студенческое научное общество ДОНГУ

ISSN 2522-4824

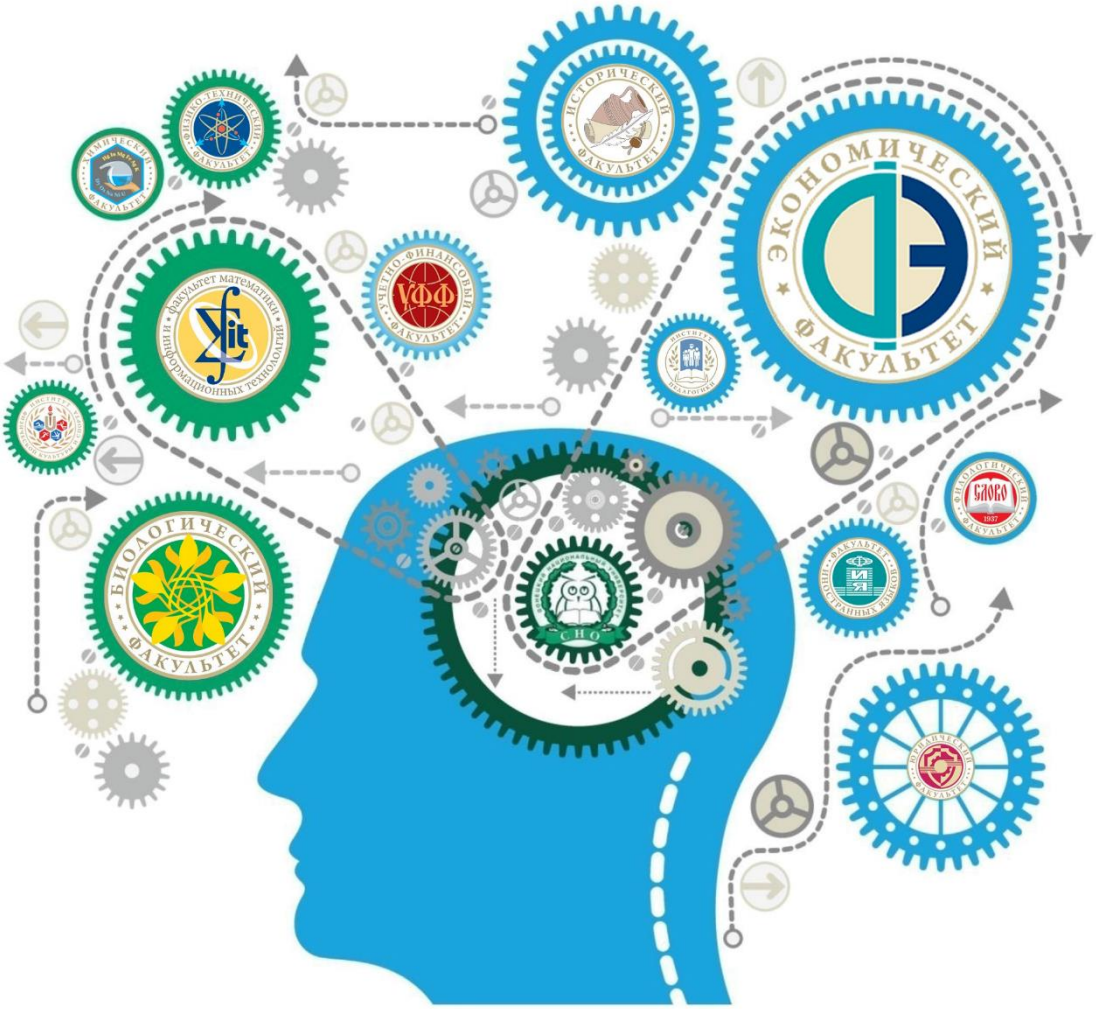
ВЕСТНИК СНО

ВЫПУСК 18

ТОМ 2:

Социально-гуманитарные науки

Часть 2: Филология



Донецк 2026

ISSN 2522-4824

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
СТУДЕНЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ОБЩЕСТВО**

ВЕСТНИК

**студенческого научного общества
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»**

ВЫПУСК 18

Том 2

Социально-гуманитарные науки

Часть 2: *Филология*

Донецк – 2026

Вестник студенческого научного общества ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет». – Донецк: ДонГУ, 2026. – Вып. 18, Том 2: *Социально-гуманитарные науки, часть 2: Филология. – 331 с.*

Редакционная коллегия
Вестника студенческого научного общества
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»

Главный редактор – *Белый А.В.,* *канд. хим. наук, доцент, проректор*
Зам. главного редактора – *Ганжела А.А.,* *председатель Совета СНО*
Ответственный секретарь – ***Самарева Т.Н.***
Технический редактор – ***Куликова А.С.***

Члены редакционной коллегии:
Бурляй А.С., старший преподаватель
Войтенко Е.Ю., канд. филол. наук, доцент
Воробьева Ю.С., старший преподаватель
Разумный В.В., канд. ист. наук, доцент
Чумакова Е.Ю., старший преподаватель
Сафонов А.И., канд. биол. наук, доцен
Третьяков И.А., канд. тех. наук, доцент
Финкина А.П., старший преподаватель
Химченко А.Н., канд. экон. наук, доцент
Щепин Н.Н., канд. физ.-мат. наук, доцент
Щепина Н.Д., канд. хим. наук, доцент

В восемнадцатом выпуске ежегодного сборника (в 4 томах) опубликованы результаты научных исследований студентов ФГБОУ ВО «ДонГУ» в области естественных (том 1), социально-гуманитарных (том 2 в 3-х частях), экономических (том 3) и юридических наук (том 4). Работы печатаются в авторской редакции, максимально снижено вмешательство в структуру отобранных материалов. *Ответственность за содержание статей, аутентичность цитат, правильность фактов и ссылок несут авторы статей*. Редакционная коллегия не несет ответственность за достоверность информации, представленной в рукописях, и оставляет за собой право не разделять взгляды некоторых авторов на те или иные вопросы.

Вестник СНО ДонГУ включен в Аналитическую базу данных «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ), номер договара № 132-06/2025.

Адрес редакции:
283001, г. Донецк, пр-т Гурова, 14, гл. корпус ДонГУ, к. 215;
Тел.:+7 (856) 302-92-26;
E-mail: sovet_sno@donnu.ru
URL: http://donnu.ru/science/sno

Печатается по решению Ученого совета
ФГБОУ ВО «ДонГУ»
протокол № 4 от 06.04.2026 г.

© ФГБОУ ВО «ДонГУ», 2026

Содержание

Русская филология

Антохова А. Р. Фольклорный фундамент романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы..... 6

Бибикова О.В. Поэтика запаха в «Дневнике Сатаны» Л. Андреева 12

Брыкова Е.В. Балладное творчество А.С. Пушкина в контексте диалога с В.А. Жуковским 17

Водяхо П.С. Трансформация жанровой структуры телевизионного документального кино в условиях цифровизации..... 22

Волобуева М. Г. Интерпретации образа Белоснежки в кинематографе XX-XXI веков..... 28

Головина А.Г. Alter ego В.В. Набокова: о писателях, которых писатель сам придумал.... 32

Дан А.С. Анализ этических границ и практической эффективности языковой игры между кликбейтными и креативными подходами в интернет-изданиях..... 38

Ермаков Д.В. Поэтические и медийные репрезентации событий Великой Отечественной войны и специальной военной операции: смыслосодержательные параллели и ценностный потенциал..... 41

Ефременко И.А. Шрифтовое оформление как компонент смыслообразования японской графической прозы..... 46

Иноземцева П.В. Кинематографическое наследие А.А. Ханжонкова как средство сохранения культурной и исторической памяти..... 52

Канцыпа С. А. Языковые средства выразительности в текстах песен современных исполнителей (на примере Green Apelsin..... 58

Капуста А.О. Особенности социальной проблематики на российском телевидении..... 63

Кияшко В.А. Миф и фольклор как источники архетипических образов в литературе..... 70

Кожокар В. А. Эмоциональное воздействие текста: лингвистические механизмы в повести-сказке Ю. Ф. Грекова «Там, на неведомых тропинках»..... 75

Колосова Э. В. Пространство как герой: топография мученичества в Борисоглебском цикле..... 79

*Кудряшов И.В.*Специфика разграничения манипулятивных приёмов и пропаганды в современных СМИ..... 85

Липовцева А.А. TikTok и Reels как инструменты PR-коммуникации с молодёжной аудиторией..... 89

Мирочник Е.А. Использование интернет-мемов в рекламных коммуникациях брендов... 93

Мороз А.Ю. Роль уникального торгового предложения в условиях стандартизированного рынка: влияние типа потребительской мотивации..... 98

Морозов А. В. Структурно-семантические особенности сленговых наименований лица по виду деятельности (на материале русского и английского языков)..... 104

Оссо С. Своеобразие жанра повести «Бедная Лиза» Н. Карамзина..... 108

Остахова П.А. Художественное пространство романа А.К. Толстого «Князь серебряный»: символика и функции..... 113

Послaвская В.С. Жанр сонета в русской литературе XVIII в. начальный период..... 118

Привалова К. Д. Оригинальная концепция токсичной маскулинности в контексте анализа литературных персонажей мужского пола..... 122

