечая, например, такую деталь, как большой белый лотос, и предполагая различные его значения в зависимости от культурного контекста. Это демонстрирует как высокую степень его осведомлённости в интересующей теме, так и желание проникнуть в сознание художника, верно интерпретировать увиденное: «…он искал корней этого большого художника…который мог достаточно отвлечься от мира, чтобы увидеть сияющими среди Парижа жестокие видения, волшебный апофеоз других веков» [Гюисманс, с. 89]. Дез Эссент сопоставляет Гюстава Моро с самим собой (и отчасти выбирает его по этой же причине), однако должен осознавать и своё условно низшее по отношению к нему положение – сам герой «среди Парижа» не может увидеть те же образы, ему необходимо укрыться, и не единожды; сначала из столицы в одинокий особняк, после – скрыться в ночи (только в это время он наслаждается картинами).

Хотя дез Эссент и выходит к обобщениям чуть ли не философского характера (осмысляя, к примеру, Саломею как символ «нетленного Сладострастия, богиню бессмертной Истерии, проклятую Красоту» [Гюисманс, с. 85], он остаётся буквально во власти этого образа («этот образ Саломеи…уже несколько лет владел дез Эссентом» [Гюисманс, с. 83]). К тому же в тексте герой сопоставляется именно с очарованным Иродом: «Так же как старый царь, дез Эссент оставался подавленным, уничтоженным, с головокружением перед этой танцовщицей» [Гюисманс, с. 88]. Так, несмотря на «научный» подход (дез Эссент также «изучает» [Гюисманс, с. 28] оттенки при выборе цвета стен, «дешифрует» [Гюисманс, с. 168] язык парфюмерии), всё время сопоставляемый с поверхностностью взгляда современников, автор все-таки подчёркивает его схожесть с персонажем, покорённым искусством танца на самом простом, чувственном уровне.

В евангельском первоисточнике, однако, как отмечено в тексте романа, описание библейского сюжета дано «в наивных и кратких фразах» [Гюисманс, с. 83], потому вся представленная интерпретация – результат синтетического восприятия дез Эссента, основанного не только на картинах Моро, но и на работах других мастеров (например, в сопоставлении с Рубенсом), на познаниях дез

Эссента о древних цивилизациях и культурах. В связи с чем неотъемлемой чертой его восприятия можно обозначить стремление к сотворчеству – продолжению и «достраиванию» уже заданного образа, глубокой и продуманной его интерпретации.

Однако эта составляющая процесса рецепции не может быть названа «творческой» в полном смысле этого слова – дез Эссенту необходима фигура гения, другого, кто воплотил бы его фантазии («В произведении Гюстава Моро…дез Эссент видел наконец **воплотившуюся** Саломею…о которой он **мечтал**» [Гюисманс, с. 84]).

В схожей логике описывается в романе и пристрастие героя к литературе. Дез Эссент так же выделяет критерии, относящие тот или иной текст к категории гениальных, на основе чего и выстраивается его домашняя библиотека. Одним из таких критериев названа краткость, заключающая в себе «сок сотен страниц» [Гюисманс, с. 286], это собрание «избранных слов» [Гюисманс, с. 286] – именно такой роман и мечтает написать главный герой. Желание создать гениальное сочинение позволяет дез Эссенту в собственном сознании встать вровень с великими творцами. Он размышляет о фигурах «искусного писателя» и «идеального читателя» – «высших существах, разбросанных во вселенной» [Гюисманс, с. 287]. Однако дез Эссент не приближается к этому замыслу, даже отдаляется от него: болезнь, к которой привел образ жизни героя, отвращает его вообще от любой умственной работы – в том числе от чтения. Всё, чем ограничивается дез Эссент во время своего «отшельничества» – это лишь наслаждение той самой «эссенцией, выжимкой творчества» [Гюисманс, с. 287] у других.

Неспособность создать нечто оригинальное видим и в других эпизодах. Так, вкусовые симфонии из алкогольных напитков, где каждый вкус сопоставлен с нотой или инструментом, лишь повторяют уже известные музыкальные мотивы, даже при стремлении к новаторству: «Иногда он **сам** сочинял мелодии, разыгрывая пасторали с…ликером, напевавшем паточные **старинные мелодии**…» [Гюисманс, с. 74]. Создать новое удаётся только в парфюмерном деле – однако в тексте не раз подчеркивается, что это искусство ещё больше привязано к существующим в реальной жизни прототипам – запахам цветов. А когда герой получает «запах без на-

звания, неожиданный и странный» [Гюисманс, с. 177], то падает в обморок, вынужденный избавиться от своего творения, впустив в комнату свежий воздух.

Говоря о «творениях» дез Эссента, нельзя не обратиться к эстетическому эксперименту, который традиционно привлекает особое внимание – это черепаха, панцирь которой был инкрустирован драгоценными камнями. Однако одержимый, казалось бы, вполне оригинальной идеей, дез Эссент вновь действует не самостоятельно: начиная с оформления («Он выбрал в японской коллекции рисунок, изображающий букет цветов» [Гюисманс, с. 66]), и заканчивая тем, что большая часть работы была произведена другим мастером. Сам творческий процесс вовсе не приносил Жану удовольствия, а приводил его в беспокойство: «Он грыз ногти, отыскивая средства… помешать решительному раздору этих тонов» [Гюисманс, с. 65].

При этом нельзя не заметить очевидную связь между судьбами черепахи и дез Эссента: он также не выдерживает давления того панциря, в который себя заключил. Смысл «щита» (это слово нередко используется в тексте) приобретает значение «наоборот» – и становится орудием самоубийства.

В этом контексте обращает на себя внимание и схожесть рассмотренного нами образа с упомянутыми картинами Гюстава Моро. Дез Эссент был охвачен этой идеей, как охвачен образом Саломеи, почти так же очарован своей работой, как когда-то танцовщицей. Настоящая жизнь животного, однако, не настолько подконтрольна герою, как недвижимое полотно – черепаха «упорно не хотела двигаться» [Гюисманс, с. 71] и в итоге умерла, не воплотив главного замысла – ползать, отражая во мраке искусственный свет. Наряд Саломеи в тексте назван «панцирем», но она умело им управляет или, оголяясь в процессе, не теряет своей власти над зрителем. Кроме того, наблюдает за черепахой дез Эссент почти в тех же условиях, что за картиной – в темноте, «спрятавшись в углу столовой» [Гюисманс, с. 70]. Действия его словно направлены на то, чтобы лишить себя субъектности и стать одним «воспринимающим» началом. Интересно, что себя он не пытается сделать частью тщательно продуманного пространства. Дез Эссент почти не видит своей фигуры: зеркало появляется в романе уже в финале, когда герой «едва узнает себя» [Гюисманс, с. 297].

Так условно «творческая» деятельность дез Эссента сталкивается с тенденцией нивелировать собственную личность, погрузившись в уже созданное другим гением художественное пространство. Это противоречие приводит в итоге к буквальной смерти одного из его творений и к риску собственной гибели.

Литература

1. Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс / пер. с фр. М. А. Головкиной. – Санкт-Петербург : Азбука, 2023. – 320 с.

Помогалова Е. С., студ. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Нагина К. А.

«ЖЕНСКИЙ ВОПРОС» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. В. ДРУЖИНИНА «ПОЛИНЬКА САКС» И Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Вторая половина 19 века стала эпохой социальных реформ и либеральных преобразований. Во время царствования Александра II Российская империя столкнулась с рядом общественных проблем, получивших освещение в публицистике и художественной литературе. Среди наиболее значимых среди них – вопрос об общественном положении женщины. Литературные деятели, обращавшиеся к этой проблематике, указывали на существовавшее в российском обществе неравенство женского пола и мужского в экономическом, интеллектуальном и гражданском отношении. «Женский вопрос» каждое десятилетие второй половины 19 века получал новое содержательное наполнение.

Патриархальный мир Российской империи воспринимал полемику об образе женщины неоднозначно. Общественное мнение было представлено консерваторами, не желающими переосмысливать традиционные поведенческие модели женщин, и либералами, сочувственно относящимися к женской судьбе. Проявившийся в 40-х годах 19 века писательский интерес к трактовке положения женщины в семейной и общественной среде начал усиливаться и наиболее яркое отражение нашёл в 60–80 годах, когда в литературе возник тип «новой женщины», стремящейся к расширению своих прав. Если в 40-е годы авторы только намечали внутреннюю сложность «женского мира», рассматривая «женский вопрос» в контексте свободного проявления чувств, то в 60-х годах явление эмансипации уже связывалось с конкретным социальным изменением статуса женщины и сфер её влияния.

Предметом нашего исследовательского интереса стали два ключевых текста о «женском мире»: роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», в котором изображается новый тип женского характера, и ранняя повесть А. В. Дружинина «Полинька Сакс», акцентирующая внимание на психологии женщины. Оба писателя вклю-

чились в литературную полемику о «женском вопросе», отразив его последовательное развитие и тематическое обогащение.

В центре произведений Дружинина и Чернышевского находится образ женщины, претерпевающий качественные изменения и являющийся главным объектом тщательного авторского анализа. Полинька Сакс, несмотря на статус замужней женщины, изображена Дружининым совершенным ребёнком. Мотив «детства», сопряжённый с описанием героини, раскрывает несамостоятельность Полиньки, её незнание практической стороны жизни. Дружинин заостряет внимание на проблеме общественных стереотипов в отношении женщины, подчеркивая их негативное влияние на дальнейшую судьбу женского пола. Образ сентиментальной барышни-пансионерки поощрялся общественностью и основательно укоренялся в массовом сознании в качестве образца женского характера. Наивность, некорректирующаяся общественными институциями, формировала устойчивую поведенческую модель несамостоятельной женщины, подверженной чужим влияниям, вынужденной во всем зависеть от мужчин в силу неразвитости собственных дарований.

Характер героини романа Чернышевского предстаёт на контрасте с Полинькой Сакс. Идиллия в жизни Веры Павловны Розальской до замужества отсутствует: тирания со стороны матери, экономическая нужда заставляет с подросткового возраста приобщаться к труду и зарабатывать деньги, испытывать неудовлетворённость своим семейным положением. Эти условия отражаются на развитии Розальской. Мир Веры Павловны значительно шире Полинькиного за счёт большего жизненного опыта героини и образования как одного из главных механизмов нравственного развития и эволюции женщины.

Разностороннее образование становится одной из центральных тем «женского вопроса». Дружинин и Чернышевский затрагивают в своих текстах этот канонический элемент русского романа о женской эмансипации, каждый расставляя акценты по-своему. Используя образ Полиньки Сакс, Дружинин намечает проблему женского пансионерского воспитания, не способствующего развитию сознания и кругозора женщин, прививающего праздность и вычурную сентиментальность подопечным. Пансионеркой является и Вера Ро-

зальская, однако Чернышевский не подвергает такой же злой сатире эту систему образования. Героиня Чернышевского независимее во взглядах и эрудированнее. Причиной подобного контраста женщин является самообразование Розальской, проявляющееся в чтении книг с «новым» содержанием, отрицающих мироустройство старого мира, поднимающих вопросы социального неравенства.

Чернышевский на примере судьбы Розальской демонстрирует тесную взаимосвязь качественного образования с осознанным процессом целеполагания. М. Т. Пинаев, анализируя тип «новой женщины», к которому можно отнести Веру Павловну, отмечал в качестве жизненной задачи женского поколения шестидесятниц их приобщение к «великому делу перестройки социальных, семейно-юридических и морально-этических устоев общества» [Пинаев, с. 97]. Героиня Чернышевского выходит за пределы интимно-бытовой среды, которая для неё представляется не главным, а частью на пути к «окончательному освобождению женщины», «участию в борьбе против социальной несправедливости, включению её в общественно-полезный труд» [Лотман, с. 505].

Русский роман о «женском вопросе», помимо образовательной составляющей, затрагивает частную жизнь женщин, их семейно-бытовые отношения. Для текстов такой направленности каноническим сюжетом становится ситуация любовного треугольника, коллизия прелюбодеяния. Чернышевский помещает Веру Розальскую в схожую с Полинькой Сакс сюжетную ситуацию, становящуюся толчком для эволюции женских образов. Любовные коллизии повести «Полинька Сакс» и романа «Что делать?» имеют схожие черты: разрушение гармоничных отношений с супругом из-за возникновения страсти к третьей стороне, осознание героинями иррациональной природы своих чувств, мотив самоустранения мужа-друга, желающего блага для жены.

В обоих текстах причиной возникновения адюльтера является различие в натурах супругов. У Дружинина интеллектуальное неравенство между мужем и женой разрушает отношения. Чернышевский выбирает поводом для возникновения разногласий в брачном союзе несходство темпераментов и привычек героев. Основной стратегией поведения мужей при измене героинь является разрушение естественных супружеских отношений, не подлежа-

щих сохранению и сдерживанию за счёт уз брака и общественного закона. Обременительность брачного союза – основной предмет критики авторов в романе о «женском вопросе». Дружинин и Чернышевский разрешают эту проблему в схожем для них духе. Брак, не приносящий взаимного счастья, поддерживаемый лишь формальной законодательной стороной, непродуктивен. Он теряет своё важное назначение как для личного счастья людей, так и для общественной стабильности. В связи с этим для обоих авторов важно подчеркнуть рационально-реалистический подход героев к разрешению любовного конфликта.

Таким образом, произведения А. В. Дружинина «Полинька Сакс» и Н. Г. Чернышевского «Что делать?» имеют в содержательном отношении ряд схожих элементов. Это коллизия прелюбодеяния, тип добродетельного мужа-учителя, тема женского образования, модель «свободной любви», основывающейся на признании иррациональной природы чувств. Различия текстов демонстрируют качественную смену акцентов в постановке «женского вопроса» в зависимости от десятилетий 19 века. От текстов 40-х годов, анализирующих личную сферу чувств, включаясь в полемику о женском положении, к текстам 50–60-м гг. проблематика расширяется, здесь уже осмысляется независимое общественное положение женщин, возникновение новых поведенческих моделей.

Литература

1. Дружинин А. В. Повести. Дневник / А. В. Дружинин. – Москва : Наука, 1986. – 518 с.

2. Егоров Б. Ф. Проза А. В. Дружинина / Б. Ф. Егоров // Повести. Дневник /А. В. Дружинин. – Москва : Наука, 1986. – С. 429–463.

3. Лотман Л. М. Чернышевский–романист // История русской литературы. [В 10 т.]. Т. VIII : Литература шестидесятых годов / Л. М. Лотман. – Москва : Издательство АН СССР. – 1956. – Ч. 1. – С. 484–535.

4. Пинаев М. Т. Н. Г. Чернышевский – романист и «новые люди» в литературе 60–70 годов / М. Т. Пинаев // История русской литературы. [В 4 т.]. Т. 3. – Ленинград : Наука, 1980. – 817 с.

5. Чернышевский Н. Г. Что делать? / Н. Г. Чернышевский. – Москва : Наука , 1975. – 876 с.

Пронькина Д. В., студ. 4 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Розенфельд М. Я.

КРЕОЛИЗАЦИЯ СЕТЕВОГО КОММЕНТАРИЯ В СООБЩЕСТВАХ О ПУТЕШЕСТВИЯХ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ»

Тревел-журналистика и в целом тревел-группы в социальных сетях сейчас очень актуальны, потому что значимой для современного общества является тема путешествий. Учитывая большое количество подписчиков и посещений тревел-групп, можно на материале в них размещенного контента делать выводы об общих тенденциях развития сетевого дискурса.

Сетевой комментарий сегодня признается исследователями самостоятельным жанром. Он обладает определенными жанрообразующими признаками, среди которых выделяют: выражение реакции на прототекст или протоситуацию; диалогический характер; активное высказывание точки зрения, различных модальных значений сферы адресата: согласия или несогласия, одобрения или неодобрения, разнообразных когнитивно-модальных оценок и квалификаций; явная или скрытая оценочность; относительная лаконичность [Колокольцева, с. 117].

Общая тенденция интернет-коммуникации – креолизация текста – существенно влияет на его понимание и интерпретацию. В креолизованных текстах вербальный и визуальный компоненты состоят в неразрывной связи, и эта тенденция затрагивает и данный жанр [Анисимова, с. 8]. Целью нашего исследования является рассмотрение в лингвопрагматическом аспекте поликодовых комментариев в тревел-группе в социальной сети «ВКонтакте». Мы сфокусируем внимание на используемых видах креолизации и степени популярности комментария в зависимости от вида креолизации и характера взаимодействия изображения с текстом.

Источником материала нашего исследования послужила группа «Палатка | Журнал путешественника» социальной сети «ВКонтакте». Выбор этого сообщества обусловлен его высокой посещаемостью: 324,4 тысячи подписчиков, а среднее количество комментариев составляет 12 на один пост. Методом сплошной вы-

борки нами были отобраны креолизованные комментарии за период от 10 марта по 10 апреля 2025 года.

Анализ материала показывает, что для данной тревел-группы характерно преобладание смайлов над фотографиями, иллюстрирующими слова автора, что указывает на большую полифункциональность первых, возможность проиллюстрировать любую ситуацию.

В группе несколько раз встречаются ветки комментариев, представляющие собой обмен фотографиями без вербальной составляющей, что обусловлено тематической спецификой группы: здесь распространены обильное иллюстрирование посещенных локаций и обмен туристическим опытом. При этом диалогов, представляющих собой только обмен смайлами, не наблюдалось. В тревел-группе фотография, в отличие от смайлов, может обладать статусом целого сообщения, смайлы выполняют служебные функции, при этом они более функционально пластичны.

Среди смайлов, при помощи которых осуществляется креолизация комментариев, преобладают относящиеся к следующим тематическим группам: растительный и животный мир (дерево, листья, разные животные); явления и объекты природы (радуга, снежинка, гора, закат и восход); поддержка (жесты смайлами-ладонями: «привет», «поддерживаю», «молитва», «сила»); смайл планеты (в значении путешествий по всему миру); смайлы обмундирования туристов («палатка», «кроссовки для бега»); смайлы физической активности, спорта и игр на свежем воздухе (футбол, баскетбол, теннис, сноубординг) и другие. Использование этих групп эмодзи обусловлено тематикой тревел-группы.

Смайлы приведенных выше тематических групп встречаются и в никнеймах подписчиков группы, то есть поликодовость проявляется уже на уровне псевдонимов участников коммуникации («Сергей Ерохин », «Роман Комаров🌏») [«Палатка | Журнал путешественника», URL].

Смайлы в комментариях могут выполнять различные функции. Наиболее типичны здесь эмодзи, заменяющие невербальные компоненты коммуникации (жесты и мимику) и отражающие эмоции. В комментариях «Палатки» ярко выражено активное высказывание точки зрения, различных модальных значений сферы адреса-

та: согласия или несогласия, одобрения или неодобрения. Комментарии, содержащие положительную оценку, креолизуются чаще, чем отрицательную. Оценочных креолизованных комментариев в 2,5 раза больше, чем информационных («Молодец! Стоит только начать🤔фото🔥🔥🔥») [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. Для выражения эмоций обычно используется традиционный набор смайлов, но могут применяться и смайлы, отражающие тематику группы: «Приезжайте, ждем вас!🏕» [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. В данном случае эмоция представлена не классическим смайлом жестов и мимики, а изображением палатки.

Среди смайлов, заменяющих невербальные компоненты коммуникации, есть выполняющие фатическую функцию: «Larisa,👋 землячке» [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. Здесь смайл «машущая рука» заменяет жест приветствия.

Также смайлы могут заменять собой языковые знаки – слова и знаки препинания. Примечательно, что вместо знаков препинания нередко используются тематические смайлы (см. выше: похожим образом используются тематические смайлы группы для выражения эмоций), заменяя концевые знаки: точку и восклицательный знак: «Работаю в дружном коллективе турфирмы «Волъга+»🏕» [«Палатка | Журнал путешественника», URL].

Вместо восклицательного знака может употребляться совокупность смайлов, указывающая на экспрессивность высказывания: «Люблю природу🌳👍🌳♡😍» [«Палатка | Журнал путешественника», URL].

Также смайлы употребляются в сложных предложениях на границах синтаксических конструкций, заменяя запятую, двоеточие и тире (например, запятую между однородными членами, тире между подлежащим и сказуемым): «Лето 😍🥰 это маленькая жизнь❤», «С удовольствием познакомлюсь с удивительными людьми 🚴👀🏕🏕🏕 каждые выходные провожу на природе». [«Палатка | Журнал путешественника», URL].

Смайлы могут функционировать в качестве маркеров списка – буллитов, и, как абзац, отделять новую мысль:

«🏕 Я путешественница из России.

🌎 Родом из Липецка, но жила в разных частях страны.

✈ Систематически путешествую более 10 лет, чередуя с обычной жизнью» [«Палатка | Журнал путешественника», URL].

Среди смайлов, соотносимых с вербальными компонентами коммуникации, преобладают выполняющие дублирующую функцию: «ищу единомышленников для походов и интересных мероприятий на природе🏕» [«Палатка | Журнал путешественника», URL], причем дублирование может быть семиотически избыточным: «Я инструктор-проводник пешеходного и конного туризма 🚶🏇» [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. Здесь вербальный элемент «пешеходный и конный туризм» подкреплен смайлами пешехода и скачущей лошади.

Одно и то же понятие может визуализироваться по-разному, в зависимости от контекста высказывания: «Не только заповедник Аркаим, но и многие горы в окрестностях – это настоящие места силы 💪», «За этим мы с коллегами тоже следим и организуем безопасные туры по местам силы⛰» [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. В первом случае происходит акцентирование внимания на элементе «сила» с помощью соответствующего смайла, и смайл соотносится с прямым значением этого слова, а во втором – смайл, указывающий на природный объект, является визуализацией устойчивого сочетания «место силы».

Заменяя несколько слов, смайлы могут визуально дублировать целое высказывание: «Поделитесь, пожалуйста, душевной музыкой для походов, для отдыха у костра с палаткой 🎶🔥🏕🌅» [«Палатка | Журнал путешественника», URL].

Смайлы могут быть полифункциональны: «Анна, не светит солнце ☀ если рядом со мною нет тебя 😔» [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. В данном случае знак «солнце» заменяет собою запятую и в то же время дублирует слово «солнце» для выделения значения отдельного слова и усиления воздействия текста, то есть одновременно выступает как иконический знак с функцией дублирования семантики слова и как пунктуационный знак; «грустный» смайл заменяет знак препинания, вероятно, точку, и выполняет эмотивную функцию, отражая общий экспрессивный посыл высказывания.

Смайлы могут реализовывать прием языковой игры, как в случае смайла – поднятого вверх пальца, дублирующего слово «да»:

«что ещё сказать да здравствует лето » [«Палатка | Журнал путешественника», URL]. Здесь представлена языковая игра словообразовательного типа, где слово дробится на элементы и морфологически переосмысляется состав слов и частей речи.

Проанализированные поликодовые комментарии позволяют сделать следующие выводы:

1. Наиболее частотным средством креолизации комментария в тревел-группе «Палатка | Журнал путешественника» социальной сети «ВКонтакте» является смайл, отличающийся от фотографий полифункциональностью. Однако последние могут использоваться как самостоятельный комментарий без текста и составлять ветку комментариев как полноценные высказывания.

2. В тревел-группе широко распространены смайлы, соотносимые с темой путешествий и отдыха. Такие тематические смайлы обычно полифункциональны: они могут выполнять дублирующую функцию, эмотивную, а также пунктуационную.

3. Эмотивная функция – наиболее распространенная функция смайлов, использующихся в комментариях, что, вероятно, соответствует жанровой природе комментария – непосредственной эмоциональной реакции на сообщение. Среди комментариев, содержащих словесно выраженную эмоцию или оценку, креолизуются главным образом имеющие положительные коннотации.

4. Смайлы обладают особыми лингвистическими функциями: семантического дублирования и замены слова, а также функционируют как знаки препинания.

Литература

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация / Е. Е. Анисимова. – М. : Академия, 2018. – 128 с.

2. Колокольцева Т. Н. Специфические черты диалогического общения в интернете / Т. Н. Колокольцева // Политическая лингвистика. – 2018. – № 2 (68). – С. 115–122.

3. Электронный ресурс «Палатка | Журнал путешественника» – URL: https://vk.com/palatka_tru (Дата обращения: 25.09.2025)

Разинкова С. А., студ. 4 курса направления «Филология»,
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Алейников О. Ю

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ ШУРЫ БАЛАГАНОВА И ИВАНА БЕЗДОМНОГО В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК» И М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Данная статья посвящена анализу сходств и различий в изображении Шуры Балаганова и Ивана Бездомного, героев романа «Золотой телёнок» И. Ильфа и Е. Петрова и романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Исследователи уже обращали внимание на сходство портретов этих героев. Так, в «Записках о Михаиле Булгакове» Л. М. Яновская находит сходства в описании внешности Ивана Бездомного [Яновская, с. 121] («плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек») [Булгаков, с. 5] с характеристиками Шуры Балаганова («фигура <…> резкая и угловатая», «рыжие, как у сеттера, кудри») [Ильф, Петров, с. 18].

Героев сближает не только внешность. Отметим сходство социального происхождения. Оба героя являются так называемыми «людьми из народа». Для советской литературы 1920-х годов это был весьма популярный объект изображения. Уровень образования Ивана и Шуры невысок (например, Бездомный предлагает отправить давно умершего философа Канта «года на три в Соловки» [Булгаков, с. 12], а Балаганов из мировых центров культуры знает «только Киев, Мелитополь и Жмеринку» и убеждён, что «земля плоская» [Ильф, Петров, с. 33]).

Оба героя отличаются повышенной импульсивностью. Иван любит выражаться «вычурно и фигурально» [Булгаков, с. 11], а Шура испытывает значительные трудности, когда Остап Бендер запрещает ему использовать физическую силу при ограблении миллионера Корейко. Иван и Шура легковерны, попадают в зависимость от мнения других людей (Бездомный слепо доверяет мнению Берлиоза, а Балаганов верит фантазиям Паниковского о «золотых гирях» Корейко).

Отметим также «говорящие» фамилии героев. В фамилии Шуры Балаганова присутствует комическая метафора. Г. Жиличева в статье «Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920–1930-х гг.» отмечает, что тема балагана, подчеркнутая фамилией Шуры, становится одним из факторов организации авантюрно-комического действия произведения [Жиличева, с. 65]. Данная номинация указывает на связь образа мошенника с карнавальной смеховой культурой, которая подтверждается и сюжетно, когда Шура выдаёт себя за сына лейтенанта Шмидта, т.е. изображает того, кем не является на самом деле.

В то же время, по наблюдениям булгаковеда М. Чудаковой, псевдоним Ивана Бездомного «ассоциируется со многими характерными псевдонимами тех лет» [Чудакова, с. 18]. Среди советских литераторов 1920-х гг. встречались такие творческие имена, как Д. Бедный, И. Приблудный, М. Голодный. Таким образом, наделяя своего героя подобной фамилией, писатель создаёт образ типичного пролетарского поэта, произведения которого могут не отличаться художественными достоинствами, но издаваться как идеологически верные.

Следует также обратить внимание на сходные функции в сюжете, которые выполняют герои.

Особую роль Шуры Балаганова в образной системе романа отмечал Ю. К. Щеглов. В своих комментариях к роману «Золотой телёнок» исследователь обратил внимание на принадлежность героя к архетипической парадигме «учитель – ученики» (в магическом модусе – «маг и его свита»), где Остап Бендер выступает в роли «учителя» или «мага», а Шура, наряду с Паниковским и Козлевичем, входит в разряд «учеников» (или «свиты») [Щеглов, с. 18].

В подобный тип сюжетных отношений вступает и Иван Бездомный, который, встретив в психиатрической больнице Мастера, становится его учеником. Показательно, что в главе 30 «Пора! Пора!», навсегда расставаясь с Иваном, Мастер говорит ему: «Прощай, ученик» [Булгаков, с. 370].

Определённая степень сходства Ивана и Мастера, Остапа и Шуры обнаруживается уже при их первой встрече.

Обе пары героев отличает близость во внешнем облике. Так, литературоведы М. Одесский и Д. Фельдман в статье «”Жизнен-

ный мир” в дилогии об Остапе Бендере: от “Двенадцати стульев” к “Золотому телёнку”» обращают внимание на то, как «рифмуется» внешность Остапа и Шуры, которые впервые встречаются в арбатовском исполкоме, выдавая себя за сыновей лейтенанта Шмидта [Одесский, Фельдман, с. 149].

Для обоих мошенников характерны детали гардероба, связанные с морской тематикой и вызывающие определённые ассоциации у окружающих (в случае Остапа – это «фуражка с белым верхом, какую, по большей части, носят администраторы летних садов и конферансье» [Ильф, Петров, с. 13], в случае Шуры – «штаны с матросским клапаном» [Ильф, Петров, с. 19]).

Иван Бездомный и Мастер также обладают общими деталями одежды, поскольку знакомство героев происходит в стенах психиатрической лечебницы (например, «больничная» одежда Мастера выглядит следующим образом: «…белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат» [Булгаков, с. 130]).

Следует также отметить, что внешний вид каждой из пар героев указывает на принципиальное различие их жизненного опыта. Если Шура Балаганов и Остап Бендер выбирают «морские» элементы гардероба для того, чтобы убедительнее играть свои роли, совершая мошеннические действия, то факт встречи Ивана и Мастера в больничных халатах говорит о наличии у обоих героев взглядов на мир, не свойственных большинству их современников. Таким образом, в первом случае мы имеем дело с реализацией авантюрно-комической традиции, а во втором – с сопоставлением мировоззренческого уровня.

Что касается самого процесса «ученичества», то его суть у каждого героя была собственной.

И. Урюпин в монографии «Роман М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”: русский национальный культурно-философский контекст» осмысливает общение Ивана Бездомного с Воландом, а затем с Мастером как «процесс духовного пробуждения человека», его возвращения к «непреходящим моральным ценностям» [Урюпин, с. 212].

С момента встречи с Воландом и последовавшей за ней гибели Берлиоза Иван начинает познавать то, что было недоступно большей части советских граждан. В подобной роли герой выступает

в главе 5 «Дело было в Грибоедове», когда он пытается поймать «иностранца», который в противном случае «натворит неописуемых бед» [Булгаков, с. 61]. Только Бездомному оказываются известны подлинные обстоятельства смерти редактора, из-за чего окружающие считают его сумасшедшим.

Желание постичь смысл происходящего не оставляет героя и в лечебнице. Именно такого познания он жаждет, когда хочет услышать продолжение истории Иешуа от Мастера: «Скажите мне, а что было дальше с Иешуа и Пилатом <…>. Умоляю, я хочу знать» [Булгаков, с. 132]. Впоследствии он видит следующую часть ее событий во сне (глава 16, «Казнь»), что позволяет ему соприкоснуться с тайной казни Иешуа Га-Ноцри.

В то же время целью «ученичества» Шуры Балаганова становится получение большой суммы денег незаконным способом. Гиперболизированный интерес к материальным благам подчёркивается описанием восторга Шуры, услышавшего план Остапа Бендера по овладению миллионом Корейко: «Он жалобно причмокивал языком, останавливался», «раскрывал даже рот, как бы желая что-то произнести», «садился и снова вставал» [Ильф, Петров, с. 36].

Комический характер «ученичества» Шуры Балаганова подтверждает и его включение в ещё одну архетипическую модель отношений, обозначенную Ю.К. Щегловым как «герой и его неразумные спутники» [Щеглов, с. 18]. Герой нередко совершает ошибки, мешающие мошенникам достичь намеченной цели. Например, он легко верит в рассказ Паниковского о «золотых гирях» миллионера Корейко и тратит много сил и времени, чтобы вместо золота получить «два чугунных полушария» [Ильф, Петров, с. 250].

Различие целей «ученичества» Шуры и Ивана приводит героев к совершенно противоположным итогам пути. В эпилоге «Мастера и Маргариты» мы видим Ивана историком, косвенно продолжающим работу Мастера (этим он исполняет просьбу «учителя»: «Вы о нём продолжение напишите!» [Булгаков, с. 369]). Он отказывается от создания новых стихотворений, а также от «пролетарского» псевдонима, начиная использовать свою настоящую фамилию – Понырев. Все это говорит о кардинальном изменении внутреннего мира героя, пересмотре им взглядов на жизнь.

Что касается Шуры Балаганова, то его образ, напротив, не получает значительного развития с течением сюжета романа. Во-первых, это обнаруживается в авторском наименовании героя, который до самого конца романа остаётся «Шурой», не получая права обозначения полной формой имени «Александр», что говорит о сохранении героем наивности и инфантильности. Во-вторых, отсутствие личностного роста подтверждает само поведение Балаганова, который, получив от Остапа пятьдесят тысяч рублей, пытается украсть в трамвае «грошовую дамскую сумочку с мелкой бронзовой цепочкой» [Ильф, Петров, с. 375]. Подобно судьбе самого Бендера, которому деньги также не приносят счастья, Шура, думающий лишь о воровском промысле, оказывается неспособен к изменению своего образа жизни, что свидетельствует о полном отсутствии его духовного роста.

Таким образом, образы Ивана Бездомного и Шуры Балаганова, обладая рядом общих черт и выполняя сходную функцию в сюжете произведений, проделывают различный путь, приводящий их к прямо противоположным результатам. И, если Ивана Бездомного с развитием сюжета начинают беспокоить вопросы высшей истины, то Шура Балаганов остаётся на том же уровне духовного развития, каким он обладал на момент начала сюжета.

Литература

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: роман / М. А. Булгаков – Воронеж : Центр.-Черноозем. кн. изд-во, 1987. – 543 с.

2. Ильф И. А. Золотой телёнок: роман / И. А. Ильф, Е. П. Петров. – Москва : АСТ, 2018. – 560 с. (Миры Ильфа и Петров).

3. Жиличева Г. А. Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920–1930-ых гг. / Г. А. Жиличева // Вестник ТГПУ. – 2011. – №7. – С. 65–69.

4. Урюпин И. С. Творчество М.А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи. / И. С. Урюпин. – Москва : ФЛИНТА, 2020. – 572 с.

5. Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / М. О. Чудакова. // Вопросы литературы. – 1976. – №1. – С. 218–253.

6. Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя / Ю. К. Щеглов. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – 656 с.

7. Яновская Л. М. Записки о Михаиле Булгакове / Л. М. Яновская. – Москва : Текст, 2007. – 433 с.

Родионова К. И., студ. 2 курса направления «Издательское дело»
Научный руководитель – ст. преп. Токарева Н. В.

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА «НИКЕЯ», СПЕЦИАЛИЗИРУЮЩЕГОСЯ НА РЕЛИГИОЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Религиозная литература – это совокупность произведений, посвящённых религии, духовности и вопросам веры. В 2024 г. число наименований религиозной литературы в России составило 1351 единицу. Это 1,3% от общего числа названий. Тираж составил 5 493 990 экземпляров, что равняется 1,5% от совокупного тиража за 2024 год [РГБ, URL].

Данный вид литературы имеет свою специфику, которую стоит анализировать, исходя из издательской деятельности Русской Православной Церкви. На данный момент выпуском религиозной литературы в России занимаются специализированные издательства, среди которых издательство монастыря Троице-Сергиевой лавры, издательства «Отчий Дом», «Даръ», «Просветитель», а также светское издательство «Никея». Главным специализированным издательством религиозной литературы стоит считать издательство Русской Православной Церкви. Также выпуском данного сегмента литературы занимаются и универсальные издательства, такие как «Эксмо» и «АСТ».

В настоящей статье будет рассмотрена деятельность издательства православной литературы «Никея» [Никея. Книги о главном: сайт, URL].

Издательство «Никея» – одно из ведущих светских издательств, выпускающих православную литературу. Оно начало свою деятельность в 2008 г. в городе Москве. Основателями «Никеи» являются Николай Бреев и Владимир Лучанинов. Уже после двух лет работы издательство было представлено практически во всех храмах и церковных книжных лавках России, Украины и Беларуси. Через 4 года «Никея» вышла на рынок светской литературы с новыми сериями. В 2017 г. издательство стало лидером среди православных издательств по годовому выпуску новых книг.

«Никея» опровергает стереотип об ограниченности и архаичности религиозных издательств, предлагая широкий спектр православной литературы, соответствующей современным требованиям читателей. Это достигается за счет использования двух каналов дистрибуции: светского и церковного. В год «Никея» выпускает 50–70 наименований. Средние тиражи составляют 3500–4000 экземпляров.

При анализе репертуара издательства мы остановимся на нескольких издательских направлениях.

Библия в «Никее» представлена в четырёх вариантах. Издания «Серебряной Серии» выполнены в чёрном цвете с серебряным тиснением на твёрдом переплете. В среднем в каждой книге около 500 страниц. Впервые серия появилась в издательстве в 2020 г. Помимо отдельных изданий Ветхого и Нового Завета в «Серебряной Серии» представлена полная Библия. Она была выпущена в 2024 году.

Примечательно, что «Никея», помимо изданий Библии в синодальном переводе, выпускает издания на церковнославянском языке. Данные издания следует считать особенностью «Никеи», так как, к примеру, универсальные издательства, такие как «Эксмо» и «АСТ», не занимаются публикацией Библии на церковнославянском языке.

Среди подарочных изданий «Никеи» следует отметить две книги – Библию и Псалтирь. Полная Библия была выпущена в 2016 г. в кожаном мягком переплёте с золотым тиснением. Псалтирь в твёрдом кожаном переплёте был выпущен в 2017 г.

Особый интерес вызывают издания Библии для детей. Издание «Библия детская: Читай, узнавай, находи» с иллюстрациями Дианы Лапшиной – это особое интерактивная книга, которая содержит 8 красочных виммельбухов. Текст специально разделён на информативные таблички для удобства детского чтения. Иллюстрации в издании предполагают взаимодействие ребёнка с книжкой. «Библия детская: Читай, узнавай, находи» была выпущена в издательстве в 2024 г. в твёрдом переплёте. Проанализировав книжный рынок, мы пришли к выводу, что интерактивными Библиями с современным дизайном для детей в большинстве своём занимаются нишевые издательства, а, к примеру, в универсальных издательствах «Эксмо» и

«АСТ», а также в издательстве РПЦ представлены обычные издания детской Библии с адаптивным пересказом, не предполагающие разностороннего детского взаимодействия с книжкой.

«Никея» существенно отличается от других издательств, специализирующихся на издании православной литературы. Помимо соответствующих этой сфере книг о христианстве, издательство занимается выпуском околорелигиозных текстов.

Сейчас книги жанра нон-фикшн набирают популярность среди читателей. Издательство «Никоея» на официальном сайте указывает, что старается публиковать всё, «что волнует современных христиан». Поэтому в разделе нон-фикшн можно найти книги, которые не всегда непосредственно связаны с религией. Это, например, издание «Космос в наследство. История первого в мире космонавта во втором поколении» Сергея Волкова, который рассказывает историю своей жизни как первого космонавта во втором поколении, сына Александра Волкова, побывавшего в космосе трижды. Но при этом издательство также выпускает «истории о пути человека к Богу, о вере, о жизни, о преодолении трудностей и творческом развитии». Таковым является издание 2021 г. «Вера в большом городе. Диалоги о жизни, в которой есть место Богу». В книге собраны удивительные истории, рассказывающие об удивительном религиозном опыте таких известных личностей, как благотворитель Нюта Федермессер, писатель Евгений Водолазкин, рэпер Баста, телеведущий Борис Корчевников и многих других.

Книги по психологии являются не менее популярными, чем нон-фикшн, и «Никея» предлагает большой выбор в этом сегменте. Это, например, издание «Одиночество. Пути преодоления: в Церкви, семье и обществе» Игумена Нектария. Данная книга была выпущена в 2018 году.

Среди прозаических произведений – мемуары, романы, классическая и современная литература, а также духовная и священническая проза.

Среди «необычных» изданий следует выделить произведения, написанные в популярных жанрах: детектив, юмористические рассказы и т.д. Это, например, книга 2021 годы «Вера. Детективная история, случившаяся в монастыре» Игумена (Туманова), из-

вестного петербургского священника и публициста. Или издание 2019 года «О клиросе и не только. Несерьезные рассказы» Нины Костюковой, представляющее собой сборник милых и комичных историй из жизни московского регента.

Преимуществами такой литературы является близость рассказанных историй к современной жизни христианина. Подобные издания показывают, что жизнь верующего человека не строится только вокруг Священного Писания, молитв и богослужений.

Если говорить обо всём репертуаре «Никеи», то помимо уже перечисленных выше особенностей, важно отметить, что почти все издания на сайте помечены надписью «Допущено» или «Рекомендовано» к распространению Издательским советом Русской Православной Церкви. Книги издательства обладают значимостью в православном литературном контексте, что обусловлено их одобрением со стороны ведущей церковной организации страны.

Ещё одним преимуществом издательства является доступность книг в электронном виде, что подтверждает готовность «Никеи» учитывать запросы читателя. Большинство книг стоит недорого. Цена одного издания в среднем не превышает 1000 руб., но при этом Библия имеет цену значительно выше.

«Никея» имеет сразу несколько успешных каналов взаимодействия с аудиторией. У издательства есть сайт с интуитивно понятным интерфейсом, одновременно выступающий и интернет-магазином, на котором можно заказать книгу и приобрести её электронную версию.