Рассохина В.Д. Теоретические основы PR в системе публичного управления..... 129

Рымаш А. С. Аспекты исследования речевой культуры старшеклассников..... 134

Савчук Д.А. Ценностный мир купечества в пьесах А.Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница»: сопоставительный анализ..... 138

Соболевская Е.А. Tiktok-журналистика: короткое видео как форма новостного контента 143

Стороженко О.Д. Антропологический кризис в период апокалипсиса: роман Д.А. Глуховского "Метро 2033"..... 148

Тимошенко А.В. Трансформация работы футбольного комментатора на примере телеканала «Матч ТВ»..... 154

Федорова Т.И. Роль мусульманского духовенства в социокультурной жизни Республики Адыгея (конец XX – начало XXI вв.)..... 160

Федорова Т.И. Исламские традиции в этнокультурном пространстве Северного Кавказа: специфика Республики Адыгея..... 164

Фролова А.Д. Вербальные элементы на обложках альбомов (имя, название, слоганы) как средство конструирования образа артиста..... 169

Шилова А.А. Святки в зеркале русского романтизма: «Светлана» В.А. Жуковского и «Страшное гадание» А.А. Бестужева-Марлинского..... 175

Шишко С.А. Художественный мир произведений А. С. Пушкина «Повести Белкина».... 181

Щегильская А.В. Лексические образования в русском языке периода специальной военной операции..... 186

Яланский А. А. Основные подходы к изучению языковой картины мира..... 192

Ярема А. В. Элегический жанр в творчестве Н. М. Карамзина..... 196

Зарубежная филология

Гудилина А.М. Особенности передачи реалий в романе в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина при переводе на немецкий язык 201

Денисенко А.С. Фразеологические единицы со значением эмоционального состояния в немецком языке 205

Донцов А.С. Типы межъязыковых фразеологических соответствий в немецком и русском языках (на примере компаративных устойчивых выражений немецкого и русского языков)..... 210

Дорохин П. А. Особенности перевода поэзии С.А. Есенина на английский язык: сравнительный анализ стратегий..... 215

Дудник В.Н. Оксюморон как способ интенсификации эстетической оценки: на материале конструкции типа «страшно красивый» в немецком, английском и русском языках..... 219

Жирова Е.А. Лексико-стилистические трансформации в переводе романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» на английский язык..... 223

Завязкина С. О. Фламандская традиция в творчестве Мишеля де Гельдерода..... 229

Коваленко Е.А. Способы перевода немецких и английских конструкций с предлогами unter и under на русский язык..... 234

Коптев А. Р. Семантика фразеологических и паремиологических единиц, обозначающих деньги, в немецком и английском языках..... 240

Косяк А.А. Особенности репрезентации концептов *coeur / сердце, âme / душа, esprit / дух, ум* во французской и русской лингвокультурах..... 245

Кошелева А. А. Соматический код культуры во фразеологических средствах репрезентации эмоциональных концептов страх и гнев в английском языке..... 250

Крючкова В.Ю. Особенности передачи имён собственных в художественных текстах жанра фэнтези на русский язык (на материале цикла «Песнь льда и пламени» Дж. Мартина)..... 255

Курило И. Д. О специфике современной медицинской терминологии (на материале медицинских терминов английского и русского языков)..... 260

Лысенко П.А. Мотив первородного греха в романе «Демиан» Г. Гессе..... 265

Марченко В.Р. Структурно-семантические особенности топонимов с компонентом «колороним» во французском, английском и русском языках..... 270

Михайличенко Ю.О. Поэтонимия сказки Э. Т. А. Гофмана «Nußknacker und Mausekönig»..... 276

Неборикин А. Ю. Колоронимы в языковой картине мира..... 280

Немашкалова В.О. Классификация поэтонимов в романе «Tintenherz» как отражение двоемирия 285

Петрова С. С. Структурно-семантический анализ и перевод гастрономических реалий подгруппы «Десерты»: на материале немецкого и русского языков..... 290

Ребенкова П.А. Аффиксация в русском интернет-дискурсе: экспрессивный потенциал суффиксов субъективной оценки..... 296

Рудницкая К. А. Структурно-семантические особенности английских и русских фразеологических единиц, описывающих внешность человека..... 301

Селезень Е.А. Перевод императивных конструкций в рассказе А.П. Чехова «Каштанка» с русского на немецкий язык..... 308

Солоненко К. М. Проблемы перевода английской юридической терминологии (на примере пьесы "Justice" Дж. Голсуорси)..... 314

Уваров А. Е. Семантические особенности английских фразеологических единиц, репрезентирующих слабость..... 320

Чернякова О.Д. Особенности лексико-семантической рекуррентности в тексте баллады Гёте «Der Schatzgräber» и её русских переводах..... 327

Русская филология

УДК 821.161.1

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ФУНДАМЕНТ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Антохова А. Р.
Научный руководитель: Першина К. В, канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье анализируется фольклорная основа романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Рассматриваются легенды и притчи, включенные в текст произведения, и их роль в раскрытии характеров героев. Исследуются скрытые фольклорные мотивы. Особое внимание уделяется христианским фольклорным мотивам, восходящим к апокрифической литературе, народным духовным стихам и житийной традиции. Сделан вывод о том, что многофункциональность фольклора в романе проявляется в том, что он одновременно организует повествование, раскрывает внутренний мир персонажей, передает народные и религиозные представления и служит способом выражения философско-нравственной проблематики.
Ключевые слова: фольклор, Достоевский, Братья Карамазовы, поэтика, архетипы.

Введение. Литературоведческие исследования романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» продолжают оставаться актуальными благодаря тому, что данное произведение – итоговое творение автора, подводящее черту его длительным литературным и философским изысканиям. В этом романе фольклор выступает одним из главных элементов, формирующим сюжетную композицию и образную систему произведения. Однако современные научные исследования показывают, что жанровый аспект романа, включая вопрос о его принадлежности к категории романа-мифа, пока недостаточно изучен. Многие исследователи отвергают мифологическое начало в последнем произведении писателя, рассматривая его, скорее, как аллегорию и нравоучение несмотря на то, что без учета мифологических элементов невозможно раскрыть весь спектр смыслов романа.

Обзор существующей литературы выявляет определенное несоответствие. Наряду с очевидностью прямого присутствия фольклора в тексте «Братьев Карамазовых», среди которых сказания, притчи, поговорки, суеверия, остается неясным, являются ли эти компоненты лишь элементами, усиливающими композицию или же составляют основу глубокой мифологической конструкции произведения. Если принять точку зрения А. Ф. Лосева, согласно которой «Братья Карамазовы» представляют собой роман-миф, то есть слово, воплощающее удивительную личную историю, преобразующую хаос в порядок и создающую новую высшую реальность, возникает необходимость выявить механизмы подобного преобразования. Необходимо пояснить, каким образом фольклорные мотивы приобретают способность создавать столь сложную художественную конструкцию, в которой семейная хроника перерастает в масштаб исторического события, затрагивающего судьбу города, государства и целого мира, делая роман своего рода «мировым мифом» [9, с. 203].

Особое затруднение представляет тот факт, что исследователи часто сосредоточены на изучении отдельно религиозных, житийных мотивов или древних языческих архетипов, оставляя вне поля внимания синтетический характер самого материала. У Ф. М. Достоевского фольклор представлял собой форму народного мировоззрения, объединявшего повседневные убеждения, христианские верования и древнюю мифологию. Именно посредством фольклора в романе раскрывается метафизическая трагедия, а

именно противостояние добра и зла внутри человеческой души. Осознание роли фольклора в отражении этой внутренней борьбы и составляет главную научную проблему изучения романа.

Основная часть. Фольклорные элементы в романе «Братья Карамазовы» определяют структурную организацию образов и развитие сюжета. Семейство Карамазовых изображено автором как символическая модель мироздания, а также как модель дворянской семьи современности Ф. М. Достоевского. В. Е. Ветловская пишет в своих трудах, что история семейства Карамазовых отражает историю города Скотопригоньевска, России и всего мира, превращаясь в «миф о вселенной», что, конечно же, масштабирование частного семейного конфликта и поднимает сюжет до уровня всеобщего человеческого опыта. Что происходит, возможно, исключительно благодаря фольклорной основе произведения [2, с. 326].

Главным мифологическим мотивом романа выступает легенда об убийстве отца как древнем преступлении и коллективной ответственности потомков перед прародителем, символизирующим Бога. В. В. Розанов считал семью Карамазовых «единым организмом, выражающим целый ряд философских вопросов, тогда как убийство, совершенное Смердяковым, разрывает этот узел, отправляя каждого из братьев по своему особому жизненному пути» [10, с. 256]. К. В. Мочульский отмечал, что образы трех братьев отражают этапы развития личности самого автора: романтического периода (Дмитрий), атеистического (Иван) и зрелого религиозного сознания (Алексей). Подобная троичность соответствует и народным традициям сказки («три брата»), и христианскому учению о строении человеческой души, включающему три начала: разумное, эмоциональное и волевое, соответствующие образу Святой Троицы. В данном контексте Иван олицетворяет рациональную сторону, Дмитрий – страстную, алчную, а Алексей – сердечную, эмоциональную составляющую [9, с. 108]. Каждый персонаж отображает отдельный аспект единой целостной личности, которая в свою очередь представляет собой Россию и человечество в целом.

Особое внимание привлекают животные символы в романе. Постоянные сравнения героев с пресмыкающимися, насекомыми, пауками и тараканами воплощают мифологическую концепцию насекомых как символов чувственности и греха. Например, фраза Дмитрия о «насекомом в сладострастии» соединяет народные представления о телесном грехе с философской проблематикой произведения. Сказки часто изображают трех братьев как олицетворение ума, чувств и души человека. Первый брат (ум), старший сын, ошибается, второй (чувства), средний сын, сбивается с верного пути, и лишь третий (душа), младший сын, находит правильный духовный путь. Подобная схема присутствует и в романе Ф. М. Достоевского, причем параллельно основному сюжету возникают описания, похожие на жизнеописания святых, благодаря чему книга обретает черты священного текста. Становится ясно, зачем автор вводит животные метафоры в характеристику персонажей. Таким образом они показывают глубину нравственного падения героя, утрату человеком божественной природы и приближение к низшим существам. Тем не менее, Ф. М. Достоевский никогда не останавливает своих героев на этапе деградации, наоборот, осознавая собственное падение, герои открывают путь к духовному обновлению.

Включенные в произведение легенды и притчи функционируют как дополнительные слои текста, но при этом углубляют понимание главных моральных и философских вопросов. Эти фрагменты во многом формируют основу, определяющую характер развития сюжета и судеб героев.

Среди всех вставных эпизодов особое значение имеет история о луковке, которую Грушенька рассказывает Алеше в момент сильного внутреннего кризиса. Как верно указывает В. Е. Ветловская, «эта легенда возникает в ключевой точке повествования, когда Алеша испытывает сомнения в вере, а сама Грушенька пребывает в сложном выборе

между пороком и раскаянием» [3, с. 272]. Сам факт изложения легенды несет особый смысл, так как героиня внезапно меняет решение и делится историей, услышанной ею еще ребенком от няни. Ее поступок знаменует начало личного духовного перерождения.

Образ луковки, согласно интерпретации В. Е. Ветловской, многозначителен. Во-первых, он укоренен в традиционном народном сознании, отражающем присущую русской культуре заботу о слабых и бедных. Простая вещь вроде луковицы, будучи символом незначительности, способна оказать значительное влияние на судьбу человека перед лицом Бога. Во-вторых, этот символ гармонично вписывается в христианскую систему ценностей, подчеркивая важность любых проявлений милосердия и добра, даже самых малых, для достижения вечного спасения. В. Е. Ветловская обращает внимание на связь истории о луковке с народными духовными песнопениями и апокрифическими источниками, где подобные мотивы играют роль в определении посмертной судьбы грешников. Примечателен тот факт, что притча служит для Грушеньки формой исповеди, выраженной аллегорически. Говоря о злющей женщине, прожившей жизнь, полную зла и равнодушия, но однажды поделившейся единственной луковицей с нуждающейся, Грушенька, фактически, рассуждает о себе. Признавая свою схожесть с той женщиной-грешницей, она совершает первый шаг к внутреннему освобождению посредством самоуничижения. По мнению В. Е. Ветловской, способность Грушеньки к покаянию сохранилась в ней благодаря памяти о добрых делах, ведь и она, подобно героине притчи, когда-то совершила благое дело. В данном контексте легенда исполняет роль катарсического элемента в романе, очищающего душу через признание собственных ошибок и вместе с тем вселяющего веру в прощение [3, с. 273].

Не меньшее значение имеет и легендарная повесть Ивана Карамазова о Великом инквизиторе. Несмотря на интеллектуальную сложность, она подчиняется канонам народного апокрифа. По наблюдениям В. Е. Ветловской, композиция пришествия Христа и Его столкновения с мирскими властями берет истоки в древнерусской устной традиции, представленной легендами и преданиями, где Иисус путешествует по миру незамеченным. Ф. М. Достоевский заимствует эту традицию, чтобы представить сложный религиозный диспут о свободе воли и материальных благах доступным языком народа. Великий инквизитор обвиняет Христа в возложении чрезмерного бремени свободы на человечество, заявляя, что Церковь исправила Его деяние, взяв на себя ответственность за людское благополучие. Данный монолог отображает внутренние конфликты русского религиозного мировоззрения, представленные в доступной широкой аудитории форме общения человека с высшими силами [3, с. 274].

К. В. Мочульский, делает акцент на том, что притча о луковке и легенда о Великом инквизиторе связаны. Обе затрагивают общий вопрос: что спасает человека, маленькое искреннее дело, совершенное добровольно, или же грандиозная идея, навязываемая против желания человека? По убеждению К. В. Мочульского, вывод Ф. М. Достоевского состоит в том, что спасение возможно только через свободное, ничем не вынужденное добро, символом которого и становится та самая луковка [9, с. 110].

Вставные фольклорные тексты задают систему нравственных координат, в которой разворачивается действие всего романа. Через легенды и притчи Ф. М. Достоевский вводит читателя в круг народных представлений о добре и зле, о спасении и погибели, которые составляют духовность русской жизни.

Скрытые фольклорные мотивы обозначают глубинный слой традиционной народной культуры, который не проявляется открыто в виде очевидных цитат или вставных фрагментов, однако влияют на внутреннюю структуру образов, динамику сюжета и философскую направленность произведения [1, с. 151].

Романы Ф. М. Достоевского, включая «Братьев Карамазовых», содержат мистические мотивы и древние символические образы, воспринимаемые читателями как реалистичные проявления психологии персонажей. Анализируя сюжет романа, исследователи

Е. П. Литинская и В. В. Кусков приходят к выводу, что Ф. М. Достоевский основывался на двух базовых мифах. Первый – миф об убийстве отца как изначальном преступлении и коллективной ответственности детей перед родительским началом, символизирующим Бога. Второй – миф о «божественном дитяти». Первый миф последовательно разворачивается в развитии сюжета, второй же существует параллельно традиционным элементам воспитательного романа. Развитие первого мифа сопровождается дополнительными мифологическими элементами, такими как конфликт отцов и детей, противостояние братьев, фигура братоубийцы и разрушение домашнего очага.

Важнейшим скрытым элементом романа, связанным с фольклором, является использование архетипов в романе. Семейная драма Карамазовых напоминает традиционные русские народные сказки, где нередко действуют три брата, сталкиваясь с трудностями и испытаниями, олицетворяя различные жизненные пути и нравственные принципы. Три брата, Дмитрий, Иван и Алексей, соответствуют трем архетипическим ролям, персонажам русских сказок. Здесь младший брат Алеша, мудрый, добрый и справедливый, играет роль хранителя высоких этических норм, аналогичную положительным героям сказок. Старшие братья, Дмитрий и Иван, выступают соответственно, как носители страстей и разума, борющихся в человеческой душе.

Число «три», широко встречающееся в фольклоре, приобретает в романе символическое значение. Мы видим три брата, три искушения Иисуса Христа, три этапа духовного испытания Дмитрия, три встречи Ивана со Смердяковым. Использование числа «три» придает роману глубокий архетипический смысл, связанный с традициями и мифологическим наследием. Пути трех братьев перекликаются с популярными в фольклоре мотивами преодоления трудностей и испытаний. Дмитрий преодолевает бурные эмоции и страдания, Иван борется с сомнениями и интеллектуальным поиском, Алеша движется путем духовного обновления и служения другим людям. Их судьбы отражают темы сказок, такие как поиски истины и стремление к нравственному самосовершенствованию [3, с. 281].

Роман обогащен народными песнями и частушками. В «Братьях Карамазовых» встречаются многочисленные стихотворения и цитаты, принадлежащие устной и письменной народной традиции, что также служит скрытым фольклорным мотивом в тексте.

Учение старца Зосимы, одного из центральных персонажей романа, пропитано духом народной мудрости и близостью к фольклорным мотивам. Его речь, полная метафор и притчей, формирует особый нравственно-духовный фон, сближая произведение с устной народной культурой.

Герои активно используют пословицы и поговорки, составляющие неотъемлемую часть народного фольклора. Подобные элементы делают речь персонажей живой и выразительной, отражают народный взгляд на мир, способствуют передаче жизненного опыта и межличностному взаимодействию.

Скрытые фольклорные мотивы в романе «Братья Карамазовы» являются важнейшей составляющей, создающей глубину и многослойность произведения. Благодаря им Ф. М. Достоевский объединяет народную традицию с философской рефлексией, создавая гармонию множества голосов и смыслов, отражающую многообразие человеческой души и общественных процессов.

Исследование христианских фольклорных мотивов в романе помогает раскрыть, как Ф. М. Достоевский интегрирует православные традиции и фольклор, формируя многоуровневый художественный мир.

Одним из важнейших христианских мотивов романа является тема веры и неверия. В «Братьях Карамазовых» она представлена через судьбы троих братьев, каждый из которых символизирует отдельный духовный путь. Дмитрий Карамазов воплощает эмоциональное, страстное начало, Иван – рациональность и сомнения, Алеша – образ верую-

щего. Через этих персонажей раскрывается извечный конфликт между верой и скептицизмом, выбором принять Бога или отвергнуть Его. Безверие в романе ассоциируется с состоянием вседозволенности, ибо вся мораль, согласно автору, основана на вере в Бога и бессмертие души. Иван Карамазов, воплощающий образ атеиста, ставит под сомнение смысл страданий невинных и справедливость Божьего замысла. Бунт Ивана против Бога – это глубокое размышление и поиск истины, выявляющее внутренние противоречия человеческого духа [3, с. 280].