Помимо этого, издательство сотрудничает с такими крупными маркетплейсами, как Wildberries, Ozon и Лабиринт. Книги «Никеи» можно приобрести в одной из крупнейших сетей магазинов «Читай город», электронные версии доступны на Литрес. Издательство активно взаимодействует с аудиторией через различные платформы: это блог на сайте, сообщество ВК и телеграм-канал. В целях продвижения изданий «Никея» проводит всевозможные презентации и встречи с авторами. Помимо этого, издательство участвует в различных книжных ярмарках.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что издательство «Никея» занимает уникальную нишу на книжном рынке,

транслируя православные ценности, но сохраняя светский характер книгоиздания. «Никея» имеет широкий спектр литературы, включая психологию, нон-фикшн и художественную литературу, что привлекает новую аудиторию, интересующуюся христианством в контексте современной жизни. Издательство демонстрирует адаптивность в эпоху цифровых технологий, используя многоканальную стратегию. Ориентация на диалог с аудиторией, новаторский подход к продвижению и адаптация к рынку обеспечивают «Никее» стабильный рост и лидерство в издании православной литературы в России.

Литература

1. Никея. Книги о главном : сайт. – Москва, 2008. – URL: https://nikeabooks.ru/ (дата обращения: 13.04.2025).

2. Российская Государственная Библиотека : сайт. – Москва, 1999. – URL: https://www.rsl.ru/ (дата обращения: 13.04.2025).

Рыжкова А. Ю., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Розенфельд М. Я.

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРАГМАТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СЕТЕВОГО ПОСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОСТОВ ОФИЦИАЛЬНОЙ ГРУППЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГУ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ»)

В современном информационном обществе социальные сети играют важную роль в распространении информации и формировании мнений. Эффективность постов зависит от множества факторов, в связи с чем целесообразно говорить об их прагматическом потенциале.

Наше исследование направлено на выявление особенностей интернет-публикаций, обусловливающих их воздействие на определённую целевую аудиторию. В работе осуществляется анализ результатов психолингвистических экспериментов, включающих анкетирование студентов-филологов и респондентов, не обладающих профильной подготовкой в области филологии. В эксперименте приняли участие 32 испытуемых приблизительного одного возраста, 16 из которых – студенты филологического факультета ВГУ, среди них в том числе те, кто ставил лайки под исследуемыми постами, 16 – нефилологи. Основная цель данного исследования – определение значимости собственно лингвистических и экстралингвистических факторов воздействия сетевого поста на аудиторию.

В качестве материла исследования нами были выбраны посты из социальной сети ВКонтакте группы «Филфак» (https://vk.com/philvsu?from=groups). В статье будут рассмотрены три поста различных жанровых разновидностей: пост-событие, где рассказывается о поездке преподавателей филфака ВГУ на Куликово поле (16.10.23), пост- объявление (16.03.24), пост-цитаты, включающий приведённые перечнем цитаты преподавателей филфака ВГУ (31.08.21).

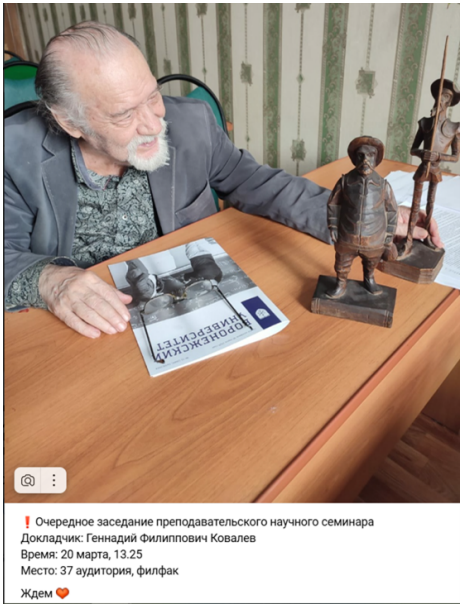
Филфак ВГУ

НА ПОЛЕ КУЛИКОВОМ

15 октября преподаватели филологического факультета и члены их семей посетили Музей–заповедник «Куликово поле». В ходе увлекательной экскурсионной программы участники погрузились в события далекого XIV века, явленные в живых картинах истории нашего Отечества, многим известные лишь по сухим строками учебника. Филологи осмотрели мемориал на Красном холме – старейший памятник, посвященный великой битве, прикоснулись к грозным событиям, предопределившим судьбу государства и народа. Именно там, где накануне сражения располагалась ставка Мамая, возвышается памятник-колонна князю Московскому,

победы. Прогулявшись по живописной аллее, участники экску
храм Сергия Радонежского, построенный по проекту знамени
архитектора Алексея Щусева.
Благодаря современным интерактивным технологиям, которы
залы музейного комплекса «Куликово поле», в ходе изучения
«Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение» участники
познакомились с находками с места битвы, макетами сражен
вооружением воинов и погрузились в гущу событий, полных б
торжества.
Но не только о Куликовской битве говорили и вспоминали в э
музейно-мемориальном комплексе в с. Монастырщина, где во
Дмитрия (Донского) облачалось в доспехи перед битвой, экс
Вся история на берегах одной реки» открыла перед гостями ц
уникальных археологических находок эпохи Великого пересе
артефактов быта жителей Подонья. Ознакомившись с мемори
«Памяти и единства», каждый участник в полной мере ощути
истинность слов Л.Н. Гумилева о Куликовском сражении: «На
пошли рати москвичей, владимирцев, суздальцев <...>, а верну
русских <...>. Это было началом осознания ими себя как едино
– России».
Красота русской природы, наполненная мощным духом истор
широта полей, задумчивое мерцание осенней листвы застави
строки А. Блока:
И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня. Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу

Рисунок 1. Пост-событие



❗ Очередное заседание преподавательского научного семинара
Докладчик: Геннадий Филиппович Ковалев
Время: 20 марта, 13.25
Место: 37 аудитория, филфак

Ждем ❤️

Рисунок 2. Пост-объявление

Рисунок 3. Пост-цитаты

Испытуемым был предложен следующий опросный лист:

1. Как часто вы читаете посты в социальных сетях?

- каждый день;
- несколько раз в неделю;
- раз в неделю или реже;
- практически не читаю посты в социальных сетях;
- другое.

2. Что делает для вас пост привлекательным, выберите любое количество ответов.

- наличие фото;
- интересные факты;
- наличие вставного текста(цитат и проч.);
- упоминание знакомых вам людей;
- упоминание вас;
- другое.

3. О чём этот пост? Назовите его тему (старайтесь отвечать кратко).

4. Сверните пост до 10 ключевых слов любой части речи.

5. Оцените пост по шкале от 1 до 5

Не понравился – Понравился
Непонятный – Понятный
Короткий – Длинный
(каждая шкала включает 5 единиц).

6. Что вызвало затруднение при понимании текста? Выберите любое количество ответов.

- ничего;
- некоторые слова (например, «мемориал», «интерактивные технологии», «семинар» и т.д);
- текст слишком длинный/текст слишком короткий;
- реалии, описанные в тексте(исторические события, жизненный уклад героев и т.д);
- другое.

Предложенные испытуемым вопросы нацелены на исследование разных аспектов речевой деятельности. Как указывает А. В. Корзо, «его <текста> эффективное восприятие зависит не только от объективных (содержащихся в тексте), но и субъективных (зависящих от реципиента) факторов» [Корзо; с. 234]. Вопрос о частотности чтения постов выявляет отношение испытуемых к социальной сети, их вовлечённость в сетевой дискурс. Вопрос о теме поста, а также задание свернуть пост до 10-ти ключевых слов нацелены на изучение понимания поста испытуемыми. Метод семантического дифференциала (шкалирование), а также вопросы о том, каким показался пост испытуемым, какие сложности возникли при его понимании, нацелены на изучение восприятия текста.

При сравнении результатов, полученных от двух групп респондентов, было установлено, что на вопрос «Как часто вы читаете посты в социальных сетях?» подавляющее большинство нефилологов (81,3 %) и значительное количество филологов (87,5 %) указали, что делают это ежедневно. Можно говорить о включённости обеих исследуемых групп в сетевой дискурс. Также для респондентов обеих групп критерии привлекательности постов совпадают. Так, на вопрос «Что делает для вас пост привлекательным, выберите любое количество ответов» большинство респондентов, не имеющих отношения к филологии (≈ 72%), наряду с большинством участников, непосредственно связанных с филологией (87,5%), выбрали «наличие фото» и «интересные факты». В качестве материала ис-

следования нами были выбраны только креолизованные посты, в связи с чем фактор креолизации контента в данном случае не будет учитываться как усиливающий воздействие.

Рассмотрим полученные результаты в связи с каждым из постов отдельно.

Пост-событие

Все испытуемые-филологи корректно идентифицировали тему данного текста, различается лишь объём их ответов («Экскурсия в музей», «Об экскурсии преподавателей филфака на Куликово поле» и др.). Среди ответов нефилологов есть несколько, которые не коррелируют с темой поста, например, «Слишком длинный пост об экскурсии. Не дочитал до конца».

В тексте 319 слов, при его свёртывании до ключевых в ответах филологов их встречается от 6 до 13, нефилологов – от 7 до 12; среднее количество ключевых слов в ответе респондентов обеих групп составляет ≈ 10 слов. Большинство ключевых слов в обоих случаях – это имена существительные. Ключевые слова соотносятся с указанными темами текста, что свидетельствует о его понимании респондентами обеих групп.

По шкале «не понравился – понравился» данный пост был оценён филологами на 3 балла из 5. Отметим, что большинство из этой группы (56,3%) в то же время считает его длинным. Вероятно, текст, субъективно воспринимаемый как длинный, оценивается отрицательно. Нефилологи по шкале «не понравился – понравился» в среднем оценили текст выше, на 4 балла, оценка же его по шкале «короткий – длинный» здесь имеет разброс: как 3 балла из 5 (37,5 %), так и 5 баллов (37,5 %).

Пост- цитаты

Этот пост является наиболее популярным из исследуемых (в сети он получил 317 лайков). Относительно высоко оценили его и респонденты-филологи: по шкале «не понравился – понравился» 75% испытуемых из этой группы поставили ему высший балл. В то же время по этой шкале испытуемыми-нефилологами он был оценён в среднем на 3 балла. По шкале «непонятный – понятный» подавляющее большинство участников-филологов (87,5 %), также как и большинство испытуемых-нефилологов (68,8 %) оценили пост как понятный. Обе группы респондентов в среднем оценивают его как

не короткий и не длинный. Получается, что привлекательность этого сообщения для филологов обусловлена не его собственно текстовыми характеристиками, а знакомством респондентов с авторами приведённых в посте цитат. Иными словами, ключевым фактором воздействия в данном случае является экстралингвистический.

Количество слов в посте составляет 320. Испытуемые-филологи сворачивают текст в диапазоне 5–11 слов, филологи – от 2 до 11 слов. Среднее количество ключевых слов в ответе испытуемого-филолога составляет ≈ 9 слов, нефилологов ≈ 8 слов. Любопытно, что несмотря на превалирующее количество существительных в числе ключевых слов, в ответах филологов встречаются и глаголы (17), один из испытуемых дал ответ, состоящий только из глаголов: «учиться, спать, опаздывать, приходить, нести свет, интересоваться, проверять, смеяться, помнить, цитировать». Среди ответов участников-нефилологов наблюдается значительное число случаев замены ключевых слов пересказом обобщённого содержания текста: «В честь дня знаний магистрантка делится запомнившимися цитатами преподавателей филфака». Один из участников-нефилологов не дал ответа на этот вопрос, написав, – «*Этот шедевр свернуть невозможно*». В ответах испытуемых обеих групп ключевые слова содержательно соотносятся с той или иной цитатой из поста (например, «день знаний, «осень», «древность», «магистрантка», «позитив», «парта»), в связи с чем здесь наблюдается большой тематический разброс ключевых слов. Описанные выше особенности свертывания поста до ключевых слов – их несоотнесённость с какой-либо одной темой, их различная частеречная принадлежность – видимо, обусловлены слабой выраженностью целостности данного текста.

Пост-объявление

При проведении анализа информационного поста было установлено, что все респонденты обеих групп корректно определили его тему: «Анонс научного семинара». Количество слов в посте – 18. Текст сворачивается от 5 слов до 10 слов филологами и от 2 до 10 слов нефилологами. Среднее количество ключевых слов в ответе одного испытуемого составило у филологов ≈ 9, у нефилологов ≈ 6. В целом в экспериментах наблюдается некоторая закономерность: фи-

лологи сворачивают текст до большего количества слов, чем нефилологи. В ответах нефилологов наблюдается некоторая корреляция между объёмом исходного текста и количеством слов, до которого он сжимается, в ответах филологов такой корреляции не наблюдается. В данном случае интересен сам характер свертывания информации: создаётся впечатление, что участники обеих групп стремятся включить в перечень ключевых слов все номинации микротем, представленных в анонсе мероприятия: дату, время его проведения и аудиторию, где будет проходить научный семинар. Такая манера свёртывания текста, на наш взгляд, обусловлена его жанровой спецификой. Это пост-объявление, причём текст малого объёма – все факты, изложенные в нём, одинаково значимы.

По шкале «не понравился – понравился» филологи в среднем оценивают данный пост на 3, ниже среднего оценивают его испытуемые-нефилологи. При этом обе группы респондентов отмечают, что пост понятный и короткий. Шкалирование показывает, что не всегда критерии «лёгкость восприятия информации» и «малый объём текста» обусловливают его положительную оценку рецепиентами.

Проведённое исследование позволяет сделать некоторые предварительные выводы. Воздействие сетевого поста на аудиторию обусловливается рядом факторов, среди которых экстралингвистические играют ключевую роль. Прежде всего это аффилиация адресата сообщения с организацией, от имени которой это сообщение публикуется, знакомство с героями публикаций, понятность тематики поста. Собственно лингвистические факторы, такие как длина текста, ясность формулировок, образность речи, структурированность становятся дополнительными факторами воздействия в том случае, если пост привлёк внимание аудитории по «нелингвистическим» причинам.

Литература

1. Корзо А. В. Трактовка и моделирование восприятия речи в современной психолингвистике / А. В. Корзо // Вып. 6. – Могилёв : МГУ имени А. А. Кулешова, 2015. – С. 230–236

Сайгынар Уйгар, маг. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Козельская Н. А.

ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ ИДИОСТИЛЯ РАННЕЙ ПРОЗЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «БЕЛЫЕ НОЧИ»)

Ф. М. Достоевского называют «одним из самых решительных новаторов в истории русской прозы» [Львова 2016]. Неудивительно поэтому, что интерес к исследованию особенностей его идиостиля не убывает с годами как среди отечественных, так и среди зарубежных лингвистов.

Повесть Ф. М. Достоевского «Белые ночи» относится к раннему этапу его творчества и представляет собой оригинальное явление на фоне литературы 1840-х годов, насыщенной произведениями «натуральной школы». Несмотря на общий реалистический фон, произведение сохраняет ярко выраженную романтическую и лирическую интонацию. Нас заинтересовало, какие черты идиостиля писателя проявились в этом примере его ранней прозы.

Как отмечают исследователи, специфика авторского видения мира находит свое отражение на всех языковых и структурных уровнях текста и обусловливает отбор именно таких элементов, которые по своим языковым свойствам являются наиболее активными в процессе отражения авторского понимания действительности и реализации прагматики текста [Ашимова 2013]. В нашем исследовании, вслед за М. Н. Макеевой [Макеева 2000], для анализа черт идиостиля писателя мы используем термин «маркеры», под которым понимаются актуализированные средства текстообразования, реализованные в конкретном речевом произведении. В результате анализа особенностей идиостиля Ф. М. Достоевского в повести «Белые ночи» нами были выделены лексические, синтаксические, стилистические и культурно значимые маркеры его идиостиля. В данной статье рассматриваются лексические и стилистические маркеры.

В составе лексических маркеров назовём, прежде всего, уменьшительно-ласкательные формы (диминутивы), отмеченные высокой частотой употребления. Описывая с их помощью внеш-

ность героини, автор передает особенное, окрашенное любованием и нежностью, восприятие Мечтателя, напр., *она была* ***премиленькая****; на её чёрных ресницах ещё блестели* ***слезинки*** *недавнего испуга; такая* ***хорошенькая маленькая ручка****; радостное* ***личико*** и др. Постоянное использование диминутивов в обращениях отражает трепетное, бережное отношение героя к девушке: *добренькая моя Настенька; хорошенькая моя Настенька, мой маленький ангельчик; дружочек мой* и под.

Уменьшительно-ласкательные формы есть и в описаниях различных неодушевленных объектов. Диминутивы, подчеркивая признаки предмета, придают высказыванию особый эмоциональный тон, «одомашнивают» пространство, например: *Но никогда не забуду истории с одним* ***прехорошеньким*** *светло-розовым* ***домиком*** *<…> Это был такой* ***миленький*** *каменный* ***домик****, так приветливо смотрел на меня*... Благодаря использованию диминутивов автор усиливает эффект интимности, доверительности в повествовании, а семантика ласкательности вносит в текст элемент сентиментальности, что способствует более глубокой эмпатии со стороны читателя.

Отличительной особенностью идиостиля автора повести является также использование слов-интенсификаторов, выражающих интенсивность признака, который назван опорным словом. Например: *минуты* ***такой*** *тоски,* ***такой*** *тоски...;* ***всему*** *хохотала,* ***всякому*** *слову моему смеялась;* ***ужасно*** *грустно;* ***необыкновенно*** *говорлива;* ***едва*** *дождался;* ***целая*** *минута блаженства;* ***так*** *жестоко,* ***так*** *бесчеловечно; уже* ***почти совсем*** *полюбили; она* ***всё*** *жала мне руку,* ***всё*** *просила меня; теперь* ***совершенно*** *довольно*. Такие слова повышают эмфатичность высказывания, подчеркивают волнение, возбуждение героев, остроту и силу переживаемых ими чувств.

Одним из самых ярких стилистических маркеров идиостиля писателя в повести являются сравнения. Они регулярно используются для передачи чувств, эмоций, психологического состояния героев. В описании образа Мечтателя преобладают сравнения с небольшими, безобидными животными. Сердце героя трепещет *как пойманная птичка* – так образ передает страх и волнение персонажа. Представляя Мечтателя как тип человеческой натуры, писатель в

самохарактеристике героя обращается к образу улитки и черепахи – животных, не расстающихся со своим укрытием от внешнего мира: …*и уж если заберётся к себе, то так и прирастёт к своему углу,* ***как улитка****, или, по крайней мере, он очень похож в этом отношении н****а то занимательное животное, которое и животное и дом вместе, которое называется черепахой***. Вслед за этими образными сравнениями (в этом же полипредикативном комплексе) возникает еще один образ героя – обиженный детьми котёнок: ... *с видом того несчастного котёночка, которого измяли, застращали и всячески обидели дети, вероломно захватив его в плен, сконфузили в прах, который забился наконец от них под стул, в темноту, и там целый час на досуге принужден ощетиниваться, отфыркиваться и мыть свое обиженное рыльце обеими лапами и долго еще после того враждебно взирать на природу и жизнь и даже на подачку с господского обеда, припасенную для него сострадательною ключницею*? Развёрнутое сравнение Мечтателя с обиженным котёнком, по существу, законченный микротекст, передающий несколько ироничный взгляд окружающих на Мечтателя, и одновременно саморефлексия над собственной слабостью и уязвимостью. В этой характеристике явно звучит мотив одиночества героя, вынужденного противостоять миру, в котором ему враждебны даже маленькие дети.

Наивность, непосредственность Мечтателя и Настеньки подчёркиваются в сравнениях героев с детьми, причём данных ими в своих самохарактеристиках: ...*я решила сегодня, что вы ещё мне совсем неизвестны, что я вчера поступила* ***как ребёнок, как девочка****...; Он <…>* ***рад, как школьник****, которого выпустили с классной скамьи к любимым играм и шалостям; ...покраснеешь, как школьник, только что запихавший в карман украденное из соседнего сада яблоко*.

Отметим также авторские сравнения, описывающие ментальные объекты. Например: ...*оно* (воображение) *воспламеняется слегка,* ***слегка закипает, как вода в кофейнике*** *старой Матрены; И напрасно мечтатель* ***роется, как в золе, в своих старых мечтаниях****, ища в этой золе хоть какой-нибудь искорки, чтоб раздуть её*. Сопоставление ментальных объектов с материальными делает мысли героев более зримыми, превращая внутренние состояния в яркие визуальные или тактильные образы.