Еще одной важной христианской линией является идея покаяния и прощения, развиваемая через фигуру старца Зосимы и историю Дмитрия. Суть здесь в том, что Бог способен простить грехи человеку, искренне признающему свои прегрешения. Покаяние становится способом восстановления внутренней гармонии и единства с Богом. Образ старца Зосимы, его учения и пример демонстрируют христианские ценности смирения, любви и сочувствия, контрастируя с трагическими судьбами остальных героев, поглощенных страстями и сомнениями. Образ Алеши Карамазова как духовного наставника символизирует путь преображения и воскрешения. Его задача – это служение обществу через любовь и примирение, что согласуется с православным взглядом на жизнь.

Значимую роль в романе играет образ застолья, выступающий символом духовной близости и воспоминания. Застолье представлено дважды. Впервые, когда Алеша участвует в чтении Евангелия и на поминальной службе по мальчику Илюшечке. Эти эпизоды сопровождаются библейскими отрывками и передают атмосферу таинственного общения, объединяющего героев с Богом и друг с другом. Трапеза традиционно считается символом причастия, жертвы и вечной жизни, приобретающим особое значение в контексте тем искупления и воскрешения. Эпиграф романа, взятый из Евангелия от Иоанна («Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»), задает тон всему произведению. Цитата символизирует идею самопожертвования, умирание ради новой жизни, духовного роста и плодоношения. В контексте романа она отражает судьбы братьев Карамазовых, каждый из которых проходит через внутреннее перерождение, а также указывает на христианскую перспективу спасения через смерть и воскресение [8, с. 155].

Христианские фольклорные мотивы играют важную роль в формировании идейного и эстетического пространства романа «Братья Карамазовы». Используя библейские сюжеты, апокрифы, жития святых и народные религиозные воззрения, Достоевский создает произведение, раскрывающее вечные вопросы веры, свободы, греха и искупления. Эти мотивы помогают автору выразить свое видение человеческой природы и божественного предназначения.

Выводы. Песни, легенды и стихи в романе «Братья Карамазовы» являются неотъемлемой частью повествования, помогающей раскрыть внутренний мир героев и отразить социально-нравственные проблемы российского общества XIX столетия, они несут в себе не только декоративный смысл. Народные песни и частушки, встречающиеся в романе, обладают богатым символическим значением, они отражают кризис национальной идентичности, общественные изменения и моральные трудности, с которыми сталкиваются персонажи.

Христианские фольклорные мотивы служат фундаментом для выражения нравственных проблем и внутренних поисков героев, создавая уникальное художественное сочетание народной традиции и религиозной мысли.

Фольклорные мотивы в романе «Братья Карамазовы» – значительный художественный инструмент, придающий произведению многозначность, полифонизм и философскую глубину. Они помогают глубже понять внутренние конфликты героев, социокультурные процессы России XIX века и осветить вечные вопросы человеческой природы, веры и свободы.

Фольклор в романе выполняет комплексную функцию: организуя повествование, раскрывая характеристики персонажей, отражая национальные и религиозные традиции, он служит инструментом выражения философских идей и нравственных проблем, что подтверждает, что «Братья Карамазовы» – это произведение, в котором фольклор становится неотделимой частью художественного замысла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Знание, 2022. – С. 132-164.

2. Ветловская В. Е. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея человека Божия и духовный стих о нем) / В. Е. Ветловская // Достоевский и русские писатели. Традиции. Новаторство. Мастерство. – Москва : Советский писатель, 1971. – С. 325-354.

3. Ветловская В. Е. Фольклорно-христианские мотивы раннего творчества Ф. М. Достоевского / В. Е. Ветловская // Средневековая и новая Россия : сборник научных статей, к 60-летию И. Я. Фроянова. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 271-292.

4. Евлампиев И. И. Миф о человеке в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» / И. И. Евлампиев // Вопросы философии. – 2018. – № 11. – С. 70-83.

5. Кусков В. В. Мотивы древнерусской литературы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / В. В. Кусков // Вестник Московского университета. – 2020. – № 5. – С. 22-28.

6. Литинская Е. П. Реминисценции античности в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: к постановке проблемы / Е. П. Литинская, Н. Г. Шарапенкова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2019. – № 7 (184). – С. 8-12.

7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль, 2021. – С. 203-258 с.

8. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX в. (Истоки и эстетическое своеобразие) / Л. М. Лотман. – Москва : Наука, 2022. – С. 152-163.

9. Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество / К. В. Мочульский. – Москва : Директ-Медиа, 2017. – С. 107-149.

10. Розанов В. В. О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетениях с жизнью) / В. В. Розанов/ под общ. ред. А. Н. Николюкина. — Москва : Республика, 2006. – Т. 2. – С. 256-274.

THE FOLKLORE FOUNDATION OF FYODOR DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE BROTHERS KARAMAZOV"

Annotation. The article analyzes the folklore basis of Fyodor Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov". It examines the legends and parables included in the text of the work and their role in revealing the characters' personalities. Hidden folklore motifs are investigated. Special attention is paid to Christian folklore motifs originating from apocryphal literature, folk spiritual verses, and hagiographic tradition. It is concluded that the multifunctionality of folklore in the novel is manifested in the fact that it simultaneously organizes the narrative, reveals the inner world of the characters, conveys folk and religious beliefs, and serves as a means of expressing philosophical and moral issues.

Keywords: folklore, Dostoevsky, The Brothers Karamazov, poetics, archetypes.

Antokhova A. R.
Scientific adviser: Pershina K. V., Ph. D., associate proffesor
Donetsk State University
E-mail: albian.tv@mail.ru

УДК 821.161.1

ПОЭТИКА ЗАПАХА В «ДНЕВНИКЕ САТАНЫ» Л. АНДРЕЕВА

Бибикова О.В.
Научный руководитель: Кораблёв А.А, д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация: Статья посвящена анализу поэтики запаха в романе Леонида Андреева «Дневник Сатаны» в контексте русской ольфакторной традиции XIX — начала XX века. Обонятельные образы рассматриваются как самостоятельный семиотический пласт текста, в котором физиологическое восприятие сопрягается с религиозными, нравственными и культурными смыслами. В работе показано, что Андреев, опираясь на устойчивую христианскую бинарность «благоухание — святость» / «смрад — грех», одновременно подвергает её деконструкции.
Ключевые слова: запах, восприятие, дух, обонятельный образ.

В современном литературоведении наблюдается устойчивый интерес к изучении синестезии как способы художественного воплощения чувственного опыта. Среди способов восприятия обоняние занимает интересное положение: запахи выступают связующим звеном между физическим и метафизическим измерениями бытия. Способ их художественного осмысления становится индикатором культурных и национальных особенностей, а включение ольфакторных образов в литературное пространство позволяет точнее распознавать изменения культурной парадигмы и выявлять глубинные коды идентичности.

Творчество Леонида Андреева представляет собой благодатный материал для изучения поэтики запаха, а в особенности его роман «Дневник Сатаны», насыщенный обонятельными образами.

Поэтика запаха в произведении представляет собой особый семиотический пласт, в котором физиологическое восприятие оказывается сопряжено как с нормами гигиены, так и с культурными, религиозными, нравственными смыслами. Поэтому обонятельные образы в литературе закономерно выходят за пределы натуралистической детали: ими легко маркируются границы между «своим» и «чужим». В христианской традиции, например, благоухание связывается с чистотой и святостью, а смрад — с грехом и пороком. Эта бинарность восходит к архаическим мифологическим оппозициям: «жизнь — смерть», «сакральное — профанное» [5, с. 59].

Творчество Леонида Андреева знаменует рубеж эпох, когда мир переживал кризис ценностей, был свободен от пределов, каковыми являлись Бог и мораль. Данная статья посвящена анализу поэтики запаха в произведении Л. Андреева «Дневник Сатаны» в контексте традиций русского ольфактория. Цель исследования — показать, каким образом обонятельные мотивы в тексте функционируют как средство художественной характеристики, как инструмент разграничения «своего» и «чужого» и как способ выражения кризиса духа в начале XX века.

Ольфакторий — обозначение совокупности всех элементов текста, содержащих отсылки к миру запахов, их качества, особенностей восприятия, а также символического поля, образуемого с их помощью либо вокруг них [3, с. 2].

В своём тексте Андреев использует запах в различных целях. Прежде всего, использует обонятельные образы для характеристики персонажа, скрывающегося под именем Генри Вандергуд: «*Я сейчас человек, как и ты, от Меня пахнет не вонючим козлом, а недурными духами*» [1, с. 2]. В самохарактеристике Сатаны разрушена связка «зловоние — нечистая сила». Запах теряет нравственную однозначность: демон не смердит, не источает вонь козла, который отсылает к демоническому началу, — он цивилизован и

ухожен. Аромат становится знаком культурной мимикрии, способом «вочеловечивания».