Особо следует выделить сравнения, с помощью которых передаётся некая кажимость, призрачность всего происходящего, существование в воображении, а не в реальности, свойственное Мечтателю. Например: *И ведь так легко, так натурально создаётся этот* ***сказочный, фантастический мир! Как будто и впрямь всё это не призрак****!* Сравнение отражает свойственную Мечтателю склонность погружаться в свои грёзы, которые он воспринимает как нечто почти осязаемое. *Говоря это, мы ходили оба* ***как будто в чаду, в тумане, как будто сами не знали, что с нами делается.*** С помощью сравнения создается эмоциональный накал ситуации и передаётся растерянность героев, которым самим непонятно происходящее с ними.

Излюбленным образом сравнения в повести является сон: *...в памяти моей она (любовь) напечаталась,* ***как сладкий сон****, который долго помнишь после пробуждения; ...целое царство мечтания <…> пронеслось,* ***как сновидение****, а он и сам не помнит, что ему грезилось*. Мечтателю не верится в реальность, ему кажется, что это сон. Сравнения подчеркивают иллюзорность счастья, неуловимость мечтаний, которые то остаются в памяти, то исчезают, оставляя пустоту и грусть.

Важным лексико-стилистическим маркером являются также эпитеты (простые и сложные). Отличительной особенностью их функционирования в тексте повести являются конструкции, состоящие из двух эпитетов при одном слове. Особенно характерны такие двойные эпитеты для речи Мечтателя. В парах эпитетов второй может дублировать значение первого: *робкий, нерешительный голос; сверкающий, искромётный смех; сказочный, фантастический мир;* может усиливать первый, например*: бледные, увлажённые щёки; сердечный, братский совет; детским, неудержимо-веселым смехом* и т. п.; конкретизировать признак: *новая, очаровательная жизнь; важная, задумчивая физиономия; вечное, благодарное чувство; широкая созерцательная улыбка; слабое, глупое сердце; дополнять: слабый и дрожащий голос; забытый и сладостный мотив; выражать оценку: странные, смешные мысли; бедная, беззащитная девушка; глупое, бесплотное мечтание*. Такой приём использования эпитетов не только фиксирует внима-

ние читателя на тех или иных качествах, но и способствуют созданию своеобразного ритма повествования.

Эффективным средством создания взволнованной интонации повествования становится и приём градации, множество случаев использования которого находим в тексте, например: *…вы **терзаете** меня! Вы **язвите** сердце моё, вы **убиваете** меня; …что **было** прежде так **мило**, что **трогало душу**, что **кипятило кровь**, что **вырывало слёзы** из глаз*. В этих примерах мы видим, как последовательное усиление эмоционального воздействия перерастает в эмоциональный взрыв.

Рассмотренные нами маркеры представляют лишь фрагменты отдельных составляющих идиостиля Ф. М. Достоевского в повести «Белые ночи», поскольку этот идиостиль строится на многослойном взаимодействии лексических, морфологических, словообразовательных, синтаксических и стилистических средств, формируя уникальную поэтику авторского восприятия мира.

Литература

1. Ашимова А. Ф. Идиостиль как проявление языковой личности автора на примере романа «Доктор Живаго» / А. Ф. Ашимова // Вестник Мининского университета. – Нижний Новгород, 2013. – № 3. – С. 1–6.

2. Достоевский Ф. М. Белые ночи. URL: https://azbyka.ru/fiction/belye-nochi-dostoevskij/ (дата обращения: 28.03.2026).

3. Львова А. Д. Категория внутреннего монолога в рассказе Ф. М. Достоевского «Кроткая» (на материале анализа перевода А. Александру) / А. Д. Львова, Е. П. Литинская // Филологические исследования. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2016. – Вып. 3. URL: http://academy.petrsu.ru/journal/article.php?id=3002 (дата обращения: 28.03.2026).

4. Макеева М. Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия / М. Н. Макеева. – Тамбов : Тамб. гос. техн. ун-т, 2000. – 173 с.

Сафонова М. А., маг. 1 курса направления «Филология»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Фаустов А. А.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОД, ЖЕНСКАЯ И МУЖСКАЯ ХАРАКТЕРОЛОГИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА

Эстетический код представляет собой систему вербальных и невербальных (паралингвистических, предметных, событийных) знаков, семантически связанных со сферой искусства и художественной мысли, которые используются при конструировании характеров и других объектов вымышленного мира.

Эстетический код у Тургенева активно задействован в женской характерологии, но в случае с мужской характерологией он почти не работает. Провести противопоставление мужского и женского в тургеневском мире возможно в нескольких смысловых измерениях, и мы для этого обратимся прежде всего к таким произведениям, как «Отцы и дети», «Дворянское гнездо» и «Вешние воды».

Женщины у Тургенева – символы, а мужчины – воплощённые социальные идеи, типы. Тургеневские героини связаны с искусством (музыка – Катя Локтева, скульптура – Одинцова), природой (цветы – Джемма, холод – Одинцова, огонь – Полозова), мифологией (сфинкс – княгиня Р., змей-искуситель – Полозова). Каждая женщина несёт в себе загадку, которая разворачивается в сюжете и никогда до конца не разгадывается.

А. А. Фаустов и С. В. Савинков в работе «Очерки по характерологии русской литературы: середина девятнадцатого века» в главе «Женский» миф» говорят, что для Тургенева и Гончарова женская душа – нечто сразу и очаровывающее, и пугающее, и всегда ускользающе-загадочное [Фаустов, Савинков; с. 134].

Женщины скрывают в себе метафизическую глубину. Они выходят за рамки времени, их судьбы можно представить в любом контексте, тогда как мужчины воплощают дух времени, привязаны к историческим и социальным проблемам. Они существуют не в сфере искусства и вечной красоты, а в сфере общественных конфликтов.

Мужские персонажи, напротив, лишены тайны. Они понятны с самого начала и сущностно не изменяются. Павел Кирсанов оста-

ётся мизантропом, Паншин – пустым карьеристом, Лаврецкий – разочарованным интеллигентом.

Эстетический код требует интриги, недосказанности, неведомого. Женщины становятся художественными загадками: княгиня Р. –«легкомысленная кокетка», молится по ночам, а днём танцует и смеётся, «металась по комнате, ломая руки» [Тургенев, Т. 7, с. 30], – та же двойственность, что и у сфинкса: тело человека, голова льва – звериная загадка. Анна Одинцова: «довольно странное существо», не знает, чего хочет, «ей казалось, что ей хотелось всего» [Тургенев, Т. 7, с. 83].

Не случайно, что женщины в тургеневской прозе показаны зачастую именно через призму искусства. Они воплощают его: их характеры раскрываются эстетически, потому что они эстетически задуманы.

Развитие персонажей-мужчин, напротив, идёт не через их эстетизацию, а через социальные и философские разочарования. Для них искусство либо фон, либо род занятий. Например, Христофор Лемм из «Дворянского гнезда» верит в чистое искусство, но оказывается глубоко одиноким и непонятым. Лемм чувствует, что принадлежит «не своей» стране и «не своему времени». Его эстетический идеал не вписывается в обыденность, что рождает личную трагедию. Христофор подлинный композитор, но он невоплощённый музыкант, его мечте не суждено было сбыться.

А вот Владимир Николаевич Паншин из романа «Дворянское гнездо» контрастен Лемму. С ним связан как будто бы музыкальный код: он играет на фортепиано, сочиняет романсы и поёт. Но, как отмечает А. А. Бельская, «эпитеты мило, премило не оставляют сомнений в ироническом отношении автора к способностям петербургского чиновника, который «даровит», но не одарён художественно» [Бельская, с. 81]. Паншин типичный дилетант; его увлечение искусством носит поверхностный и формальный характер.

Важной особенностью мужской характерологии является то, что мужчины проявляют себя в действии, а женщины, скорее, выступают стимулом к этому действию. От мужчин почти всегда чего-то ждут либо принуждают их к действию, а женщины действие инициируют (даже когда как бы властвуют), и этот их косвенный

сюжетный статус позволяет обратить героинь в образы, которые возможно созерцать. Одинцова вынуждает Базарова сделать признание, княгиня Р. – разрушает Павла Петровича Кирсанова.

Марья Николаевна Полозова из «Вешних вод» разрушает душевную устойчивость Санина, она становится источником соблазна и искушения. Она провоцирует мужчин на действия. Полозова – женщина-кентавр, полузверь и полубог. Отсюда и ассоциации с библейским змеем-искусителем – символом грехопадения. Она, безусловно, хищница: «Эти серые хищные глаза, эти ямочки на щеках, эти змеевидные косы – да неужели же это всё словно прилипло к нему, и он стряхнуть, отбросить прочь всё это не в силах, не может?» [Тургенев, Т. 8, с. 358].

Женщина у Тургенева часто становится объектом восхищения или страха, наблюдения, её внутренний мир остается не до конца разгаданным. Женщины, не совершая поступков напрямую, создают эстетическое напряжение. Мы наблюдаем не их действия, а следствия, разыгрываемые мужскими руками (даже тогда, когда они попадают во власть женщин). Именно поэтому эстетический код «раскручивается» – читатель вместе с героями углубляется в этот образ.

Джемма из повести «Вешние воды» является вдохновляющим звеном. Её порывистость и красота производят на Дмитрия Санина глубокое эстетическое впечатление. Он влюбляется в неё с первого взгляда. Санин готов на всё: продать свое имение, изменить свою судьбу – и это ради своего «идеала». А Джемма так и остаётся в созерцаемой позиции: она мечта. Сюжет движется благодаря поступкам Дмитрия Санина, который вдохновлен образом Джеммы, но оказывается не в состоянии удержать этот «идеал».

Одним словом, доминанта женской характерологии – внутренний мир, мужской – внешнее действие. В случае женщин, а именно на примере Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда», мы можем увидеть, как внутреннее напряжение приводит к окончательному внешнему решению. Героиня уйдет в монастырь из-за внутреннего конфликта между любовью к Лаврецкому и верой.

А вот у мужчин всё иначе: например, Базаров, переживающий сильнейшее внутреннее чувство к Одинцовой, не может разрешить

свой внутренний конфликт. Его нигилистические убеждения вступают в противоречие с пробудившейся любовью, поэтому в случае с мужчинами внешнее действие остается колеблющимся именно в силу неразрешимости внутренних противоречий.

Таким образом, женщины получают больше возможностей для эстетической трансформации, тогда как мужчины остаются в рамках одной ролевой модели. Тургенев превращает женщин в произведения искусства, тогда как мужчины остаются либо теми, кто им поклоняется или от них страдает, либо творцами, сублимирующими в искусстве своё поражение перед лицом женского начала.

Литература

1. Бельская А. А. «Музыкальный код» романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» / А. А. Бельская // Учёные записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – №3. – С. 80–88.

2. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Сочинения: в 12-ти т. : Т. 7.; Т. 8. / И. С. Тургенев. – Москва : Наука. – 1978–1986.

3. Фаустов А. А. Очерки по характерологии русской литературы: Середина XIX века / А. А. Фаустов, С. В. Савинков. – Воронеж : Воронежский педагогический университет, 1998. – 156 с.

Сергеева О. С., студ. 4 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Швецова О. А.

СОВРЕМЕННЫЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ С ЦВЕТОКОМПОНЕНТОМ СО ЗНАЧЕНИЕМ ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ

В современной речи активизируется функционирование фразеологизмов с цветокомпонентом, что объясняется расширением употребления словосочетаний с цветами в разных сферах, где они переосмысляются и получают дополнительное переносное значение. Цветокомпоненты в составе фразеологизмов представляют особый исследовательский интерес как лингвокультурологические знаки большой смысловой и национальной специфичности [Гатауллина, с. 5–6].

Среди фразеологизмов с цветокомпонентом есть как устоявшиеся выражения, так и новые, возникающие в связи с событиями, происходящими в жизни общества. В числе последних – фразеологизмы, обозначающие предметы одежды, которые часто относятся к военной сфере. Приведём их примеры: *голубые береты, белые колготки, краповые береты, чёрные бушлаты*. Мы проанализировали употребление данных фразеологизмов, используя Национальный Корпус Русского языка (далее – НКРЯ).

Голубые береты – военнослужащие воздушно-десантных войск [Словарь военных терминов, с. 57]. В 1969 году был издан приказ о ношении военной формы, где впервые были введены голубые береты для воздушно-десантных войск [Степанов, с. 41–45].

Было обнаружено 32 контекста употребления словосочетания *голубые береты*. В 8 контекстах словосочетание употреблено в буквальном значении, то есть обозначает предмет гардероба, например: *1. Видны были только* ***голубые береты****, скособоченные на бритых затылках; 2. Стройными рядами стояли люди в* ***голубых беретах****, звучал гимн России, горожане удивлённо сверяли происходящее с внутренними часами: явно не 23 февраля, точно не 9 Мая; 3. Пока матери рассаживались за столы, участники «Музыкального десанта» отправились переодеваться за кулисы танцпола и скоро явились во всей красе –* ***в голубых беретах****, в*

песочных «афганках», на которых красовались разнообразные награды (НКРЯ). В большинстве контекстов (20) оно употреблено в значении военнослужащих военно-десантных войск, указанном в словаре, например: *1. **Голубые береты** по всей стране нам не нужны!» – говорит Владимир. Но ты сам скоро будешь **голубым беретом**!» – смеется одноклассник. Владимир действительно хочет стать спецназовцем ВДВ; 2. **Голубые береты** не оставили боевикам никаких шансов, переиграв тех по всем статьям. Поэтому воевать с десантниками Гелаеву не особо хотелось; 3. Между танками появились несущиеся с автоматами наперевес **«голубые береты»*** (НКРЯ). В 4 контекстах словосочетание голубые береты обозначает ансамбль Воздушно-десантных войск «Голубые береты»: *1. Достойным финалом действа стало выступление артистов ансамбля песни и пляски ВДВ «**Голубые береты**»; 2. Любимая группа? Ансамбль Воздушно-десантных войск России «**Голубые береты**», конечно!; 3. Завершился праздник концертом ансамбля песни и пляски ВДВ, групп «**Голубые береты**» и «Бай»; 4. Вернулся из школы сын: «Выступали «**Голубые береты**»* (НКРЯ).

Белые колготки – сленговое именование женщин-снайперов, воевавших на стороне антироссийских сил и добровольческих отрядов в зонах боевых действий на территории государств бывшего СССР в 1990-х годах – в Приднестровье, грузино-абхазской и чеченской войнах, во время событий в Дагестане 1999 года, Нагорном Карабахе и других локальных конфликтах [Ардашев, с. 5–7]. Хотя сам факт существования организованного отряда «Белые колготки» не был доказан, образ женщин-снайперов отразился в литературе, кинофильмах, армейском фольклоре. Впервые название белые колготки появляется в прессе со слов очевидцев в период грузино-абхазского конфликта в 1990-е годы [Ардашев, с. 8–9].

В НКРЯ было найдено 9 контекстов употребления словосочетания *белые колготки*. В 6 контекстах словосочетание функционирует как фразеологизм в значении наименования женщин-снайперов: *1. Вдруг догадываешься, что она из легендарных литовских «**белых колготок**», амазонка из мифологии чеченской войны; 2. На место «**белых колготок**» пришли колготки черные. Чеченки после упорных тренировок могли поражать цель не хуже латышек и*

*эстонок. 3. Потом оказывается, что зона, где содержат героя Домогарова, тоже в Чечне, а спецагенты, которых там тренируют вместе с «**белыми колготками**», воюют против казаков* и др. (НКРЯ). В трёх контекстах словосочетание белые колготки употреблено в буквальном значении предмета одежды: *1. Она высоко задрала свое свадебное платье, вытащила из-за пояса **белых колготок** пистолет и прицелилась; 2. Милые, с тугими косичками и бантами, в красных платьях, белых колготках и туфельках; 3. Нарядная такая, в лаковых туфельках, в **белых колготках**, с бантиком* (НКРЯ).

Краповые береты – элитные подразделения внутренних войск, прошедшие специальную подготовку и имеющие в составе экипировки краповые береты; военнослужащие таких подразделений [Баленко, с. 206]. Впервые как форменный головной убор спецназа ВВ МВД СССР *краповый берет* был принят в 1978 году. Цвет берета соответствовал цвету погон военнослужащих внутренних войск. В 1988 году С. Лысюк и В. Путилов учредили в своём подразделении экзамен на право ношения крапового берета – и выдвижения сдавшего экзамен в элиту спецназа. В 2008 году Приказ МВД упорядочил процесс сдачи экзамена на право ношения крапового берета [Баленко, с. 206–207]. В 15 контекстах краповыми беретами обозначены элитные подразделения внутренних войск либо военнослужащие таких подразделений, например: *1. **Краповые береты** взорвали дверь, но за ней оказалась решетка; 2. Совет «**краповых беретов**» «Витязя» записал в своем решении о создании аналогичного совета в «Руси»; 3. Под командой подполковника находилось двадцать семь «**краповых беретов**»* (НКРЯ). Словосочетание краповые береты в 13 контекстах употреблено в буквальном значении – как наименование элемента одежды, например: *1. Плечами поводил, расправляя одежду, **краповый берет** поправил; 2. И Хапа, нагнувшись и придерживая слегка выцветший **краповый берет**, направился к вертолёту; 3. На учениях зимой под Тулой он переоделся в пятнистую форму десантника и **краповый берет*** (НКРЯ).

Чёрные бушлаты – одно из неофициальных названий соединений морской пехоты из добровольцев корабельного состава фло-

та в годы Великой Отечественной войны [Словарь военных терминов, с. 299]. Флотские шинели черного цвета, были введены в 1890-м году. Как название морской пехоты наименование закрепилось во время Великой Отечественной войны, а легендарным стало после появления песни В. Высоцкого «Чёрные бушлаты» 1972 года, посвящённой евпаторийскому десанту, почти все участники которого героически погибли в 1942 году при отвлечении вражеских сил от осажденного Севастополя и Керченского полуострова [Словарь военных терминов, с. 299].

Всего найдено 26 контекстов употребления словосочетания *чёрные бушлаты*. В 6 контекстах оно обозначает соединения морской пехоты в годы Великой Отечественной войны, а также военнослужащих этого соединения: *1. На то и «**чёрные бушлаты**», чтоб кидать их на самые гиблые участки; 2. Моряки, высадившиеся на сушу, **чёрные бушлаты**, перекрещенные пулеметными лентами, – это наводило страх на врага; 3. Издали видел, как, скорчившись, ползут под низкими разрывами назад **чёрные бушлаты*** (НКРЯ). В 18 контекстах словосочетание черные бушлаты употреблено в значении одежды, например: *1. А вот Высоцкий пел удалую песню про ЯК-истребитель и **чёрные бушлаты** сапёров, а Владимов воспевал братство моряков; 2. Но нет, рядятся в **чёрные бушлаты** десантников; 3. Лопатин ещё издалека увидел **чёрные бушлаты** моряков* (НКРЯ). Также обнаружено два контекста, где словосочетание **чёрные бушлаты** обозначает название песни В. Высоцкого: *1. Прочное «Мы» рождается в испытаниях: «**Чёрные бушлаты**», «Здесь вам не равнина…», «Баллада о борьбе»; 2. Как не могут извинить Высоцкому: еле-еле не далась – даже щас дрожу, в упор не видя «**Чёрных бушлатов**» и «Белого безмолвия»* (НКРЯ).

Таким образом, в настоящее время в связи с общественно-политическими событиями появляются новые фразеологизмы с цветокомпонентом, обозначающие предметы одежды, которые закрепились в переносном значении и широко употребляются в речи.

Литература

1. Ардашев А. Н. Снайперская война / А. Н. Ардашев. – М. : Эксмо, 2010. – 416 с.

2. Баленко С. В. Спецназ везде Спецназ. Полная энциклопедия элитных подразделений / С. В. Баленко. – М. : Эксмо, 2012. – 816 с.

3. Гатауллина Л. Р. Роль цветообозначений в концептуализации мира / Л. Р. Гатауллина. – Уфа, 2005. – 57 с.

4. Плехов А. М. Словарь военных терминов / М. А. Плехов. – М. : Воениздат, 1988. – 335 с.

5. Степанов А. Н. Береты в Вооруженных силах СССР / А. Н. Степанов // Цейхгауз : Российский военно-исторический журнал. – М. : ООО «Издательство «Цейхгауз», 1991. – № 1. – С. 41–45

Студеникина А. А., студ. 4 курса направления «Библиотечно-информационная деятельность»
Научный руководитель – д. филол. н., проф. Нагина К. А.

БИБЛИОТЕЧНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ: УПРАВЛЕНИЕ СЕЛЬСКОЙ БИБЛИОТЕКОЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Библиотечный менеджмент – это профессиональная деятельность по постановке целей библиотеки и разработке эффективных способов их достижения в постоянно изменяющихся условиях внешней среды библиотечно-информационного учреждения [Суслова, с.60].

Особенно актуально применение современных подходов менеджмента в сельских библиотеках, которые часто являются единственными центрами культуры и информации в селе, но при этом сталкиваются с множеством проблем – недостатком финансирования, устаревшей материальной базой, сокращением кадров – что требует внедрения эффективных управленческих решений.

Как и любой вид менеджмента, управление библиотекой опирается на 4 базовых функций менеджмента: планирование, организацию, мотивацию (руководство) и контроль. Можно сказать, что библиотечный менеджмент как система включает весь цикл управленческой деятельности – от стратегического планирования до контроля результатов – применительно к специфике библиотек [Суслова, с.225].

В Воронежской области, как и по всей стране, большинство общедоступных библиотек расположены именно в сельской местности. Согласно официальному докладу, в 2022 году в сельской местности Воронежской области функционировало 618 библиотек, что составило 80,8% от общего числа библиотек региона. Для сравнения, в городских округах и посёлках городского типа – лишь 147 библиотек (19,2%) [Ежегодный доклад…в 2022 году, с. 10]. Таким образом, подавляющая часть библиотечной сети области – это сельские учреждения, и эффективность библиотечного обслуживания во многом зависит от состояния именно сельских библиотек.

Особенности сельских библиотек определяют и специфику менеджмента в них. Как правило, такая библиотека имеет небольшое число сотрудников (а порой одного библиотекаря), поэтому функции менеджмента часто сосредоточены в руках одного человека – заведующего библиотекой. Он одновременно выступает и руководителем, и исполнителем многих процессов, что требует универсальных навыков. Планирование работы сельской библиотеки обычно носит краткосрочный характер (ежегодные планы с привязкой к сельским праздникам, датам и т. п.), но при этом важно вписывать деятельность в общую стратегию развития культуры района и области.

Одной из ключевых проблем является материально-техническая база сельских библиотек. Менеджеру приходится решать вопросы обеспечения библиотеки литературой, доступа к интернету, обновления оборудования в условиях дефицита средств.

Наконец, специфика села – это тесная связь библиотеки с местным сообществом. Социальный менеджмент проявляется в том, что библиотекарь знает практически каждого жителя, лично взаимодействует с администрацией поселения, школой, Домом культуры. От умения наладить партнёрства, учесть запросы населения зависит успех библиотеки.

В рамках федеральной программы «Культурная среда» ежегодно выделяются средства на создание так называемых модельных библиотек – библиотек нового типа, оснащённых современной техникой и оформленных по стандартам привлекательного общественного пространства. Воронежская область активно включилась в этот проект. Первыми результатами его реализации стало открытие 11 модельных библиотек к 2021 году – в том числе в сельских районах: Эртильском, Новоусманском, Подгоренском, Семилукском, Калачеевском, Бобровском и других [Ежегодный доклад…в 2021 году, с. 8].

Ещё одно позитивное изменение – улучшение технологической оснащённости, компьютеризация библиотеки. Благодаря проекту «Цифровая экономика РФ» и региональным инициативам, постепенно решается проблема подключения сельских библиотек к Интернету. Увеличивается число компьютеров для пользовате-

лей, что позволяет вводить новые услуги – электронный каталог, выдача справок онлайн, доступ к Национальной электронной библиотеке. Управление библиотекой уже невозможно без элементарной компьютерной грамотности персонала, поэтому даже возрастные библиотекари проходят обучение основам информационных технологий.

Несмотря на перечисленные достижения, сохраняется и ряд проблем. По данным мониторинга, ещё несколько лет назад сеть сельских библиотек региона подвергалась заметным негативным изменениям. В 2021 году на территории области было закрыто 8 сельских библиотек (в одном лишь Грибановском районе закрылись 4 библиотеки) [Ежегодный доклад…в 2021 году, с.14]. Тенденция нарастает, и библиотеки закрываются. Это свидетельствует о трудностях с финансированием: чтобы обеспечить хотя бы минимальную заработную плату, библиотеки вынуждены сокращать ставки. Особенно остро эти проблемы коснулись сельских филиалов с небольшим числом читателей. Также критической является ситуация с фондами: значительная часть сельских библиотек располагает устаревшими книгами, новинки поступают недостаточно.

Рассмотрим менеджмент формирования фондов на примере двух сельских библиотек.

Новоусманская центральная районная библиотека.

Данная библиотека обладает фондом порядка 53 000 экземпляров, который включает монографии, справочную литературу, художественные и научно-популярные издания. Стратегия формирования фонда здесь базируется на регулярном анализе статистики выдачи и посещаемости, что позволяет корректировать планы закупок. Руководство активно участвует в федеральных программах (например, национальном проекте «Культура»), что обеспечивает привлечение дополнительных средств для обновления коллекции. Кроме того, для оптимизации работы с фондом внедрена автоматизированная система каталогизации, позволяющая проводить оперативный мониторинг состояния коллекции и планировать ротацию устаревших материалов.

Рождественско-Хавская сельская библиотека – филиал № 1.

С фондом примерно в 26 386 экземпляров, эта библиотека делает упор на комплектование фонда краеведческой, художественной и образовательной литературой, отражающей особенности местного региона. В её управлении ключевую роль играет взаимодействие с местным сообществом: проводятся регулярные опросы жителей. Одно из помещений архива данной библиотеки находится в аварийном состоянии, фонд почти не обновляется.

В современных условиях цифровизации сайт библиотеки становится основным инструментом коммуникации с пользователями, источником дистанционных услуг и важным элементом формирования имиджа учреждения. Однако анализ практики показывает, что многие сельские библиотеки Воронежской области либо вообще не имеют сайта, либо у существующих сайтов выявляется ряд проблем, связанных с имиджем и функционированием.

С учётом указанных проблем в реализации библиотечного менеджмента в сельских библиотеках можно рекомендовать следующее: повысить инвестиции в модернизацию библиотечных фондов через привлечение дополнительных бюджетных средств и грантов; разработать и внедрить комплексную программу повышения квалификации персонала, направленную на освоение современных управленческих и цифровых технологий; создать новые, адаптивные и функциональные веб-платформы для библиотек, обеспечивающие полноценное дистанционное обслуживание пользователей; усилить взаимодействие с местным сообществом посредством проведения регулярных опросов и аналитических исследований для своевременной корректировки стратегии комплектования фонда.

Подчеркнём, что внедрение современных методов менеджмента является стратегически важным фактором, который позволит сельским библиотекам не только сохранять актуальность своих фондов, но и стать динамичными центрами культуры и образования.

Литература

1. Ежегодный доклад о деятельности муниципальных библиотек Воронежской области в 2021 году / Воронеж. обл. универс. науч. б-ка им. И. С. Никитина ; отв. за вып. Л. М. Смирнова. – Воронеж : ВОУНБ им. И. С. Никитина, 2022. – 110 с.

2. Ежегодный доклад о деятельности муниципальных библиотек Воронежской области в 2022 году / Воронеж. обл. универс. науч. б-ка им. И. С. Никитина ; отв.за вып. Л. В. Символокова. – Воронеж : ВОУНБ им. И. С. Никитина, 2023. – 61 с.

3. Суслова И. М. Менеджмент библиотечно-информационной деятельности : учебник для вузов культуры и искусств / И. М. Суслова, В. К. Клюев ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург : Профессия, 2009. – 600 с.

Суховеркова Е. В., маг. 1 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Бобрицких Л. Я.

ОБРАЗ «ФАТАЛЬНОЙ» ГЕРОИНИ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И. С. ТУРГЕНЕВА

«Таинственные повести» – это особая страница творческого наследия И. С. Тургенева. В них герои сталкиваются с необъяснимыми на первый взгляд явлениями. По мнению М. А. Петровского, для писателя «таинственным началом в жизни, но часто и злым, и страшным, является <…> любовь» [Петровский, с. 83]. Как писал М. О. Гершензон, женская любовь – единственная «неразложимая реальность» [Гершензон, с. 44], к которой стремится мужчина. А. А. Фаустов в работе «“Женский” миф» отмечает, что для писателя женская душа «нечто сразу и очаровывающее, и пугающее, и всегда ускользающе-загадочное» [Фаустов, с. 134]. «Врываясь» в размеренную жизнь мужчин, они так же неожиданно исчезают, не оставляя возможности понять их.

В зависимости от внешних характеристик и судеб героинь, от того как воспринимают их мужчины, в «таинственных повестях» можно выделить несколько типов женских образов, среди которых особое место занимают «фатальные» героини. Они обладают природным магнетизмом. Но их способность вызывать к себе интерес окружающих становится и даром, и одновременно проклятием. Цель таких героинь – овладеть другим человеком, поработив его волю. Выбрав жертву, они не отпустят её, пока не воплотят задуманное.

Исключительность «фатальных» героинь прослеживается уже в их портрете, например: «маленькое нерусское лицо» [Тургенев, т. 7, с. 197] Эллис («Призраки») или смуглое, «не то еврейского, не то цыганского типа» [Тургенев, т. 10, с. 75] лицо Клары («После смерти»).

Важную роль в портрете играют глаза героинь («небольшие, чёрные, под густыми, почти сросшимися бровями» [Тургенев, т. 10, с. 75], «глаза открылись огромные, величины небывалой, настоящие мостовые арки» [Тургенев, т. 8, с. 32], «он <…> не мог отвести взора от этих чудных, грозных глаз» [Тургенев, т. 8, с. 31],), их особый взгляд («взгляд пронзил его (Ергунова. – Е. С.), “словно

шилом”» [Тургенев, т. 8, с. 10], «пристальные, настойчивые, почти навязчивые взгляды» [Тургенев, т. 10, с. 78]), что выделяет их среди обычных женщин.

«Фатальные» героини одержимы в порыве обладать жертвой. Так, Клара говорит сестре, что не упустит своего счастья и «возьмёт» того, кто покажется ей «тем самым». Жизнь для неё имеет смысл лишь тогда, когда существует шанс обрести любовь, но это любовь-власть, в которой действует модель «преследователь – жертва». Такой «жертвой» для Клары становится Аратов.

После холодной учтивости героя в ответ на её признание девушка совершает самоубийство. Так, Клара еще в детстве говорила сестре: «А если не дастся?» – «Ну, тогда... с собой покончу. Значит, не гожусь» [Тургенев, т. 10, с. 99].

Безответная любовь к Аратову при жизни становится поводом овладеть им после смерти. Теперь уже сам герой просит Клару «взять его»: «…ты победила... Возьми же меня» [Тургенев, т. 10, с. 113], «он во власти... в ее власти... он не принадлежит себе более. Он – взят» [Тургенев, т. 10, с. 103].

«Возьми меня», – произносит и рассказчик «Призраков» другой «фатальной» героине – Эллис. Впервые она появляется перед героем в свете луны: «…передо мной <…> неподвижно стоит белая женщина» [Тургенев, т.7, с. 191]. Несмотря на то что национальная идентичность Эллис неизвестна, ряд элементов в произведении (внешность, имя, акцент, места, которые она выбирает для путешествия (например, остров Уайт), позволяют говорить о ней как об иностранке, что соотносится с другими героинями данного типа (цыганские или еврейские черты Клары Милич, плохое знание русского языка и использование иностранных слов Колибри из «Истории лейтенанта Ергунова»). Такая «инаковость» героинь освобождает их от следования законам мира обыденного, позволяя им совершать поступки, руководствуясь только своими желаниями.

Цель Эллис – перестать быть призраком, «ожить», «набраться сил», но для этого жертва должна добровольно пойти на сделку с потусторонним (герой получает возможность каждую ночь путешествовать, призрак – его жизненную силу). Как справедливо заметил А. А. Фаустов, «призрачный, имагинативный мир, вопреки

узаконенной логике, не увлекает в свои пределы, но сам пытается обрести телесную оболочку» [Фаустов, с. 112].

Маркером «оживания» Эллис становятся изменения в её внешности. Так, при первом появлении призрака рассказчик пытается рассмотреть видение, но силуэт женщины туманен: «…там, где, казалось, стоял призрак, свет луны белеется длинной чертою по полу» [Тургенев, т. 7, с. 191], «она казалась вся как бы соткана из полупрозрачного, молочного тумана – сквозь ее лицо мне виднелась ветка» [Тургенев, т. 7, с.193], «иссера-беловатое, полупрозрачное» лицо [Тургенев, т. 7, с. 197]. Призрак постепенно забирает у жертвы жизненные силы и в финале почти превращается в реальную женщину («…в двух шагах от меня недвижно лежала распростертая молодая женщина в белом платье <…> Неужели это Эллис?...» [Тургенев, т. 7, с. 218]), но сталкивается со смертью, воплощённой в пугающем образе не то птицы-ящерицы-змеи, не то громадной «фигуры на бледном коне», взвившемся «под самое небо» [Тургенев, т. 7, с. 217].

В отличие от Эллис, «фатальные» героини «Истории лейтенанта Ергунова» – вполне реальные женщины. При первой встрече Ергунов обращает внимание на миловидную внешность Эмилии, на её приятное лицо, белокурые волосы. Вместе с тем в образе героини проступают черты властной женщины: «Этак я вас сейчас убить могу. Она замахнулась на Кузьму Васильевича» [Тургенев, т. 8, с. 1–4].

Следуя намеченному плану (похитить у героя казённые деньги), Эмилия погружает его в сон, накрыв платком: «Кузьма Васильевич закрыл глаза и заснул немедленно» [Тургенев, т. 8, с. 18] (ср. в «Призраках»: «Эллис накинула мне на голову конец своего длинного висячего рукава. Меня тотчас охватила какая-то белая мгла с снотворным запахом мака. Всё исчезло разом» [Тургенев, т. 7, с. 209]. Способность «убаюкивать» мужчин помогает Эмилии похитить деньги лейтенанта, а Эллис – высасывать из героя жизненные силы.

После неудачной попытки Эмилии обмануть Ергунова в игру вступает другая героиня – Колибри. Лейтенант обращает внимание на её необыкновенные глаза, которые «блестели темным блеском»

[Тургенев, т. 8, с. 21]. Яркая внешность «фатальной» героини становится «приманкой» для жертвы, которая не желает разглядеть в женщине нечто большее, чем привлекательную внешность.

Колибри живёт в «потаенной комнатке», куда случайно попадает герой: «Кузьма Васильевич <…> очутился в крохотной комнатке без окон, обитой по стенам и по полу толстыми коврами из верблюжьей шерсти» [Тургенев, т. 8, с. 22]. Здесь он впервые чувствует себя счастливым, что оказывается невозможным за пределами «комнатки».

Он уверен в безобидности «купидончика», но такая неосмотрительность приводит к печальным последствиям: его находят в овраге с разрубленной головой, «все карманы выворочены, фуражки и кортика не оказалось, кожаного пояса с деньгами тоже» [Тургенев, т. 8, с. 37].

Рассмотрев образы «фатальных» героинь в «таинственных повестях» Тургенева, мы пришли к выводу о том, что условно их можно разделить на две группы: реальные женщины с демоническими чертами (Эмилия и Колибри) и фантастические существа (Эллис), образ же Клары Милич включает в себя в равной степени черты обеих разновидностей. Но, к какой бы группе ни принадлежали героини, цель у них одна – найти себе «жертву» и «взять ее».

Литература

1. Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева / М. О. Гершензон. – Москва : товарищество «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. – 170 с.

2. Петровский М. А. Таинственное у Тургенева / М. А. Петровский // Творчество Тургенева: сборник статей / под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. – Москва : Задруга, 1920. – С. 70–97.

3. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1982.

4. Фаустов А. А. Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века / А. А. Фаустов, С. В. Савинков. – Воронеж : Воронежский государственный педагогический университет, 1998. – 156 с.

Третьякова А. С., студ. 4 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Розенфельд М. Я.

КОММУНИКАТИВНОЕ ПОВЕДЕНИЕ РОССИЙСКОГО ПСИХОЛОГА МИХАИЛА ЛАБКОВСКОГО: НЕВЕРБАЛЬНАЯ И ВЕРБАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ

Михаил Александрович Лабковский – российский семейный психолог, получивший известность благодаря своим книгам, публичным лекциям и видеоблогам на различных площадках.

Материалом данного исследования являются записи публичных консультаций «На приеме у Михаила Лабковского» на телеканале «Доктор»: «Неоправданные Ожидания», «(Не)Токсичные Отношения», «Таблетка От Ревности», «Снова Замуж», «Как Создать Нормальные Отношения И Остаться В Них», «О Беспокойстве», «Деспотичные Родители», «Как Полюбить Себя?». Их общий хронометраж составляет 3 часа 26 минут. Также мы проанализировали видео из личного блога, размещенного на площадке YouTube: «Все бесят и раздражают – как выстроить здоровую коммуникацию с людьми?», «Много жалею себя, не умею отпускать ситуации и не реализую мечты. Что делать?», «Как пережить развод? Пустота, боль, измены, абьюз», «Как зависимость от чужого мнения разрушает нашу жизнь», «9 вопросов о жизни: зависимость, зависть, обида, тревожность», «Выбираю не тех: развод, женатые мужчины и синдром спасателя – как быть?». Их общая длительность – 1 час 29 минут.

Данное исследование позволило выявить основные черты коммуникативного поведения Михаила Лабковского, как вербальной, так и невербальной его составляющих.

Жесты Лабковского в его публичных консультациях на телеканале «Доктор» ограничены его позой. Он всегда сидит на стуле напротив гостей, не поворачивается к ним боком, не встает. Лабковский сидит в открытой позе. Под открытой позой мы понимаем такое положение тело говорящего, при котором его корпус направлен в сторону слушателей, а ладони и стопы развернуты к собеседнику [Гарькавец, с.21]. У Лабковского это находит следующие проявления: колени широко разведены, корпус чуть наклонен назад, носки направлены на собеседника и разведены в стороны. Под

жестами мы понимаем разнообразные движения головой и руками [Гарькавец, с.42]. Жестикулирует Михаил Лабковский в основном одной рукой, либо подпирает ею подбородок. Жестикуляция в целом неактивная. Наиболее частый жест-модификатор – «открытая рука». Также Лабковский кивает или качает головой, наклоняет ее вбок, проявляя заинтересованность в словах собеседника, участие в его проблеме.

Жестикуляция в видеороликах Лабковского несколько более активна. Жест «открытая рука» остается наиболее используемым. Исследователи выделяют категорию указательных жестов [Талески, с.222], такие жесты присущи Михаилу Лабковскому: нередко при иллюстрировании какого-либо примера он указывает раскрытой ладонью на зрителя.

Мимика психолога сдержанна. Лабковский либо спокоен, либо напряжен, что выражается в сжатых губах, сведенных бровях, взгляд направлен чётко на говорящего. Прямой взгляд на собеседника может говорить о попытке подавить его. У Лабковского в поведении наблюдаются манеризмы: причмокивания губами, нахмуривание бровей. Жесты и мимика Лабковского конгруэнтны друг другу.

По мнению исследователей, средний темп речи – это произнесение порядка 120–125 слов в минуту [Васильева, с.14]. Михаил Лабковский и в телепередаче, и в личном блоге говорит в размеренном темпе, произнося порядка 110–115 слов в минуту, делая многочисленные короткие паузы между синтагмами. Пауз хезитации – пауз, выражающих колебание говорящего [Иванова-Лукьянова, с.95] – у Михаила Лабковского несколько меньше, чем просто молчания. Медленный темп речи Лабковского может говорить о том, что психолог стремится занять сильную коммуникативную позицию.

У психолога есть характерная манера выделения ключевых слов – он делает интонационные акценты на словах, наиболее семантически значимых. Иногда в его речи, особенно в видеороликах из личного блога, присутствуют паузы, которые могут выглядеть как намеренные задержки перед ключевым высказыванием. Эти паузы придают особую весомость его высказываниям. «Вы можете

сказать: “Михаил, ну вы сейчас тоже демагогией занимаетесь. Ну есть же опасность, что я в старости в нищете умру!” … Есть гарантия того, что вы умрете в старости. Просто гарантирую. И я умру в старости… И че теперь, не жить что ли из-за этого?»; «Синдром дефицита внимания с гипер- или без гиперактивности так устроен, что это часть проблемы, часть болезни… Но… Если у вас все в порядке…» (Из видеоролика «Много жалею себя, не умею отпускать ситуации и не реализую мечты. Что делать?» от 10.04.2025)

Характеризуя коммуникативное поведение психолога, прежде всего отметим недостаточное соблюдение норм речевого этикета, что особенно ярко проявляется и в программе «На приеме у Михаила Лабковского». Во время своей публичной телеконсультации о неоправданных ожиданиях за четыре с половиной минуты беседы Лабковский перебил героиню программы 10 раз. Лабковский может перебивать собеседников цепочкой вопросов, закрепляя сильную позицию в диалоге и проявляя речевую агрессию. «На все остальное хватает, да? Всё. В чём чувство вины? В чем несостоятельность?»; «Сын учится? В МГУ? На бюджете?! Не на коммерческом?» (Из консультации «О беспокойстве»)

В качестве реплик, перебивающих собеседника, нередко используются парадоксальные суждения:

– Ну, она (дочь) мне говорит о том, что я не оправдала ее ожиданий, она ждала сестричку, родился братик…

– Ну вы скажите: «Вырасти, роди, кого хочешь». Нет, если серьезно… (Из консультации «Неоправданные ожидания»)

– Она любит поболтать с каким-нибудь дедушкой в магазине, например, или просто с мужчиной…

– Вы к дедам тоже ревнуете? (Из консультации «Таблетка от ревности»)

В блоге у Лабковского нет непосредственных собеседников, его ассистент Наталья зачитывает ему вопросы подписчиков, и Лабковский нередко перебивает ассистента в момент, когда Наталья зачитывает вопрос зрителя.