Об этом же говорит обретённая полнота восприятия: «*Во Мне пять чувств, Я цельный человек, а толкую об одном слухе! А зрение? Поверь, оно не бездельничало. А это чувство земли, Италии, Моего существования, которое Я ощутил с новой и сладкой силой. Ты думаешь, Я только и делал, что слушал умного Фому Магнуса? Он говорит, а Я смотрю, понимаю, отвечаю, а сам думаю: как хорошо пахнет земля и трава в Кампанье!*» [1, с. 6]. Герой настаивает на своей

«пятимерности», на целостности чувственного бытия, и в этом утверждении уже намечается смещение центра восприятия с рационального на телесное. В Кампанье его поражает не мысль, не слово, а запах: «как хорошо пахнет земля и трава». Через запах он с новой силой ощущает радость существования, и кульминацией этой линии становится признание: «Мне стало нравиться, что Я — человек». Запах земли втягивает героя в «дряннейшую человечность», от которой он задыхается, но которую одновременно начинает ценить.

Прогулка по Риму усиливает значение обоняния как способа восприятия. Вначале герой скептически воспринимает «груды старого кирпича» как мусор, который можно вывезти телегами, зрение даёт лишь мёртвый, профанный слой. Но стоит ему закрыть глаза и начать внюхиваться, как пространство наполняется историей. Здесь прямо формулируется мысль о том, что зрение и слух — помехи уму, тогда как обоняние открывает подлинную глубину. Рим входит в него через нос, как концентрат времени: «*так старый гниющий лист в лесу пахнет сильнее и крепче, чем молодая зеленая листва*» [1, с. 14]. Запах тленного оказывается более содержательным, чем свежесть. Нет ассоциации «смрад — распад и грех». Здесь гниение — условие интенсивности переживания, носитель памяти.

Запах разрушает границы между жизнью и смертью, прошлым и настоящим. Старый Рим пахнет и именно этим подтверждает свою подлинность. Более того, запах здесь выполняет функцию онтологического доказательства: через него герой ощущает непрерывность бытия и даже возможность прежних «вочеловечиваний». Обоняние оказывается глубже зрения, глубже рассудка и даже глубже собственной демонической памяти. В мире, где дух уже утратил однозначную связь с душой, именно плотский запах становится носителем истории и идентичности.

Несмотря на почти мгновенное погружение в человечность, Сатана терзается из-за обретённой двойственности: «*Это он* [Вандергуд] *каждую ночь втягивает Меня, как мокрая глина, в глубину дряннейшей человечности, в которой Я задыхаюсь. Каждое утро, проснувшись, Я чувствую, что вандергудовская настойка человечности стала на десять градусов крепче… подумай: еще немного, и он просто выставит Меня за порог, — он, жалкий владелец пустого сарая, куда Я внес* ***дыхание*** *и душу!*» [1, с. 9]. Человечность описана как тяжёлая, душная, пыльная субстанция, как настойка, крепнущая каждое утро. Образ «настойки человечности» соединяет телесно-химическое и духовное: человеческая сущность мыслится как вещество с запахом, крепостью, степенью насыщенности.

Примечательно, как Сатана отмечает факт оживления тела Вандергуда: залогом живого существа становится наличие души и возможности дышать.

Метафора «гнилое вандергудовское болото» [1, с. 25] задаёт сразу несколько уровней восприятия. Болото — застой, хтоническая стихия, поглощение. Оно «обволакивает тиной», «дурманит ядовитыми парами», «душит вонью разложения» — соединяются визуальное, тактильное и ольфакторное восприятия, создавая ощущение полной сенсорной депривации. В этом чувствуется перекличка с культурной традицией, где смрад ассоциируется с падением и демоническим началом; однако Андреев переворачивает схему: разлагается не «грешник», а демон, слишком глубоко погрузившийся в человеческое.

В противовес Вандергуду Эрвин Топпи не демонстрирует полной отожествлённости с человеком: «*…каналья все еще пахнет мехом, как молодой чертенок*» [1, с. 19]. Запах меха возвращает к инфернальной природе, и сквозь человеческий облик проступает прежняя сущность. Обоняние здесь разоблачает маскарад, обнаруживает под костюмом остаточный запах ада. На протяжении всего романа чертёнок не утрачивает этой характеристики: «*Ах, до чего он благообразен! Если бы не этот его широкий зад с расходящимися фалдами и не* ***запах меха от головы****, Я сам принял бы его за одного из святых, почтивших Меня своим знакомством*» [1, с. 40], «*Я смотрел с удивлением и даже радостью: да это мой старый Топпи вылезал из своей человеческой могилы… убежден, что и волосы его вместо ладана* ***снова пахнут мехом****!*» [1, с. 48], «*Еще пахло Топпи, который лежал возле меня: когда он нагревается солнцем,* ***от него начинает сильно пахнуть мехом***» [1, с. 61].

Сатана до последнего помнит о своей сущности, но притом с первых же страниц утрачивает ту вонь, которая бы означала присутствие демонического. Для Топпи же процесс «вочеловечивания» проходит в полной мере — и он свой запах не теряет. Примечательна сцена из последней главы: «*Этот старый черт, все еще пахнущий мехом, этот шут в черном сюртуке, этот пономарь с отвислым носом, совратитель маленьких девочек — заплакал!*» [1, с. 71]. Чертовское начало сохраняется в Топпи до конца, и всё же среди всех людей он самый человечный, как, собственно, и сам Сатана: «*Так плакали мы оба, два прожженных черта, попавших на землю, а люди — я счастлив отдать им должное! — с сочувствием смотрели на наши горькие слезы*» [1, с. 71].

Запах меха является маркером для обозначения «своих», не-людей. Воспроизводится традиционная оппозиция «свой — чужой». Особенно она заметна в географическом, национальном подтексте. «*Ночь. Темнота. Воздух вежлив и тепел, и чем-то пахнет. Топпи внюхивается с наслаждением, говоря, что это Италия*» [1, с. 4]. Запах не определён, передан через общее ощущение атмосферы. Обонятельное впечатление, определённое как «Италия», маркирует переход к другому культурному миру, продолжая традицию путевых очерков, где запах — первый индикатор

«чужой», другой земли [4, с. 110].

Показателен пассаж о Востоке, который «воняет полосатым зверем» [1, с. 3]. Восток характеризуется как избыточно телесный, животный; его вонь — указание на дикость и архаику. Типичный для русской (и не только) литературы приём: запах не описывается напрямую, а заменяется предметом и существом, от которого он якобы исходит. Такая подмена усиливает символический эффект, а в данном случае ещё подчёркивает культурную оценочность обонятельного образа.

Отголоски этого же пласта смысла видны и в строках: «*И ты хочешь спросить: есть ли у меня любовницы? Есть. Две. Одна русская графиня, другая итальянская графиня. Они различаются духами, но это такая несущественная разница, что Я одинаково люблю обеих*» [1, с. 20], — вопрос о любовницах — вопрос о чувстве и личной привязанности, однако герой отвечает почти бухгалтерски: «Есть. Две». Различие между графинями ограничивается национальностью и духами: запах становится единственным ощутимым маркером национальности, индивидуальности.

Андреев также традиционно использует ольфакторные элементы как инструмент внедрения эмоционального и оценочного опыта, когда запах персонажа становится средством фиксации его личностных и символических качеств. «*Ты изменишь мне. Я живой человек, а от тебя несет запахом трупа*» [1, с. 69], — запах функционирует как знак, напрямую связанный с традицией ольфакторики в литературе, где обонятельные впечатления несут и морально-духовное значение. Герой ощущает «запах трупа» от другого человека как выражение внутренней угрозы, предательства и разрыва духовной связи. Возвращаясь к символам христианской культуры: благоухание ассоциировалось с чисто-

той, святостью, тогда как зловоние связывалось с грехом [4, с. 49]. Здесь Андреев продолжает эту линию: отвратный запах трупа отражает нравственную оценку персонажа как духовно падшего. «*Я не хочу повторять точно ваших выражений, м-р Вандергуд, в них слишком много дурного запаха*» [1, с. 34], — речь героя источает смрад, значит, разлагается уже не только плоть, но и язык. Так ольфакторная образность расширяется до моральной оценки.

Этот же мотив, хоть и в другом осмыслении, продолжается в описании Марии: «*Кстати, обрати внимание на ее походку: она всегда как будто идет по цветам или шествует на облаках, — легкость и красота необыкновенная! Как старый ее любовник, могу прибавить еще подробность, которой ты не знаешь: она сама, ее тело, пахнет какими-то удивительными цветами*» [1, с. 72]. Аромат связывают с высокой нравственной оценкой. То, что женщина «пахнет какими-то удивительными цветами», заставляет ассоциировать её с чистотой и совершенством. Всё это маскарад, напоминающий такого человечного Топпи, сохранившего запах меха, — Мария, наоборот, источает благоухание, но сама является падшей женщиной. Запах больше не однозначен, он становится предметом игры.

Обманщиками оказываются не только ассоциации, являющиеся «памятью веков», утрачивается и коннотация некоторых слов обонятельной лексики. Определение аромата как чего-то приятного меняется на ощущение фальши, обмана, моральной недостаточности: «*Если она получила воспитание в лупанарии, то ваше высшее образование, почтеннейший синьор, закончилось, видимо, в каторжной тюрьме. Откуда вы принесли этот аромат, которым так густо пропитаны все ваши истинно джентльменские шутки и остроты*» [1, с. 74].