Речь Лабковского отличается повышенной оценочностью (как положительной, так и отрицательной) и категоричностью суждений. «Вы сами себя обманываете и делаете из этого трагедию.

Если коротко… Я не вижу причины ни для боли, ни для страданий…» (Из консультации «Снова замуж») Проявляется эта особенность многообразно, в частности, стремлением делать комплименты собеседнику. «Ну, вы, правда, красивая.» (Из консультации «О беспокойстве»)

Речь Лабковского характеризуется многократными повторами одного и того же тезиса или вопроса. «Вы не понимаете, о чем я говорю? … Я же не спросил, сколько лет вашему сыну. Лиана, еще раз медленно объяснить вам, в чем проблема? Я. Спрашиваю. Сколько лет? Не сыну. А просто: сколько лет?» (Из консультации «Неоправданные ожидания»)

Его речь отличается ассоциативным характером построения, в качестве отступлений от темы используются короткие истории, отражающие его личный опыт. «Когда мне было лет двадцать, я влюбился в свою преподавательницу…»; «У меня был случай очень смешной. Мне было лет семнадцать…» (Из консультации «Неоправданные ожидания») Общая тональность коммуникации и в телепередаче, и в блоге юмористическая, в блоге в большей степени выражена ирония.

Речевая раскрепощенность также, как и описанные выше черты коммуникативного поведения, говорит о стремлении психолога доминировать, наделении себя правом игнорировать коммуникативные интересы собеседника и воздействовать на него таким образом. Говоря о речевом воздействии Лабковского, отметим экспрессивность его речи: это, в частности, использование разговорных фразеологизмов: «И в течение недели пребывания в стационаре у него крыша едет настолько, что он вообще людям перестает доверять.»; «Вы зачем себе все это придумываете? Чтоб жизнь медом не казалась?» (Из консультации «Таблетка от ревности»)

Язык Лабковского совмещает разностилевые элементы -- термины и разговорные слова. Психолог использует такие лексемы, как психотравма, невротики, абьюз, мужик, париться и др. В личном блоге Михаил выражается более грубо, чем в телепередаче, использует жаргонизмы, вульгаризмы, бранную и матерную лексику.

Проведенное исследование показывает, что основной чертой коммуникативного поведения Михаила Лабковского является до-

минирование над собеседником, стремление удерживать сильную коммуникативную позицию. На невербальном уровне это проявляется в сдержанной жестикуляции и мимике, медленном темпе речи, на вербальном – в речевой агрессии, выражающейся в использовании ненормативной лексики, повышенной оценочности речи, нарушении норм речевого этикета.

Литература

1. Васильева В. В. Устная речь: практикум / В. В. Васильева, В. И. Коньков. – СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2015. – 100 с.

2. Гарькавец С. А. Психология невербального общения : учебное пособие / С. А. Гарькавец. – Северодонецк : Изд-во «Петит», 2015. – 214 с.

3. Иванова-Лукьянова Г. Н. Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм. / Г. Н. Иванова-Лукьянова. – 4-е изд. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 196 с.

4. Талески А. Коммуникативное использование указательных жестов разных типов в среде виртуальной реальности / А. Телески // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2021. – №3 (845).

Трибухина Р. А., студ. 2 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Курилов Д. О.

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ КОНФЛИКТА МЕЖДУ ЗЛЫМ И ДОБРЫМ НАЧАЛОМ В ЛИЧНОСТИ ГЕРОЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ Р.-Л. СТИВЕНСОНА «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»)

Для многих Роберт Луис Стивенсон нередко оказывается автором одной книги – романа «Остров Сокровищ». Однако счесть этот роман предельным выражением таланта автора и интерпретацией всех ключевых идей – значит составить одностороннее и поверхностное представление о творчестве Р. Л. Стивенсона и его роли в европейской литературе. Понять смысл и особенности его произведений можно, исходя из исследования более широкого контекста – других текстов автора, а также связей между творчеством Р. Л. Стивенсона и его современников (особая роль среди которых принадлежит Ф. М. Достоевскому).

Повесть «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», впервые опубликованная в январе 1886 года, была написана под прямым впечатлением от французского перевода «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Типичные черты неоромантизма в этом произведении (тяготение к описанию удивительного, изображение неординарного героя-индивидуалиста) сочетаются с попыткой автора создать психологически достоверный образ личности, встающей перед моральным выбором между добром и злом, исследующей границы свободы и ответственности.

Сравнение с Ф. М. Достоевским и его Раскольниковым напрашивается само собой. Критики и исследователи не преминули его подметить. Однако в комментариях исследователей, пишущих о связи повести Р. Л. Стивенсона с романом Ф. М. Достоевского, факт влияния второго на первого, как правило, просто констатируется без попытки прояснить меру и качество этого воздействия («Опирается в определённой мере на творчество Достоевского», – как отмечают Н. П. Михальская и Г. В. Аникин в «Истории английской литературы», – М, 1998. – С. 317), из-за чего автор «Джекила и Хайда» предстает в целом не более чем продолжателем темы,

затронутой русским писателем. Между тем, как мы постараемся показать ниже, речь должна вестись не просто об опоре на творчество Ф. М. Достоевского, но о принципиальной полемике с ним.

Действие «Странной истории…» происходит в Лондоне в конце XIX века. Сюжет, объединяющий детективную интригу и готическую тайну, ведёт читателя от одной драматической ситуации к другой. Зловещая загадка взаимосвязи мистера Хайда, негодяя, распутника и убийцы, и Генри Джекила, уважаемого учёного, общественного деятеля и филантропа, до самого финала повести остаётся нераскрытой. Связующим звеном между всеми героями повести является нотариус Аттерсон – своеобразный «незаметный герой», из перспективы восприятия которого читатель может наблюдать за развитием сюжета и образов остальных действующих лиц.

Основная философская коллизия произведения – проблема соотношения добра и зла в человеческой натуре – разрабатывается через мотив двойничества, двойственного существования главного героя. Доктор Генри Джекил, осуществивший эксперимент по расщеплению собственной личности, время от времени превращается в мистера Хайда – воплощение всего злого и гнусного в его душе. Поступки мистера Хайда влекут за собой необратимые последствия: зло в натуре доктора Джекила начинает вытеснять добро, и это приводит героя к гибели. Чтобы не дать своему темному двойнику одержать окончательную победу над светлой половиной души, доктор Джекил кончает самоубийством.

Эксперимент Джекила, задуманный и заявленный как опыт гармонизации человеческой личности, оказывается на поверку попыткой примирить реальность (т.е. неустранимость зла из души) и иллюзию (иллюзию возможной свободы от него).

Ход действия, особенности раскрытия образа героя, покаянные рефлексии самого Джекила в предсмертном письме опровергают его же собственные заявления о «бескомпромиссности лучших стремлений» [Стивенсон, с. 241], подводя читателя к выводу, что основным стимулом учёного, осознанным слишком поздно, было не намерение освободить лучшую и истинную половину своей души от власти худшей и низшей, но, напротив, желание высвободить худшую и низменную от контроля «лучшей».

Парадокс же в том, что именно она, низменная и звериная, оказывается исконной и доминантной частью человеческого естества. Сам Джекил утверждал, что «не был лицемером», а «был самим собой и когда, отбросив сдержанность, предавался распутству, и когда при свете дня усердно трудился» [Стивенсон, с. 245]. И он же признает, что «соблазн воспользоваться столь необыкновенным, столь неслыханным открытием в конце концов возобладал над всеми опасениями» [Стивенсон, с. 241], – и слова эти не просто подводят неутешительный итог проделанной доктором работе, – здесь автор устами героя выносит приговор просветительской идее об изначально неиспорченной человеческой природе.

Идее, добавим, которой в определённой мере руководствуется и Ф. М. Достоевский в «Преступлении и наказании». Ведь Раскольников Ф. М. Достоевского показан как действительно заблуждающийся герой – изначально неглупый и незлой человек, которого сбивает на стезю зла с путей праведных ложная «надчеловеческая» теория; «зло» выступает как нечто надприродное, внешнее по отношению к изначальному «добру». Р. Л. Стивенсон же достаточно ясно провозглашает обратное – зверя внутри не обманешь; его можно лишь до поры до времени обуздывать.

Из чего понятно, что стивенсоновский вариант столкновения добра и зла в отдельно взятой душе следует считать не подражанием «Преступлению и наказанию», а довольно смело артикулируемой полемикой с создателем Раскольникова. Мир иллюзий Генри строился на том, что тот, разделив в конечном итоге себя и Хайда, стремился «извлекать выгоду из странных привилегий своего положения» [Стивенсон, с. 243]. При этом он всякий раз сталкивался с действительностью, понимая, «что должен выбрать между ними раз и навсегда» [Стивенсон, с. 242].

Иными словами, если для Ф. М. Достоевского зло – заблуждение личности, то для Р. Л. Стивенсона триумф злого в душе – это возврат человека к совей исконной, звериной сущности, занимающей главное место в жизни человека, когда культура и этика перестают оказывать на него воздействие.

Позднее, в литературе XX века, идея Р. Л. Стивенсона будет отражена у Уильяма Голдинга в романе «Повелитель мух».

Интересно то, как акценты в трактовке соотношения светлой и тёмной сторон личности Джекила даются через художественные образы пейзажа и интерьера, а также через такую субъектную форму выражения авторского сознания, как позиция и точка зрения наблюдателя, в данном случае – Аттерсона. Подробности окружающей действительности и обстановки не только создают пространственный контекст, но и метонимически вводят образы Джекила и Хайда, предопределяя для читателя их взаимосвязь.

Так, первое упоминание о мистере Хайде дается ещё в начальной главе «История двери». Во время прогулки мистер Энфилд обращает внимание Аттерсона на дверь, предлагая рассказать о событиях, которые привели его к ней впервые. «Я возвращался домой откуда-то с края света часа в три по-зимнему тёмной ночи, и путь мой вёл через кварталы, где буквально ничего не было видно, кроме фонарей. Улица за улицей, где все спят, улица за улицей, освещённые, словно для какого-нибудь торжества…» [Стивенсон, с. 179] – с этих слов начинается рассказ Энфилда. Строя описание окружающей действительности из перспективы восприятия Энфилда, и, фактически, через его речь автор использует приём антитезы, противопоставляя сначала «тёмную ночь» и «фонари», служившие единственными источниками света на тот момент, а после тишину улицы, «где все спят» и «улицы, освещённые, словно для какого-нибудь торжества» [Стивенсон, с. 179]. Детали сигнализируют о грядущем появлении Хайда, эпитеты же не просто «раскрашивают» окружающее пространство, но и оркеструют борьбу света и тьмы, которая в данном эпизоде как бы готовится развернуться на открытом пространстве.

Мотив двойственной природы личности Генри Джекила развивается в следующей главе, где с Хайдом знакомят читателя уже не со слов другого персонажа, а через главного героя, Аттерсона. Перед тем, как он сталкивается с Эдвардом Хайдом, Стивенсон вновь намекает на скорое появление героя: описывая ночной город, он вновь противопоставляет «воцарившуюся тишину» «глухому рычанию Лондона» [Стивенсон, с. 189]. Ключевое слово – «рычание», т.к. именно оно намекает на звериную сущность Хайда, о которой пока неизвестно. Более того, обращает наше внимание

автор и на «приближающиеся шаги, необычные и легкие», которые «привлекали внимание резко и властно» [Стивенсон, с. 190] и выступают как дополнительный контрапункт «могучего шума» [Стивенсон, с. 189].

Образ звука, соответственно, так же функционален в моделировании коллизии внутреннего – внешнего и тёмного – светлого, как значительная часть пейзажа.

Стоит обратить внимание и на «Эпизод у окна». На сей раз в оппозицию к двери как одному из ключевых элементов обстановки становится окно – другой существенный ограничитель пространства. Оба элемента позволяют сделать доступ в помещение либо открытым, либо закрытым. И если в первой главе «дверь открывает» Хайд, позволяя себе скрыться, то в «Эпизоде у окна» читатель видит доктора Джекила, которого автор сравнивает с «неутешным узником», как бы запертым в оконном проёме, что читается как вполне прозрачная метафора стеснённости. Важно, что Р. Л. Стивенсон указывает именно на «среднее окно» [Стивенсон, с. 213], как бы намекая, что Генри Джекил словно разрывается перед выбором: остаться верным своим нравственным принципам или отдаться тёмному двойнику.

В целом можно отметить следующую любопытную закономерность, отмечающую авторские «игры» с пространством на протяжении действия «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда». «Хороший» Джекил преимущественно показывается в границах и замкнутостях, т. е. камерном пространстве (таких, как кабинет, лаборатория и т. п.). Хайд, как зверь на охоте, – постоянно или вне стен и пределов, или на границах перехода одного помещения в другое (парадный вход – потайной ход; дом – улица), в контрасте между сумраком подворотен и освещённых фонарями пятачков. Когда же у читателя появляется возможность посмотреть на Хайда глазами других персонажей, нам не указывают никаких характерных примет внешности, создавших бы отталкивающее впечатление об антагонисте, очевидцы ограничиваются лишь указанием на общее, подчас смутное впечатление чего-то враждебного, злого, «звериного», исходящего от героя – если же подробности появляются, то рисуют нам некоего примата, обезьяноподобное существо с ослабленной «антропностью».

В заключение сформулируем основной тезис: в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсон не просто продолжает тему конфликта добра и зла в душе героя, как она заявлена Ф. М. Достоевским в «Преступлении и наказании», но полемизирует с ним по основному идейному пункту – о первородстве добра. Вернись к природе (т.е. Богу), если хочешь быть человеком – так говорит нам Достоевский; победи природу (т.е. зверя), если хочешь быть человеком – так говорит нам Стивенсон. Раскрытию темы именно в этом ключе подчинены те особенности поэтики «Странной истории…», которые мы отмечали выше в нашем кратком обзоре: функция детали пространства и внешности (поданной как из восприятия повествователя, так и героя-наблюдателя), роль «рассказа в рассказе» (раскрывающая образ героя через его слово в последнем письме), многообразные контрасты и антитезы, сопровождающие внешние и внутренние характеристики действия и поведения персонажей.

Литература

1. Стивенсон Р.-Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда / Р.- Л. Стивенсон – М. : АСТ, 2021 – 416 с.

2. Стивенсон Р.-Л. Собрание сочинений. Том 2 / Р.-Л. Стивенсон – М. : ТЕРРА, 1993. – 576 с.

Чебукина Е. А., студ. 4 курса направления «Издательское дело»
Научный руководитель – к. к., доц. Позднякова О. В.

ТЕКСТОВЫЕ КВЕСТЫ КАК ФОРМА ИНТЕРАКТИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ЧИТАТЕЛЯ

Современная литература всё чаще выходит за пределы классических форм. Одним из таких гибридных явлений становятся интерактивные форматы – текстовые квесты и книги-игры, сочетающие литературное повествование, гейм-дизайн и элементы интерактивности.

Текстовый квест – это разновидность интерактивного повествования, в котором читатель управляет действиями главного героя, переходя между фрагментами текста посредством принятия решений. Квест совмещает нарративную структуру художественного произведения и механику взаимодействия, характерную для игр [Интерактивная литература, URL; Исакова, URL].

Интерактивная литература не является новым явлением. Первые текстовые квесты появились ещё в 1980-х годах на заре компьютерных технологий – одними из первых были, например, игры *Zork* и *Colossal Cave Adventure*. Эти игры использовали исключительно текст и команды, вводимые вручную с клавиатуры для совершения выбора [Интерактивная литература, URL].

Бумажным предшественником таких цифровых квестов являются книги-игры – книги, в которых переход от страницы к странице зависит от выбора читателя. Текст фрагментарен и разбит на пронумерованные параграфы, и в конце каждого читателю предстоит сделать выбор [Симакова, URL; Книги-квесты, URL] (Подземелья Чёрного замка», 1991, «Приключенческая книга-игра», 1991).

Таким образом, книги-игры и текстовые квесты – разные по исполнению, но близкие по сути форматы. И их объединяет главный принцип – интерактивность: возможность читателя влиять на развитие сюжета и самостоятельно выбирать путь героя, который реализован по-разному за счёт разных возможностей бумажного и цифрового форматов. Поэтому далее в статье будет использоваться термин «текстовый квест» как обобщающий и включающий в себя книгу-игру тоже.

Кроме интерактивности, для текстовых квестов характерна нелинейная структура. В ходе чтения появляется «дерево решений» со множеством ответвлений, тупиков, петель и скрытых развилок. По своей сути текстовые квесты – гибридный жанр, находящийся на пересечении литературы, геймдизайна и театрализованного повествования. Они сочетают художественный язык, элементы сценарного письма и принципы построения игровой механики.

Когда мы говорим о текстовых квестах как о форме литературы, важно понимать не только их структуру, но и то, какими способами автор управляет вниманием читателя, формирует эмоциональное вовлечение и выстраивает само повествование. Одна из ключевых стратегий – это уже упомянутая ранее вариативность текста. Автор не просто пишет одну историю, а продумывает несколько параллельных линий, которые открываются и развиваются в зависимости от выбора читателя.

Это способствует многофокусности: читатель может исследовать персонажей и события с разных углов, в разной последовательности, открывая новые грани истории. Одни и те же события можно пережить заново – и зачастую с по-новому расставленными на истории акцентами или новым результатом. Это рождает эффект соавторства.

Чтобы сделать структуру текста логически связной, автору необходимо планировать сюжет как сеть взаимосвязанных событий, продумывать, как каждое из них будет влиять на финал, повторно использовать одни и те же локации или сцены, но с разными условиями и последствиями.

Например, в текстовом квесте «Ошейник», читатель может выбрать одну из «веток» сюжета: героиню, проданную в рабство, в зависимости от действий читателя либо может выкупить одна из ключевых фигур истории, либо она может идти к финалу истории самостоятельно. При этом используются разные формы подачи текста. Чаще всего повествование ведётся от второго лица, что создаёт эффект личного погружения в историю.

Предлагаемая читателю ситуация выбора может быть организована по-разному: 1) как реплики героя, за которого «играет» читатель, обращённые к другим персонажам («Расскажите мне

больше!»); 2) как действия в виде мыслей героя («Надо бежать, и как можно скорее!»); 3) как действия в форме авторского высказывания/наблюдения о герое («Вам не кажется это хорошей идеей», «Вы сейчас не в том положении, чтобы думать о побеге»); 4) как чисто информативный текст, иногда с экспрессией («Направо», «Ударить кочергой!»).

Чтобы удерживать внимание, авторы используют следующие приёмы: 1) варианты выбора – если они построены грамотно, у читателя возникает «ощущение свободы», но при этом выбор может быть сложным: нужно предсказывать последствия, просчитывать риски, думать о возможной цене решения; 2) ограниченность ресурсов (герой может вынести только один предмет, количество мест в инвентаре/действий за один раз ограничено); 3) динамичные характеристики (качество отношений с другими персонажами, инвентарь, здоровье), влияющие на доступные выборы; и др. Перечисленные приёмы и механики переносят вес не только на сюжет, но и на этические, эмоциональные решения.

Например, в квесте «*Ошейник*» автор использует сильный эмоциональный контакт (повествование ведётся от второго лица) и применяет рваную структуру сюжета (воспоминания, обрывки событий). Это нарушает привычную линейность, заставляет читателя быть более внимательным и вовлечённым, пытаясь собрать историю воедино.

Текстовые квесты и книги-игры – это, безусловно, литература. Но в то же время это мультимодальные формы, где текст и дизайн неотделимы. То, как выглядит интерфейс, как структурирован текст, где и как расположен выбор – всё это напрямую влияет на эмоции читателя и глубину его погружения в историю. Визуальная структура текста формируется короткими абзацами, визуальными паузами и лаконичными фразами, которые создают чувство спешки, особенно в острых сюжетных моментах. Длинные описательные блоки задают размеренный темп, погружают рецепиента в определённую атмосферу.

Также важно оформление кнопок, которое варьируется от лаконичных «Уйти», «Ответить», «Скрыться» до симуляторов (насколько позволяет код) или других простых игровых механик.

Важную роль играют и декоративные элементы, такие как иконка приложения или обложка книги, фоны, орнаменты, паттерны, концовки, иллюстрации и другие визуальные акценты.

Также стоит отметить и работу с визуальной метафорой. Например, используется размытие экрана/затемнение/вспышка, когда персонаж теряет сознание, получает ранение, просыпается. Такие элементы создают синестезию: мы не только читаем про эмоции героя, но буквально видим и ощущаем их. Итак, дизайн в квесте – это не просто «обёртка» текста, но его продолжение. Он помогает управлять вниманием читателя, влияет на эмоции и позволяет истории восприниматься более интуитивно.

Таким образом, текстовые квесты и книги-игры объединяют литературные стратегии с дизайнерскими приёмами, создают уникальный опыт взаимодействия с текстом, развивают интерес к современной интерактивной литературе.

Литература

1. Интерактивная литература // ruwiki. – URL: https://ifwiki.ru/Интерактивная_литература (дата обращения: 14.03.2025).

2. Интерактивная литература. История текстовых квестов // МатчТВ. URL: https://matchtv.ru/cyber/matchtvnews_NI1257573_Interaktivnaja_literatura_Istorija_tekstovyh_kvestov (дата обращения: 14.03.2025).

3. Исакова Е. П. Роман-игра как разновидность жанровых трансформаций современной массовой литературы / Е. П. Исакова // Пушкинские чтения-2013. КиберЛенинка. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/roman-igra-kak-raznovidnost-zhanrovyh-transformatsiy-sovremennoy-massovoy-literatury (дата обращения: 14.03.2025).

4. Книги-квесты: как их читать и зачем // Эксмо. – URL: https://eksmo.ru/articles/knigi-kvesty-kak-ikh-chitat-i-zachem-ID15503007/ (дата обращения: 14.03.2025).

5. Симакова В. В. Книга-игра как жанровое явление // В. В. Симакова / InfoUrok. – URL: https://infourok.ru/doklad-kniga-igra-kak-zhanrovoe-yavlenie-5843524.html (дата обращения: 14.03.2025).

Швыряева М. Н., студ. 4 курса направления «Библиотечно-издательская деятельность»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Ларин С. А.

ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖОРЖ САНД В ЦЕНТРАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕКАХ РОССИИ И ВОРОНЕЖА

Жорж Санд (урождённая Аврора Дюпэн) – знаменитая французская писательница, всю свою творческую жизнь «скрывавшаяся» под мужским именем. Её романам было суждено стать классикой французской и мировой литературы, но в период своей публикации они считались скандальными, эпатажными, горячо обсуждались и подвергались жестокой критике. Жорж Санд поражала общество того времени – свободными взглядами, одеждой, курением [Сидикова, 169]. В середине XIX в. Жорж Санд стала знаковой фигурой. Наиболее интенсивное знакомство с творчеством писательницы происходило в 1830–1860 гг.

Цель нашего исследования – изучение количественных показателей и издательских характеристик произведений Жорж Санд на примере фондов Российской государственной библиотеки (РГБ) и Российской национальной библиотеки (РНБ), а также крупнейших библиотек Воронежа – ЗНБ ВГУ, ВОУНБ им. И. С. Никитина, ВОЮБ им. В. М. Кубанёва.

В собрании крупнейшей библиотеки России, Российской государственной библиотеки, в настоящий момент содержится 316 книг Жорж Санд. В библиографическом описании двух книг отсутствует год их публикации: роман «Консуэло» под редакцией и с примечаниями А. И. Белецкого и иллюстрациями В. Г. Бехтеев, вышедший в московском издательстве «Гослитиздат» в 20 веке, а также «Сочинения Жорж Занд» с первого по третий том, вышедшие в издательстве Санкт-Петербурга «М.М. Ледерле и К°».

В библиотеке хранится 88 экземпляров книг, опубликованных с 1837 по 1915 год, среди них как произведения, которые в последующем неоднократно переиздавались на русском языке, циклы произведений, так и произведения, впервые переведённые на рус-

ский язык в XIX – нач. XX вв., которые больше не переиздавались, такие как: «Вальведр», «Итальянские артисты», «Казаки в Париже», «Квинтилия», «Маркиза», «Метелла», «Тамарис», «Фламаранд» и «Ян Жижка».

В XIX – начале XX века была впервые издана на русском языке большая часть произведений Жорж Санд от общего числа всех её романов, рассказов и повестей, которые когда-либо переводились на русский. Книги активно переводились и издавались практически каждый год.

В советское время произведения Жорж Санд печатались не очень активно: в Российской государственной библиотеке зафиксировано всего 60 изданий, относящихся к этому периоду. Пошла на убыль популярность коротких произведений и рассказов, они практически перестали издаваться по отдельности. Но значительно возросла издательская популярность крупных романов, в том числе и «Консуэло», который и сейчас является самым известным произведением писательницы.

С 1991 года особую популярность приобрели издания произведений в виде многотомных «Собраний сочинений» в 6 / 10 / 15 томах. Всего с этой даты по настоящее время было издано 166 книг, обнаруженных в фонде библиотеки.

Общий фонд произведений Жорж Санд в РНБ составил 313 единиц хранения, что всего на три экземпляра меньше, чем в РГБ. Среди них можно выделить 6 книг, 5 из которых включают произведения других авторов, помимо текстов Санд. Наиболее любопытными являются следующие: «Воскресшая покойница» (выпущенная в Санкт-Петербурге издателем И. И. Глазуновым в 1868 году и представляющая собой отрывок из неизданного романа), «Красавцы Буа-Дорэ. Дом Панарван» (выпущенная в Санкт-Петербурге издателем Е. Н. Ахматовой в 1870 году, книга включала роман Санд и роман Жюля Сандо – любовника Авроры, с которым она начинала свою писательскую деятельность, а изменённую версию имени взяла в качестве псевдонима), «Общественная и домашняя жизнь животных» (выпущенная издателем Н. П. Карбасниковым в 1876 году – книга представляет собой сборник сатирических очерков авторства известных французских писателей – Сталя, Бальзака, де Бедольера, Жорж-Занда и других).

В РНБ хранится 110 экземпляров книг, опубликованных с 1833 по 1915 год. Хронологический список изданий этого периода начинается с «Индианы» – именно этот роман является первым переведённым на русский язык произведением Жорж Санд. В два раза меньше – 53 единицы хранения – книг Санд, изданных в СССР, было обнаружено в каталоге этой библиотеки. В постсоветское время произведения Санд стали публиковаться гораздо чаще. 144 издания, опубликованные всего за тридцать два года – с 1991 по 2023 – вошли в фонд РНБ.

Многие из произведений, имевших популярность в XIX – XX вв., уже не переиздавались, практически перестали выходить отдельными книгами повести и рассказы Санд. Наиболее доступными для читателей библиотеки являются крупные романы – «Индиана», «Валентина» (часто они издавались в одной книге), дилогия «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт», «Она и он», «Лелия», «Леоне де Леони» – эти произведения неоднократно переиздавались на русский язык.

Как и фонды других воронежских библиотек, библиотека ВГУ значительно уступает РГБ и РНБ по количеству изданий Санд. Тем не менее 104 книги французской писательницы представляют собой все наиболее популярные и известные произведения Санд, в том числе и собрания сочинений. В советский период – с 1955 по 1990 год – было издано 57 книг, составивших фонд ЗНБ ВГУ. Несколько меньше – 47 книг, имеющихся в фонде, относятся к периоду с 1991 года по 2014. Более современных изданий в библиотеке не обнаружено.

ВОУНБ им. И. С. Никитина имеет в своём хранилище 60 экземпляров изданий произведений Жорж Санд. Треть из них – 18 единиц хранения относится к опубликованным в советский период. Книг, опубликованных после 1991 года, в фонде библиотеки значительно больше – 42 единицы хранения, среди них – полное «Собрание сочинений в 14 томах», а также восемь томов «Собрания сочинений в 15 томах» и два тома «Собрания сочинений в 10 томах».

ВОЮБ им. В. М. Кубанёва обладает наименьшим количеством экземпляров книг Жорж Санд – 26 единиц хранения. С 1961 по 1990 – 10 произведений. С 1992 по 2012 год – 15 единиц хранения. Более новыми изданиями произведений Жорж Санд библиотека не располагает.

При этом тиражи книг в конце 1980-х – начале 1990-х были невероятно огромны по сравнению с тиражами XXI века. Даже непопулярные произведения в среднем имели тиражи по несколько сотен тысяч экземпляров. Стоит обратить внимание, что в типографском производстве активно были задействованы издательства регионов и республик СССР: книги печатались не только в Москве и Ленинграде, но и в Воронеже, Владивостоке, Кишинёве, Минске, Сухуми.

К 2010-м годам наблюдается спад тиражей – они составляют уже не сотни, а несколько десятков тысяч. А такие тиражи, которые были у «Графини Рудольштадт» в 1990-ых (500 тыс. экз., 1 млн экз.), в наше время уже невозможны по ряду причин

Проведённое нами исследованием фондов крупнейших библиотек России – РГБ и РНБ – и центральных библиотек Воронежа помогло сделать выводы относительно издательской популярности сочинений Жорж Санд в России.

Невероятно активно её произведения издавались в XIX веке – переводились и романы, и повести, и сказки. С 1917 по 1950-ые годы книги Санд почти не издавались. Со второй половины XX века происходит увеличение тиражей, которые достигают максимума в конце 1980-х – начале 1990-х гг. – 1 миллион экземпляров («Графиня Рудольштадт», Москва, «Художественная литература», 1990 г.).

В связи со сложными политическими и экономическими процессами 1990-ых годов, связанных с распадом СССР и сменой власти, книгопечатание переживало как подъёмы, так и спады. Тиражи книг Санд в это время снижались, однако становилась популярной тенденция к объединению книг одного автора в одну серию. Также в этот период бурно развивалась сеть книжных издательств, следовательно, одни и те же произведения стали публиковаться в большем количестве вариантов оформления, но при более низких тиражах. К 2010-м годам издатели сконцентрировались на наиболее популярных романах Санд – «Консуэло», «Графиня Рудольштадт», «Индиана», «Валентина» – которые регулярно переиздаются.

Литература

1. Сидикова Я. Е. Эпатаж как форма девиантного поведения / Я. Е. Сидикова // Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина. – 2015. – № 16. – С. 167–171.

Шевчук Е. Е., маг. 1 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Алейников О. Ю.

ВИДЫ И ФУНКЦИИ НЕНАДЁЖНОЙ НАРРАЦИИ В «МОСКОВСКИХ» ПОВЕСТЯХ Ю. ТРИФОНОВА

В современной нарратологии под ненадёжной наррацией понимают «набор маркеров, фокусирующих читательское внимание на недоступном нарратору смысловом уровне имплицитного автора» [Ласточкина, Коробкова, с. 323]. Иначе говоря, это ситуация, когда в тексте произведения выявляется намеренно созданная автором информационная лакуна, то есть значимое отсутствие какой-либо информации, исходящей от повествовательной инстанции.

Ключевые подходы к классификации ненадежной наррации восходят к фундаментальному различению Уэйна Бута между недостоверностью фактуальной, устанавливаемой при противоречии между сообщением нарратора и информацией из других источников в тексте, и нормативной, выявляемой через этическую дистанцию между нарратором и имплицитным автором. На этом базисе была построена одна из влиятельных современных типологий, предложенная Г. Ольсон, где выделены «ошибающаяся» (fallible) и «не заслуживающая доверия» (untrustworthy) наррации. Первый тип характеризуется непреднамеренным заблуждением рассказчика, тогда как второй предполагает сознательное искажение информации.

Более детализированную классификацию разработал Дж. Фелан, разграничивший шесть видов ненадёжности в зависимости от того, какую из функций повествователя – сообщение фактов, их интерпретацию или этическую оценку – нарратор выполняет неадекватно. К собственно недостоверному повествованию он отнёс ложный рассказ (misreporting), искажённую интерпретацию (misinterpreting) и неверную оценку (misevaluating), а к ограниченному – недостаточное сообщение (underreporting), неспособность к интерпретации (underreading) и неотчётливую оценку (underevaluating).

Из двух видов недостоверного повествования, выделяемых Г. Ольсон, – «ошибающегося» и «не заслуживающего доверия», – нарратив в «московских» повестях можно отнести к первому. Герои

не искажают факты намеренно, наоборот, структурой такого нарратива создаётся обратный эффект. Парадоксальным образом исповедальность, присущая многим текстам Ю. Трифонова, была им отмечена как признак «достоверности» рассказчика в литературном тексте: «Старик, написанный В. Катаевым в повести «Святой колодец», нуждается в сострадании. <…> Почему же? Наверное, потому, что старик рассказывает о себе сам, вернее, видит себя своими собственными, больными, в полубреду очами. Тут возникает феномен достоверности. Мы понимаем, что старик правдив, он разоблачает себя» [Трифонов, с. 117]. Таким же образом вызывает доверие наррация Дмитриева из «Обмена», Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов», Ляли Телепневой и Гриши Реброва из «Долгого прощания», Ольги из «Другой жизни», поскольку она представлена как внутренние переживания героев, а не речь, призванная воздействовать на реципиента. Соответственно, герои заслуживают доверия, однако это не отменяет того факта, что их точка зрения не всегда разделяется «имплицитным» автором.

Согласно классификации Дж. Фелана, ненадёжная наррация повести будет относиться к ограниченному типу, поскольку в ней информация передаётся не совсем верно из-за невозможности повествователя должным образом её воспринять, интерпретировать и оценить. Более узко такой тип недостоверности, который представлен в «Другой жизни», Дж. Фелан назвал «underreading», что дословно переводится как «недочитывание». Такое слово отлично характеризует причину искажённой передачи Ольгой, как субъектом восприятия, сознания Сергея в «Другой жизни»: героиня, обладая другим мировоззрением, не может увидеть в поведении мужа, его словах ту истину, до которой, по авторскому замыслу, должен дойти читатель.

Соответственно, главная причина дистанции между Ольгой и Сергеем кроется в постоянном стремлении героини внешне выразить терпимость к мужу и не обнаружить своего внутреннего несогласия с его убеждениями и действиями: она «все равно любила его, прощала ему и ничего от него не требовала» [Трифонов, с. 315]; «не заставляла его надрываться, выбиваться из сил, чужие успехи её не задевали. Наоборот, говорила ему: не нужна нам твоя диссертация!» [Трифонов, с. 331].

Но такие меры только усугубляли положение: Сергей, будучи историком, привык работать не со следствием, а выявлять его скрытую причину, а потому он всегда прекрасно видел несоответствие слов жены и её действительного мнения, отпечатки которого накладывались на их быт. Поэтому часто в прямой речи героя обнаруживается не только дистанция между ними, но и понимание причин этой дистанции Сергеем, чего нет со стороны Ольги: «Ты этого не поймёшь!» [Трифонов, с. 318]; «Чёрт бы побрал вашу непонятливость, господа...» [Трифонов, с. 282]. Героиня сама чувствует, что недоступное ей знание есть у её супруга, но ничего не может с этим сделать: «…никогда не высказывался до конца, она чувствовала, что какие-то мысли он оставляет в своем подполье, как неприкосновенный запас» [Трифонов, с. 282]. Увидев, что это понимание, которого не может добиться Ольга, возможно, ведь оно достигнуто Сергеем, читатель должен также его достигнуть, чтобы преодолеть ненадежность наррации.

Функциональный потенциал ненадёжной наррации весьма широк и не сводится лишь к созданию дистанции между читателем и нарратором, как изначально предполагал У. Бут. Дж. Фелан, развивая эту идею, ввёл понятия «отдаляющей» (estranging) и «связывающей» (bonding) функций. Последняя способна вызывать у читателя не отторжение, а глубокую эмпатию и сочувствие к несовершенному и заблуждающемуся рассказчику. Кроме того, ненадёжность кардинально меняет роль читателя, превращая его из пассивного реципиента в активного со-участника смыслопорождения. Читатель вынужден проводить сложную работу: отделять факты от их субъективной интерпретации нарратором, восполнять лакуны и корректировать неверные оценки, тем самым следуя по специально проложенному автором читательскому пути.

Функция ненадёжной наррации, которая была нами обнаружена в «московских» повестях Ю. Трифонова, – это функция, обозначенная Дж. Феланом как «связывающая» (bonding). Воссоздавая образы Дмитрия, Геннадия Сергеевича, Гриши и Ляли, Ольги, автор (который, как было сказано выше, видел в исповедальной форме повествования особый располагающий к герою эффект) рассчитывал на определенное воздействие на читателя. Об этом писатель упоминает, описывая процесс создания повести «Другая

жизнь»: «Я поставил перед собой очень сложную задачу: показать душу человека, охваченного большим горем, овдовевшую женщину, которая одновременно и страдает, и чувствует себя виновной, и оправдывается, мучается страхом перед будущим, но в конце концов я хотел как можно более точно художественно передать феномен такой жизни» [Трифонов, с. 82].

Помимо такого явного эффекта, можно отметить в «московских» повестях и другие функции недостоверного повествования. Так, сохранение недиегетического нарратора, принимающего то нарраториальную, то персональную точку зрения, позволяет прозаику: 1) показать непонимание, образующееся между героями, их дистанцирование (между Дмитриевым и его родной семьёй, а также Дмитриевым и семьёй Лукьяновых в «Обмене»; между Геннадием Сергеевичем и его женой и сыном в «Предварительных итогах»; между Лялей Телепневой и Гришей Ребровым в «Долгом прощании»; между Ольгой и Сергеем в «Другой жизни»); 2) показать возникновение дистанции между точками зрения одного и того же персонажа в разный период жизни, сделав тем самым видимой для читателя динамику его мысли; 3) выделить на фоне наррации, преимущественно построенной по принципу несобственно-авторского повествования, фрагменты речи, приближенные к мнению «имплицитного автора».

Литература

1. Ласточкина А. С. О семантике ненадежной наррации / А. С. Ласточкина, Д. М. Коробова // Вестник СПбГУ. Язык и литература, 2017. – Том 14. – №3. – С.317–325.

2. Трифонов Ю. В. Вечные темы: романы, повести / Ю. В. Трифонов. – Москва : Советский писатель, 1984 . – 638 с.

3. Трифонов Ю. В. Продолжительные уроки / Ю. В. Трифонов. – Москва: Советская Россия, 1975. – 120 с.

4. Olson G. Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators / G. Olson // Narrative, 2003. – V. 11. – №. 1. – P. 4

5. Phelan J., Martin M. P. The lessons of «Weymouth» : Homodiegesis, unreliability, ethics, and «The remains of the day» // Narratologies: New perspectives on narrative analysis / Ed. by Herman D. – Columbus, 1999. – P. 88–109.

Шенцева В. Р., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Алейников О. Ю.

ОБРАЗ УЧЁНОГО В РОМАНЕ А. ТОЛСТОГО «ГИПЕРБОЛОИД ИНЖЕНЕРА ГАРИНА»

В романе А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» отразилась эпоха 1910–1920-х годов, когда утопическими фантазиями и авантюрами, рожденными по аналогии с кардинальными изменениями в общественной жизни многих стран, связанных с научно-технической революцией, были увлечены многие писатели. Вспомним «фантазии» Андрея Платонова, роман «Голова профессора Доуэля» (1925) Александра Беляева и другие литературные жанры, генетически связанные с утопическими произведениями.

Алексей Толстой выбрал жанр авантюрно-утопического романа. Его герой – инженер, одержимый идеей обрести власть над всем миром с помощью чуда-оружия – теплового луча огромной разрушительной силы. Гарину многое удаётся: с помощью американского миллиардера Роллинга он получает в своё распоряжение целый остров, на котором строит гигантский гиперболоид. Это происходит, как в утопии: главное его оружие построено на месте, не существовавшем в реальном измерении жизни.

В «Гиперболоиде…» действительные достижения науки соединяются с выдуманными, чтобы придать большую реалистичность и достоверность не только роману, но и вынесенному в название прибору. Гиперболоид испускает «лучевой шнур» огромной мощности, разрезающий всё, что попадается на его пути, так что «в природе не существует ничего, что бы могло сопротивляться (его) силе» [Тихонова, с. 101]. Устройство, помимо гиперболоида, также использует две поверхности: эллипсоид и параболоид вращения. К параболическим рефлекторам, которые стали применять в телескопах, разработанных в 1910-х годах, отсылают читателя зеркала инженера, поэтому, с точки зрения физики, устройство в романе правильнее было бы назвать параболоидом. Писатель соглашался с этим, однако выбрал слово «гиперболоид» из-за более внушительного звучания.