Линию, в которой запах перестаёт быть надёжным нравственным индикатором, Андреев наметил еще в самом начале, описав Эрвина Топпи так: «*Его прах стал предметом поклонения для верующих, — недурная карьера для глупого Черта! — а сам он снова со Мною и уже нюхает, где пахнет ладаном: неискоренимая привычка!*» [1, с. 3]. Ладан вводит в текст традиционную религиозную семантику благоухания, этот запах устойчиво ассоциативно связан с молитвой, храмом, сакральным присутствием. Чёрт, который «нюхает, где пахнет ладаном», иронически нарушает ожидаемую бинарность: тянется к святому запаху как к привычной среде, а не отмахивается как от противоположности своей природы.

Андреев наследует русскую ольфакторную традицию, в которой запах по-прежнему маркирует границы, однако эти границы становятся подвижными и иронически переосмысленными. Обоняние оказывается глубже зрения и рассудка: через него герой переживает историю, пространство, собственное «вочеловечивание» и внутреннюю раздвоенность; бинарные связи «благоухание — святость» и «смрад — грех» в произведении не исчезают, но утрачивают устойчивость: демон пахнет духами, черт тянется к ладану, тление Рима свидетельствует о подлинности, а цветочный аромат может скрывать нравственную фальшь.

Тем самым ольфакторий в «Дневнике Сатаны» функционирует как особый способ познания и как индикатор духовного состояния эпохи. В мире, где утрачена опора на Бога и мораль, даже запах теряет однозначность. Поэтика запаха в

«Дневнике Сатаны» фиксирует перелом культурного сознания начала XX века, когда традиционные символические соответствия сохраняются лишь как тени, а их место занимает тревожная, ироническая и многозначная семиотика чувственного опыта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Л. Дневник Сатаны // 100 лучших книг всех времен. – 79 с. [URL: https://www.100bestbooks.ru/files/Andreev_Dnevnik_Satanyi.pdf] (дата обращения: 19.02.2026).

2. Заманская В. В. Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке : диалоги на границах столетий. - М. : Флинта: Наука, 2002. – 304 с.

3. Зыховская Н. Л. Ольфакторная поэтика : запахи в художественных текстах / Н. Л. Зыховская. — Челябинск : Энциклопедия, 2011. — 152 с.

4. Зыховская Н. Л. Ольфакторий русской прозы XIX века [Текст] / Н. Л. Зыховская ; Екатеринбург, 2016. – 518 с.

5. Мироненко Е. А. Теория и история литературы: Проблемы фольклоризма и мифотворчества [Текст]: учеб.-метод. пособие / Е. А. Мироненко; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 140 с.

POETICS OF SMELL IN THE «DIARY OF SATAN» BY L. ANDREEV

Annotation: The article is devoted to an analysis of the poetics of smell in the novel «Diary of Satan» by Leonid Andreev in the context of the Russian olfactory tradition of the XIX —early XX century. Scented images are considered as an independent semiotic body of text, in which physiological perception is associated with religious, moral and cultural meanings. In the work it is shown that Andreev, relying on a stable Christian binariness of «fragrance — holiness» / «scrape — sin» simultaneously subjected it to deconstruction.

Keywords: smell, perception, spirit, olfactory image.

Bibikova O.V.
Scientific Director: Korablyov A.A., doctor. philologist, professor
Donetsk State University

УДК 821.161.1-1.09:821.161.1.09"18"

БАЛЛАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА С В.А. ЖУКОВСКИМ

Брыкова Е.В.
Научный руководитель: Квашина Л.П., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается эволюция баллад А.С. Пушкина в контексте переосмысления традиций В.А. Жуковского. На материале стихотворений «Русалка» (1819), «Жених» (1825), «Песнь о вещем Олеге» (1822) и их сопоставления с балладами В.А. Жуковского «Рыбак», «Людмила», «Светлана», «Ивиковы журавли» прослеживается трансформация жанра: от романтической подражательности ранних опытов к созданию оригинальной жанровой модели. Выявляются ключевые аспекты диалога Пушкина с традицией: углубление психологической мотивировки, отказ от мистики в пользу фольклорной конкретности, переосмысление категории судьбы как внутренней закономерности бытия. Анализ дает основание говорить не о подражании, но о существенной творческой переработке сложившейся балладной модели.
Ключевые слова: А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, русская баллада; балладная традиция; сюжет о мертвом женихе; мотив судьбы, жанровая эволюция.

Вступление

Известно, что применительно к собственным произведениям А.С. Пушкин не использовал определение «баллада». Он либо не давал стихотворению конкретного жанрового обозначения («Русалка» («Над озером, в глухих дубровах»), либо выбирал такие определения, как: «песнь» («Песнь о вещем Олеге»), «сказка» («Жених») или «простонародная сказка» («Утопленник»). Однако в читательском сознании эти произведения воспринимались как баллады, и в последующей исследовательской традиции такая номинация закрепилась и получила научное обоснование.

Фундамент изучения пушкинской баллады был заложен в трудах Б.В. Томашевского, Н.В. Измайлова, И.М. Семенко, Р.В. Иезуитовой и др. исследователей. Между тем вопрос о границах балладного жанра в творчестве Пушкина, о связи с жанровой традицией остается в фокусе внимания современного литературоведения. Как отмечает О.А. Проскурин в монографии «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест», эволюция пушкинской поэзии протекала в напряженном соотнесении с русской поэтической традицией, включая «деконструкцию элегии и баллады в поэзии 1820-х годов» [1, с. 462]. Поэтому сохраняется актуальность изучения баллад Пушкина в контексте эволюции русского балладного жанра.

Основная часть

К моменту вступления Пушкина в литературу (вторая половина 1810-х годов) жанр баллады в России переживал стадию активного формирования. Баллада проникает в русскую поэзию на рубеже XVIII–XIX веков, в эпоху крушения традиционализма, под влиянием немецкой литературы. Первым опытом считается «Громвал» Г. Каменева (1804). Однако подлинным открывателем балладного жанра для русского читателя и собственно создателем русской романтической баллады становится В.А. Жуковский. Не случайно современники дали ему прозвище «балладник». Именно так обращается к нему К.Н. Батюшков в стихотворении «К Жуковскому»: «Прости, балладник мой, / Белева мирный житель!» [2, с. 275].

Большинство баллад В.А. Жуковского являются переложениями и переводами произведений Ф. Шиллера, И. Гете, Г Бюргера, В. Скотта и др., представляя в целом своеобразную антологию европейской романтической баллады, созданную тонким поэтом-лириком. При этом важно учитывать отношение к поэтическим переводам в эту эпоху современников и творческую позицию самого Жуковского. В статье «О басне и баснях Крылова» он так сформулировал свое поэтическое кредо: «Переводчик в прозе есть раб,

переводчик в стихах – соперник» [3, с. 57]. В своем творчестве Жуковский, открывая для русского читателя сокровенный духовный мир человека, выступал не подражателем, но именно «соперником». Как писал В.Г. Белинский, «в балладах Жуковского заключался более глубокий смысл, нежели могли тогда думать» [4, с. 187].

Для молодого Пушкина баллады Жуковского стали «полем эксперимента, на котором предстояло работать молодому Пушкину» [5, с. 284]. И это сказывается в его первых балладных опытах. Ярким примером может служить стихотворение «Русалка» (1819). Его ближайшим источником, как отмечают исследователи, стала баллада Жуковского «Рыбак» (1818) – переложение одноименной баллады И. Гёте [6]. Сопоставление двух произведений позволяет понять, как, следуя за учителем, Пушкин уже ищет собственные пути.

В «Рыбаке» Жуковский создает лирическую картину, полную тайн, «прохладной тишины», слияния человека с природой. Его русалка –обольстительный, но почти бесплотный дух воды. Она заманивает рыбака обещанием покоя и красоты подводного мира: «Ах! если б знал, как рыбкой жить / Привольно в глубине, / Не стал бы ты себя томить / На знойной вышине» [7, с. 136]. Жуковский создает «поэтическую грезу». Его герой заворожен пением, он пассивен, и финал остается загадочным: «И след навек пропал».

В «Русалке» Пушкин существенно меняет ситуацию: у него русалка пытается соблазнить не простого юношу-рыбака, а монаха-отшельника. Тем самым поэт вносит в произведение элемент психологизма – очевидно присутствует внутренний конфликт между аскезой и греховной страстью [6]. Образ русалки у Пушкина гораздо более чувственный и конкретный: «И вдруг... легка, как тень ночная, / Бела, как ранний снег холмов, / Выходит женщина нагая / И молча села у брегов» [8, т. 1, с. 355]. Монах пытается бороться, но оказывается бессилен перед искушением: «Всю ночь не спал старик угрюмый / И не молился целый день – / Перед собой с невольной думой / Всё видел чудной девы тень» [8, т. 1, с. 356]. Исследователи отмечают автобиографический подтекст в этом произведении: в лицейской лирике Пушкин нередко иронически отождествлял себя с монахом [6].

Таким образом, заимствуя у Жуковского «водный» мотив и интерес к таинственному, Пушкин пытается расширить границы жанра. Он не просто сталкивает человека и стихию, но превращает это столкновение во внутренний психологический конфликт – противостояние религиозного человека и греховного искушения. Пушкинский сюжет освобождается от романтической недоговоренности, становится более драматичным. В этом произведении намечается движение к драме «Русалка», над которой поэт будет работать в конце 1820-х годов.