Стремление к внешним эффектам, экзотичности, усиление авантюрного начала накладывают отпечаток и на выбор героя. В центре произведений детективного жанра обычно находится гениальный сыщик, тогда как в «Гиперболоиде…» роль гения отведена преступнику.

Инженер Пётр Гарин одержим жаждой власти. В его изображении «безумство храбрых» соседствует с анализом тёмных сторон личности, склонность к преступлениям – с осознанием человеческой беспомощности перед загадками природы. Стремление к власти и славе лишь усиливают эти противоречия, выявляя в образе героя демонические черты.

Черты гения-злодея проявляет и детективная модель, реализованная в романе. Элементы детектива находим уже в его начале. Только читатель погружается в события, происходящие в Париже, как тут же писатель бросает его на Крестовский остров, место завязки сюжета – загадочного убийства. Далее в повествование вплетается мотив преследования преступника.

Гарин находит способы навлекать опасность на своих двойников, которых считает расходным материалом. Инженер начинает воображать себя «сверхчеловеком», высшим существом, завладевшим не только секретами науки, но и судьбой человечества. Об искушении высшей властью говорит сам герой: «Видишь ли, мой дорогой, единственная вещь на свете, которую я хочу всеми печёнками, − это власть <…> Не какая-нибудь королевская, императорская − мелко, пошло, скучно. Нет, власть абсолютная…» [Толстой, с. 66].

Инструментом достижения мечты у Гарина становится гиперболоид – главная задумка романа. Но в ходе событий оказывается, что инженер – это не гений, а «пожиратель чужих идей». Для достижения своей цели он ворует чертежи гиперболоида у Манцева (выдающегося учёного и учителя Гарина).

Нельзя сказать, что герой, стоящий в центре романа, одинок. Он по-своему талантлив, неглуп и обаятелен. Однако именно в обаянии злодея заключается не только сила, но и главная опасность – возможности потенциального диктатора, подчиняющего своим «навязчивым» идеям жизни и судьбы людей. Гарин мечтает весь мир поставить на колени: и Роллинга, как представителя им-

периалистического мира, сверхбогатого человека, управляющего людьми посредством денег, и Шельгу, как большевика и представителя коммунистического мира.

Как мы говорили выше, в отношениях с Роллингом Гарин добивается многого. Однако столкновение Гарина и Шельги – это конфликт двух идеологий, идеи индивидуализма и идеи коллективизма, фашизма и коммунизма. Победителем этого конфликта становится Шельга как борец, большевик, спасающий мир от разрушительной деятельности Гарина.

В известном смысле двойником Гарина является Зоя Монроз – красивая молодая женщина, эмигрантка из России, одержимая мечтой господствовать над людьми и миром: она расчетлива, для достижения своих целей окружает себя мужчинами, у которых есть деньги и власть. А. Толстой пишет о любовном союзе Гарина и Зои, однако эти герои больше похожи не на любовников, а на партнёров по бизнесу. Они видят в друг в друге самих себя. В конце романа их образы напоминают читателю образы Адама и Евы, которые были изгнаны из Эдема и направлены на Землю: «Два голых человека выброшены на Землю, могли кое-как жить <…> И они начали жить на этом островке, затерянном в пустыне Тихого океана» [Толстой, с. 274]. Гарин терпит поражение. Он жив, но его мечта остаётся несбыточной.

О значении художественных решений Алексея Толстого для общества свидетельствует опыт кинематографистов. В фильме «Крах инженера Гарина» (1979) Л. А. Квинихидзе можно найти много отличий от романа как незначительных, так и существенных. В его фильме главный герой – вовсе не предатель, обокравший своего учителя и бросивший его в тайге, а продолжатель научных изысканий по созданию гиперболоида.

Основная часть книги, связанная с Золотым островом, противостоянием Гарина и Шельги, глобальным мировым кризисом, устроенным Гариным, из киноверсии исключена. Шельга стала инженером, занимающимся поисками владельца гиперболоида не по долгу службы, а из научного интереса. Такая смена профессии главного противника Гарина указала на третий тип учёного – человека, преданного своему делу, работающему на благо Родины, ка-

ким и должен быть человек науки. Режиссёр пересобрал элементы книги и склеил плёнку так, что изменился угол зрения и увеличилось внимание к проблеме «изобретатель и общество».

В романе А. Толстой выводит двух героев-изобретателей – Гарина и Манцева, заостряя внимание читателей на проблемах одарённости и предназначенности науке. В Гарине писатель «соединяет» три облика Творца/Изобретателя: Человека, Бога и Демона.

Суть изобретения – его соотношение с реальностью и нравственными категориями. Гарин свободен как изобретатель, но как человек ограничен законами морали. Он одновременно находится в тесной связи и конфликте с людьми. Конфликт этот заключается в том, что изобретатель Гарин, отделяя и противопоставляя себя обществу, забывает о своей ответственности перед ним, а наука может и должна быть полезной лишь в том случае, если окажется в руках достойных людей, способных использовать её во благо человечества.

В России, как и во всем мире, происходили события, игравшие роль поворотных и приносящие глобальные изменения. Надежды людей, связанные с такими переменами, и стали основой возросшего интереса к технократической утопии, способной изменить мир к лучшему.

В «Гиперболоиде инженера Гарина» Алексея Толстого эти утопические идеи развенчиваются художественной правдой характеров и логикой действия.

Литература

1. Тихонова О. В. Основы типологии и эволюция романтического героя в литературе XIX в. / О. В. Тихонова // Первая международная научная конференция «ФИЛКО» («FILKO»): Филология, культура, образование, 18−19 март 2016, г. Штип, Македония. − Штип : Университет «Гоце Делчев», 2016. – С. 979−989.

2. Толстой А. Гиперболоид инженера Гарина: [роман] / А. Толстой. – М. : Гослитиздат, 1955. – 276 с.

Шерстяных Э. Е., студ. 3 курса направления «Филология»
Научный руководитель – к. филол. н., доц. Недосейкин М. Н.

ФАУСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

Архетип Фауста – учёного, одержимого жаждой абсолютного знания и готового на сделку с дьяволом, стал в мировой литературе символом вечного конфликта между разумом и страстью, верой и грехом. Этот образ, восходящий к легендам о реальном человеке – Иоганне Георге, вобрал в себя черты многочисленных предшественников: от библейского Симона Волхва до средневекового Теофила Аданского.

В трагедии Гёте Фауст предстаёт как человек, разочаровавшийся в ограниченности научного знания, теории и жаждущий полноты бытия. Его сделка с Мефистофелем – это попытка преодолеть границы человеческого познания. Гёте подчеркивает, что даже ошибки Фауста оправданы поиском истины: «Блуждает человек, пока в нём есть стремленья» [Гёте, с. 16].

Тень гётевского «Фауста» протянулась через века, коснувшись множества произведений и авторов. Даже там, где имя Фауста не звучит прямо, его мотивы угадываются в конфликтах героев, в их борьбе с судьбой и собственной природой. Яркий пример – «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго. Писатель был знаком с первой частью трагедии Гёте и, хотя его собственный сюжет романа далёк от истории доктора Фауста, в образе архидьякона Клода Фролло явно прослеживаются фаустианские черты. Только если «Фауст» стал символом борьбы человека за познание и смысл, то роман Гюго, уже в контексте французского романтизма, наследующего многие черты и особенности эпохи классицизма, исследует конфликт между страстью, долгом и моралью. Вторая же часть трагедии Гёте вышла уже после романа Гюго, потому не могла оказать влияния.

Клод Фролло – блестящий учёный, освоивший все науки Средневековья. К восемнадцати годам он окончил четыре факультета Сорбонны, но, пресытившись дозволенными знаниями и разочаровавшись в ортодоксальной науке, обращается к алхимии и

магии. Комната Клода Фролло в описании Гюго выглядит чрезвычайно по-фаустиански, что ярко показано в главе «Anagkh». Автор проводит аналогию с гравюрой Рембрандта «Фауст», которая была создана в 1652 году по мотивам книги «История доктора Фауста». В обоих случаях показано мрачное, полуосвещённое пространство, заполненное древними рукописями, черепами, глобусом и магическими предметами. Описание помещения говорит о том, что герой буквально погряз во тьме и его не заботит отсутствие света в жизни. Кабинет становится символом бесплодных поисков абсолютного знания.

Как и Фауст, он одержим познанием: «…он проник дальше, глубже, в самое подземелье этой законченной материальной ограниченной науки» [Гюго, с. 250].

Недаром, думается, в обоих произведениях встречается образ древа: «Суха, мой друг, теория везде, а древо жизни пышно зеленеет!» [Гёте, с. 83] и «…вкусив от всех плодов древа познания, он, то ли не насытившись, то ли пресытившись, кончил тем, что дерзнул вкусить от плода запретного…» [Гюго, с. 250]. В первом случае под «древом жизни» понимается живой опыт, в пользу которого Фауст отвергает абстрактное знание, то есть «сухую теорию». Тем самым его стремление к познанию превращается в жажду чувственных наслаждений, он хочет не просто знать, а ощутить всё, даже ценой греха. Во втором случае Фролло, как и Фауст, исчерпал имеющиеся знания и устремился к запретному, то есть перешагнул границу дозволенного. Познание в данном случае уже не только поиск истины, а одержимость, сначала незаметно, а потом всё более очевидно разрушающая моральные границы. Разница в том, что Фауст преодолевает мораль через действие и в итоге оправдывается своей неугасимой жаждой жизни, а Фролло терпит поражение под тяжестью запретного плода – его разум не выдерживает столкновения с открывшейся ему областью.

Стремление к познанию приводит обоих героев к заключению договора с дьяволом. У Фауста сделка с Мефистофелем – это формальный договор: «Когда воскликну я: «Мгновенье, / Прекрасно ты, продлись, постой!» // Тогда готовь мне цепь плененья / Земля разверзнись подо мной!» [Гёте, с. 69–70]. Это сознательный вы-

бор, Фауст идёт на риск ради абсолютного знания и полноты жизни. Но Клод Фролло в отличие от Фауста не заключает явного договора – его демоном становится его же подавленная природа. Он священник, но его вера рушится под грузом страсти к Эсмеральде. Он отрекается от Бога, ставя любовь выше религии. Одержимость Эсмеральдой становится следствием метафорической сделки, навязчивой идеей, уничтожающей его.

В самом деле, любовные коллизии этих произведений во многом схожи. Маргарита и Эсмеральда становятся объектами роковой страсти главных героев. Маргарита воспринимает Фауста как воплощение идеала, не подозревая о его связи с тёмными силами. Ее любовь слепа и самозабвенна, ради него она готова пойти на грех. При этом к Мефистофелю она испытывает инстинктивный ужас, даже не зная, что перед ней демон, но явно чувствуя это.

Эсмеральда же напротив не испытывает романтических чувств по отношению к Фролло, наоборот, он в ней вызывает лишь смесь страха и отвращения. Когда Фролло признаётся ей в любви, она произносит такие слова: «Уйди, демон!» [Гюго, с. 427]. Если Маргарита разделяет Фауста и Мефистофеля: одного любит, другого боится, то Эсмеральда не видит в Клоде Фролло ничего, кроме Мефистофеля. Он искушает сам себя, разрываясь между верой и страстью, уничтожает тех, кто мешает: как Мефистофель губит Валентина, так Клод Фролло пытается убить Феба, тем самым обрекая на казнь Эсмеральду. Даже когда Фролло предлагает ей спасение в обмен на любовь, она предпочитает смерть, нежели принять его чувства.

Принципиальное различие между Фаустом и Фролло заключается в самой природе их чувств. Маргарита становится для Фауста воплощением искренней простоты, которой ему не хватало. Однако Гретхен не то «мгновение», ради которого Фауст готов был бы отдать душу. Она лишь один из эпизодов на его духовном пути, но не конечный пункт. Фролло же относится к Эсмеральде как к конечному пункту своего жизненного пути, она – главная цель для него. При этом его любовь всегда связана с ненавистью. Мучая Эсмеральду, Фролло словно пытается убить не её, а собственную страсть. Он наказывает её за собственные грехи. Не имея возможности заполучить Эсмеральду, Фролло с вершины собора наблюдает за её казнью, на которую сам же обрёк её. Так как всю жизнь до этого он подавлял в

себе человеческие чувства, теперь они носят столь разрушительный характер, что губят в конце концов и ни в чём не повинную Эсмеральду, и самого Фролло. Таким образом, получается, что обе героини в итоге погибают, становясь жертвами людей, которые готовы на всё ради цели, не задумываясь о последствиях.

Также в выбранном нами контексте стоит кратко обозначить фигуры Квазимодо и Вагнера, так как они играют важную роль в раскрытии образов Фауста и Клода Фролло. Несмотря на разницу в характерах и судьбах, оба персонажа являются слугами и демонстрируют преданность своим хозяевам. Они видят в них идеал, но не понимают истинной природы своих покровителей. Но их отличие заключается в том, что если Квазимодо проходит путь от слепой преданности к прозрению и в итоге восстаёт против Фролло, то Вагнер хотя и пытается идти путем Фауста, но делает это во многом формально, что и демонстрирует разное влияние хозяев на своих последователей.

Хотя вторая часть «Фауста» была опубликована позже «Собора Парижской Богоматери», сравнение финалов Фауста и Клода Фролло позволяет увидеть, как классицистические и романтические традиции по-разному трактуют искупление, гибель и смысл человеческой жизни. Здесь проявляется важнейшее отличие между этими героями. В конце второй части Фауст находит своё «прекрасное мгновение» не в любви или наслаждении, а в созидании, что соответствует идеалам Просвещения: человек спасается через разум и труд. Несмотря на договор с Мефистофелем, ангелы забирают его душу, потому что тот, кто вечно стремится, заслуживает спасения. Гюго же создаёт совершенно иной финал для своего героя. В отличие от Фауста, Фролло не получает прощения. Заключение метафорической сделки с дьяволом, приводит к тому, что он гибнет, сброшенный с Собора – символа божественного правосудия. Его падение – метафора низвержения. Финал становится торжеством иррационального, демонического начала, что свойственно романтизму. Если Фауст Гёте – это продукт Просвещения с его верой в разум и искуплением, то Фролло – романтический герой, чья трагедия в неизбежности падения. Гюго показывает, что даже без дьявола человек может стать жертвой собственной одержимости.

Литература

1. Гёте И. В. Фауст / И. В. Гёте / пер. с нем. Н. А. Холодковского. – М. : Издательство АСТ, 2021. – 544 с.

2. Гюго В. Собор Парижской Богоматери / В. Гюго / пер. с фр. Н. Коган. – М. : Эксмо, 2022. – 576 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Агаева Р. Д. ПОВЕСТЬ-СКАЗКА Л. ЛАГИНА «СТАРИК ХОТТАБЫЧ». ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА 3

Акобян А. А. МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В КОМИКСЕ А. КИМ «ЛОВЕЦ БАБОЧЕК» 8

Балашова П. И. «НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА» В ПОЭЗИИ: К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ.....12

Балыкина А. Р. КНИЖНЫЕ ЛАВКИ КАК МЕСТО ВСТРЕЧ 17

Диак Биран РОЛЬ АНТРОПОНИМОВ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «УНТЕР ПРИШИБЕЕВ» 20

Еникеева К. А. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЕДИНИЦ РАЗНЫХ ЯЗЫКОВЫХ УРОВНЕЙ В ТЕКСТЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.....24

Журба П. В. РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО САМИЗДАТА 31

Ильинская А. К. ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА ОБЛОЖЕК САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ 1910–1920-Х ГГ. 35

Колиенко А. Г. ПРОБЛЕМАТИКА ЗЛА В РАССКАЗЕ Г. ВИТТКОП «СОН РАЗУМА».....39

Ланкина Н. А. ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ В СЕМЕЙНО-БЫТОВЫХ ПЕСНЯХ С. РОССОШЬ РЕПЬЁВСКОГО Р-НА ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ 44

Ланкина Н. А. ПРОМЕТЕЙ В ПОЭЗИИ Н.Ф. ЩЕРБИНЫ.....48

Муковнин И. Е. ПРИНЦИПЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ ОБРАЗА ВАСИЛИЯ ЧАПАЕВА В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА» 53

Бадиан Нгоне ТИПЫ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ 57

Николаенко А. В. СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ПОВЕСТИ А. И. КУПРИНА «ЗВЕЗДА СОЛОМОНА».....63

Новикова А. А. РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ:
К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ГЛАВНОГО ПЕРСОНАЖА РОМАНА
Ж.-К. ГЮИСМАНСА «НАОБОРОТ» 67

Помогалова Е. С. «ЖЕНСКИЙ ВОПРОС» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
А. В. ДРУЖИНИНА «ПОЛИНЬКА САКС»
И Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?» 72

Пронькина Д. В. КРЕОЛИЗАЦИЯ СЕТЕВОГО КОММЕНТАРИЯ
В СООБЩЕСТВАХ О ПУТЕШЕСТВИЯХ
В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ».....76

Разинкова С. А. СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ
ШУРЫ БАЛАГАНОВА И ИВАНА БЕЗДОМНОГО
В РОМАНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА
«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК» И М. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА».....81

Родионова К. И. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
РОССИЙСКОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА «НИКЕЯ»,
СПЕЦИАЛИЗИРУЮЩЕГОСЯ
НА РЕЛИГИОЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 87

Рыжкова А. Ю. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ПРАГМАТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СЕТЕВОГО ПОСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОСТОВ ОФИЦИАЛЬНОЙ ГРУППЫ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГУ
В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ») 92

Сайгынар Уйгар ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ
ИДИОСТИЛЯ РАННЕЙ ПРОЗЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «БЕЛЫЕ НОЧИ») 99

Сафонова М. А. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОД, ЖЕНСКАЯ И
МУЖСКАЯ ХАРАКТЕРОЛОГИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА.....104

Сергеева О. С. СОВРЕМЕННЫЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ
С ЦВЕТОКОМПОНЕНТОМ СО ЗНАЧЕНИЕМ
ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ.....108

Студеникина А. А. БИБЛИОТЕЧНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ:
УПРАВЛЕНИЕ СЕЛЬСКОЙ БИБЛИОТЕКОЙ
В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ.....113

Суховеркова Е. В. ОБРАЗ «ФАТАЛЬНОЙ» ГЕРОИНИ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И. С. ТУРГЕНЕВА.....118

Третьякова А. С. КОММУНИКАТИВНОЕ ПОВЕДЕНИЕ РОССИЙСКОГО ПСИХОЛОГА МИХАИЛА ЛАБКОВСКОГО: НЕВЕРБАЛЬНАЯ И ВЕРБАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ.....122

Трибухина Р. А. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ КОНФЛИКТА МЕЖДУ ЗЛЫМ И ДОБРЫМ НАЧАЛОМ В ЛИЧНОСТИ ГЕРОЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ Р.-Л. СТИВЕНСОНА «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»).....127

Чебукина Е. А. ТЕКСТОВЫЕ КВЕСТЫ КАК ФОРМА ИНТЕРАКТИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ЧИТАТЕЛЯ 133

Швыряева М. Н. ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖОРЖ САНД В ЦЕНТРАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕКАХ РОССИИ И ВОРОНЕЖА.....137

Шевчук Е. Е. ВИДЫ И ФУНКЦИИ НЕНАДЁЖНОЙ НАРРАЦИИ В «МОСКОВСКИХ» ПОВЕСТЯХ Ю. ТРИФОНОВА 141

Шенцева В. Р. ОБРАЗ УЧЁНОГО В РОМАНЕ А. ТОЛСТОГО «ГИПЕРБОЛОИД ИНЖЕНЕРА ГАРИНА» 145

Шерстяных Э. Е. ФАУСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ».....149

Научное издание

DE NOVO: НАУКА МОЛОДЫХ

Сборник работ научного общества студентов филологического факультета ВГУ

Выпуск 2

Корректоры:
Е. А. Антонова,
Е. С. Бернова, Я. Л. Болотских,
У. С. Григорьева, А. К. Ильинская,
Е. В. Оськина, Е. А. Чебукина
Дизайн обложки *С. А. Горбунова*
Компьютерная верстка *Э. Ю. Аскерли*

Подписано в печать 27.05.2026. Формат 60×84/16
Усл. п. л. 9,1. Тираж 25 экз. Заказ 224

Издательский дом ВГУ
394018 Воронеж, пл. Ленина, 10
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии Издательского дома ВГУ
394018 Воронеж, ул. Пушкинская, 3