Центральное место в балладном творчестве как Жуковского, так и раннего Пушкина занимает сюжет о мертвом женихе, восходящий к немецкой балладе Г. Бюргера «Ленора». Однако каждый из поэтов предлагает собственную трактовку этого мотива, что позволяет проследить его эволюцию.

На сюжет баллады Г. Бюргера, помимо буквального перевода, – «Ленора», сделанного в 1831 году, Жуковский создал две баллады с различным колоритом и философским наполнением: «Людмила» (1808) и «Светлана» (1812).

В «Людмиле» сюжет о мертвом женихе разворачивается как трагическая реальность. Героиня не в силах смириться с гибелью возлюбленного, поэтому ропщет на Бога. Ее монолог полон отчаяния и бунта: «Что, родная, муки ада? / Что небесная награда? / С милым вместе – всюду рай; / С милым розно – райский край / Безотрадная обитель. / Нет, забыл меня спаситель!» [7, с. 11].

Мать предупреждает Людмилу об опасности ропота: «Кратко жизни сей страданье; / Рай – смиренным воздаянье, / Ад – бунтующим сердцам» [7, с. 11]. Но Людмила не

внемлет совету. Появляется таинственный всадник, который увозит девушку. Сцена скачки передает ужас происходящего: «Светит месяц, дол сребрится; / Мертвый с девицею мчится; / Путь их к келье гробовой. / Страшно ль, девица, со мной?» – / «Что до мертвых? что до гроба? / Мертвых дом земли утроба» [7, с. 13]. Финал баллады не оставляет надежды: мертвец увлекает Людмилу в могилу. И смерть Людмилы трактуется не столько как божественное наказание, сколько как исполнение ее собственного безрассудного желания быть с милым любой ценой.

В «Светлане» Жуковский этот сюжет переосмысливает. Все мрачное и фантастическое поэт помещает в рамки сна. Баллада открывается картиной крещенских гаданий, которая погружает читателя в мир русского быта: «Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали: / За ворота башмачок, / Сняв с ноги, бросали» [7, с. 31]. Во сне Светланы повторяется та же ситуация: мертвый жених, скачка, гроб. Однако здесь появляется важный образ – «голубочек белый», который символизирует божественное заступничество: «Что же девица?.. Дрожит… / Гибель близко… но не спит / Голубочек белый» [7, с. 36]. Именно голубок лишает мертвеца силы и спасает героиню.

Пробуждение Светланы приносит счастье: ее жених возвращается живым. Финал баллады подводит философский итог: «Здесь несчастье – лживый сон; / Счастье – пробужденье» [7, с. 38]. Так Жуковский утверждает идею смирения и веры, именно она и спасает человека от роковой участи.

В стихотворении «Жених», жанр которого А.С. Пушкин обозначил как «простонародная сказка», поэт предлагает свое прочтение сюжетного мотива о мертвом женихе. Он отказывается от романтической мистики и создает произведение в народном духе.

В центре повествования – купеческая дочь Наташа, которая пропадала три дня и вернулась «без памяти», но свою тайну она никому не открывает. В отличие от баллад Жуковского, страшное событие происходит не в потустороннем мире, а в реальности, хотя и маскируется под сон. Когда разбойник, который на глазах Наташи убивает девушку, а потом сватается к ней, она оказывается перед тяжелым выбором. Важно учитывать патриархальный уклад, который определяет отношения в семье и поведение героини: беспрекословное подчинение отцу, который рад выдать дочь за богатого жениха.

Однако Пушкин создает образ не жертвы, а смелой, деятельной героини. Наташа решает разоблачить злодея. Кульминация наступает на свадебном пиру. Наташа рассказывает якобы свой «сон», а на самом деле – правду об убийстве. Такой прием. С одной стороны, сохраняет балладную атмосферу тайны. Но с другой, – переводит повествование в драматическое русло. Напряжение нарастает, жених пытается прервать рассказ, но Наташа доводит повествование до конца и предъявляет неопровержимую улику – кольцо, которое она сняла с руки убитой девушки. Финал баллады – это полное торжество справедливости: «Злодей окован, обличен, / И скоро смертию казнен. / Прославилась Наташа!» [8, т. 2, с. 172].

В «Женихе» Пушкин отказывается от мистического элемента в сюжете. Вместо мертвеца у него действует реальный разбойник, а героиня становится мстительницей за поруганную невинность. Фольклорную образность Пушкин сочетает с балладной строфикой. Романтический сюжет насыщается социальным содержанием и реалистическими деталями. Таким образом, поэт не просто заимствует сюжет у Жуковского, но переосмысливает его, создавая «простонародную сказку» с драматическим сюжетом. В дальнейшем творческий диалог Пушкина с Жуковским будет продолжен.

«Песнь о вещем Олеге» и балладу В.А. Жуковского «Ивиковы журавли» объединяет тема судьбы и неотвратимости возмездия, но способы ее воплощения принципиально различны.

«Ивиковы журавли» Жуковского – это перевод знаменитой баллады Ф. Шиллера, в основе которой лежит античная легенда о древнегреческом певце Ивике, убитом раз-

бойниками. Центральная идея баллады – неизбежность правосудия, которое осуществляют высшие силы. Умирая в безлюдном лесу без свидетелей, Ивик призывает стаю пролетающих журавлей: «Вы, журавли под небесами, / Я вас в свидетели зову! / Да грянет, привлеченный вами, / Зевесов гром на их главу» [7, с. 40].

Его убийцы после своего злодеяния чувствуют себя в полной безопасности, они приходят на праздничное представление в театре, где выступает хор Эриний. Песнь богинь мщения пробуждает в убийцах страх и смятение, но главным ударом становится внезапное появление журавлей. Их узнает один из преступников, он выдает себя восклицанием: «Парфений, слышишь?.. Крик вдали – / То Ивиковы журавли!..».

Тема судьбы в балладе Жуковского решается через вмешательство потусторонних сил в земные дела: журавли становятся орудием божественного промысла, а хор Эриний – голосом небесного правосудия. Жуковский создает образ таинственной и неумолимой силы – это законы Зевеса, они святы, а тот, кто их нарушил, будет жестоко наказан.

В «Песни о вещем Олеге» Пушкин опирается на летописный рассказ и изложение сюжета об «Олеге Вещем» в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. В его балладе сила судьбы проявляется не как фантастическое вмешательство, как это было у Жуковского, а как непостижимый для человека закон жизни.

Предсказание, которое озвучивает Олегу кудесник парадоксально: он пророчит Олегу победы – его «щит на вратах Цареграда», ему не страшны ни «пращ, ни стрела, ни лукавый кинжал», но зато могучему князю грозит бесславная смерть «от коня своего». Стремясь уйти от смерти, Олег предает своего друга – боевого коня, но тем самым он лишь приближает свой конец. Исследователи называют происходящие с Олегом события «трагедией познания»: герой отказывается от героического пути, он хочет обмануть судьбу, но в итоге становится жертвой собственной мнительности, поскольку Смерть приходит именно тогда, когда Олег решил, что опасность миновала: «Так вот где таилась погибель моя! / Мне смертию кость угрожала!» / Из мертвой главы гробовая змия, / Шипя, между тем выползала; / Как черная лента, вкруг ног обвилась, / И вскрикнул внезапно ужаленный князь» [8, т. 2, с. 105].

У Жуковского судьба предстает как внешняя сила, которая карает преступников, а журавлей использует как орудие. Смысл его баллады в могуществе рока, которому не могут противиться даже самые смелые герои.

У Пушкина судьба реализуется через внутреннюю логику характера и поступков героя. Олег является не просто жертвой, он – участник трагедии. Его попытка избежать пророчества и оказывается тем действием, которое ведет к его гибели. В пушкинской балладе важную роль играет тема верности и предательства – в балладе Жуковского она отсутствует. В «Ивиковых журавлях» справедливость торжествует благодаря божественному промыслу, Пушкин переводит проблему в более сложный план: судьба предстает как неумолимая закономерность бытия, которую нельзя обмануть, ее можно лишь осознать через собственный опыт. Тем самым Пушкин создает глубоко психологическую историческую балладу.

Выводы

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы о динамике балладного творчества А.С. Пушкина в контексте сложившейся жанровой традиции.

Диалог с Жуковским разворачивается в нескольких аспектах: углубление мотивировки конфликта, перенос акцента с внешнего, фантастического действия на внутренний мир героя; отказ от мистики в пользу фольклорной конкретности и национального колорита; переосмысление категории судьбы: из внешней силы она предстает как внутренняя закономерность бытия, которая реализуется через характер и поступки героя.

В результате взаимодействия с традицией Жуковского и ее творческого переосмысления возникает принципиально новое жанровое качество: пушкинская баллада обретает

способность вмещать психологическую глубину, историческую конкретность и фольклорную образность, и при этом остается живым, динамичным жанром, открытым к обновлению и дальнейшим трансформациям.

Таким образом, Пушкин не просто продолжает балладную традицию, заложенную Жуковским, он наполняет ее новым содержанием, расширяя жанровые границы, подготавливая пути дальнейшего развитие русской поэзии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О.А. Проскурин. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 462 с.

2. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе/ К.Н. Батюшков. – М.: Наука, 1977. – 608 с.

3. Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / В.А. Жуковский. – М.: Языки русской культуры, 1999–2016. – Т. 10. Проза 1807–1811 годов. – 2014.

4. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Полн. собр. соч.: В 13 т. / В.Г. Белинский. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. – Т. 7. Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843–1846. – 1955.

5. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского / А.С. Янушкевич. – Томск: Изд-во Томского университета, 1985. – 268 с.

6. Филипповский Г.Ю. Пушкинская «Русалка» и ее истоки / Л.И. Филипповский, Л.И. Зимина // Вестник ИвГУ. Серия: Гуманитарные науки. – 2025. – Вып. 2. – С. 5–19.

7. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти тт. / В.А. Жуковский; сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилякова. – Т. 3. Баллады – М.: Языки славянских культур, 2008. – 456 с.

8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт. / А.С. Пушкин. – Т. 1. – М.-Л. 1950.

BALLADRY OF A.S. PUSHKIN IN THE CONTEXT OF THE DIALOGUE WITH V.A. ZHUKOVSKY

Annotation. The article examines the evolution of A.S. Pushkin's ballads in the context of reinterpretation of V.A. Zhukovsky's traditions. The material of the poems "Rusalka" (1819), "The Groom" (1825), "The Song of Prophetic Oleg" (1822) and their comparison with the ballads of V.A. Zhukovsky "The Fisherman", "Lyudmila", "Svetlana", "Ivanov's Cranes" traces the transformation of the genre: from the romantic imitation of early experiments to creating an original genre model. The key aspects of Pushkin's dialogue with tradition are revealed: the deepening of psychological motivation, the rejection of mysticism in favor of folklore concreteness, the rethinking of the category of fate as an internal pattern of being. The analysis gives grounds to speak not about imitation, but about a significant creative reworking of the established ballad model.

Keywords: A.S. Pushkin, V.A. Zhukovsky, Russian ballad; ballad tradition; plot about the dead groom; motif of fate, genre evolution.

Brykova E.V.
Scientific supervisor: Kvashina L.P., candidate of Philological Sciences, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: brykova.yekaterina@list.ru

УДК 070

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Водяхо П.С.
Научный руководитель: старший преподаватель Чайка О.С.
ФБГОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация: Цифровизация трансформирует телевизионную документалистику, порождая гибридные жанры. Анализ отечественных проектов («Следствие вели…», «Великая война», «Романовы», «Без срока давности») показывает, как технологии меняют язык, от наглядной 3D-реконструкции до поэтической анимации. Это открывает новые возможности для вовлечения аудитории, но ставит вопросы о достоверности и этике в эпоху цифровых симуляций.
*Ключевые слова:*телевизионное документальное кино, цифровизация, технологии, жанры.

Цифровизация радикально меняет телевидение, оказывая комплексное воздействие на жанры, аудиторию и, в частности, на документальное кино. Документалистика, ранее отражавшая реальность прежде всегочерез авторский взгляд, вынуждена сегодня,в эпоху доминирования интернетафундаментально переосмыслить свои формы и стратегии. Ей приходится конкурировать не только с другими телевизионными жанрами, но и с потоком онлайн-контента — от вирусных видеоблогов до масштабных стриминговых документальных проектов. Это требуетновых подходов к удержанию внимания зрителя, включая эксперименты с интерактивностью, нелинейным повествованием и активной работой на цифровых площадках.

В условиях конвергенции медиа, характеризующейся мультиплатформенным распространением контента через разнообразные цифровые каналы, вполне закономерными являются современные требования к уровню адаптации структуры и содержания аудиовизуального продукта к нынешним реалиям медиапотребления. Трансформация аудитории из пассивного реципиента в активного медиапользователя, способного не только потреблять контент, но и влиять на его распространение и рейтинг в сетевой среде, привела к необходимости переосмысления традиционных моделей создания и воспроизведения журналистских материалов.

При всём развитии цифровых технологий традиционное ТВ всё ещё остаётся одним из самых эффективных средств массовой информации. В нём сохраняется определённая элитарность, тогда как интернет не предполагает избирательности в распространении контента. Но классическое вещание сегодня меняется очень стремительно. Зрительская аудитория как никогда фрагментирована, а конкуренция со стриминговыми сервисами за внимание только усиливается.

Технический прогресс и возможность каждого смотреть телепередачи в интернете создали такую ситуацию, в которой молодежная аудитория предпочитает потреблять посредством новых медиане только развлекательный, но и информационный контент.

Трансформация жанров во многом вызвана именно интеграцией разных медиаплатформ, приводя к возникновению гибридных, синкретических форм: реалити-шоу, документальные драмы (докудрамы), конкурсы талантов и другие проекты, где журналистское начало сплетается с элементами шоу, игр и театра.

В книге «Документальное киноискусство» Ю. Я. Мартыненко определяет документальное кино как произведение экранного искусства, основанное на аутентичном фото-, кино- и видеоматериале и больше прочих видов искусств, заявляющее о максимально объективной передаче фактов, располагающее специфическим набором изобразительно-выразительных приемов и служащее одним из способов художественного осмысления реальности. [2, с. 7]. Это классическое определение сегодня сталкивается с вызовами:

понятие «аутентичности» размывается цифровыми манипуляциями, а «объективность» часто подменяется субъективной, эмоциональной подачей, рассчитанной на вовлечение.

В современном документальном кино наблюдается разнообразие методов съемки, жанров и тематических направлений. Используются методы наблюдения, иконографии (привлечение архивных материалов, фотографий), перемонтажа, реконструкции, а также те или иные их комбинации.

Интерактивные технологии позволяют существенно расширить возможности жанра, так как нелинейная структура интерактивного документального кино позволяет зрителю самостоятельно выстраивать маршрут «движения» по фильму, что принципиально меняет устоявшуюся модель восприятия просматриваемого контента.

Выделяются традиционные жанровые группы: проблемные, портретные, событийные фильмы. Однако при анализе контента, например, официального сайта «Первого канала»,видно, что массового зрителя часто привлекают сенсационные темы (исторические заговоры, громкие убийства, расследования катастроф), хотя эти работы нередко жертвуют глубиной анализа и художественностью в пользу динамичного, но упрощённого нарратива. Более оригинальный и затратный подход демонстрируют крупные телевизионные проекты-события.

В отличие от лент, предназначенных для большого экрана, где автор не виден и не слышен, а сюжет строится исключительно на действиях героев, обязательный элемент документального телефильма — наличие рассказчика. При этом не обязательно, чтобы им был сам автор. Сценарий может написать один человек, режиссером выступить другой, а начитать закадровый текст — третий, и фильм получится коллективным продуктом всей студии.

Традиционные очерки и фильмы-размышления, требующие вдумчивого восприятия, уходят в нишу специализированных каналов или онлайн-платформ. На первый план выходит не столько отображение реальности, сколько её увлекательное конструирование. Приоритет стиля, зрелищности и скорости подачи над глубинным содержанием создал новую иерархию жанров, где ведущее место занимают именно гибридные художественно-документальные проекты.

Отдельно можно отметить набирающие популярность докудрамы — картины, балансирующие на грани документального и художественного, используя профессиональных актёров для реконструкции событий, что повышает зрелищность, но порождает дискуссии об этике и достоверности.Подобным образом снимаются в основном документальные фильмы на историческую тему, для которых не всегда можно найти кинохронику.

Ярким примером является известный телевизионный документальный сериал «Следствие вели…» — феномен телевизионной документалистики. Цикл Леонида Каневского представляет собой уникальный для российского ТВ синтез архивного документального кино и реконструктивной драмы, где оба компонента работают на глубинное историческое исследование. Его можно классифицировать как документально-игровой сериал с элементами публицистического расследования.

Главная документальная сила проекта не в сухих справках, а в визуальном и аудиальном погружении. Сериал систематически использует подлинную хронику и фотоархивы советского быта, вырезки из газет, милицейские протоколы, постановления, вещественные доказательства.

Хотя прямые включения интервью с реальными участниками событий редки, текст за кадром и речь Каневского часто построены на цитатах из протоколов допросов, показаний свидетелей, что создает эффект «голосов из прошлого».

Леонид Каневский выступает в ключевой для документалистики роли автора-комментатора, наследника традиций советской телепублицистики. Его функция — не только

наращивание напряжения, но и аналитическое связывание частного преступления с общественным контекстом. Его интонация, часто с оттенком иронии или скепсиса, задает критическую дистанцию между зрителем 2000-х и реалиями прошлого, не позволяя скатиться в чистую ностальгию или сенсационность.

Появление проекта в 2006 году было предельно своевременным. В середине 2000-х в России на фоне стабилизации и роста запрос на осмысление советского прошлого стал массовым. Ностальгический миф о «светлом прошлом» сталкивался с исторической правдой, часто мрачной.

Цикл, выходящий на развлекательном канале НТВ, стал одним из самых доступных и популярных инструментов этого «разоблачения». Он говорил с широкой аудиторией на языке детектива, но при этом безжалостно разрушал глянцевые стереотипы о застойных годах. Он показывал СССР не как монолит, а как сложное, порой абсурдное и жестокое общество, где люди любили, страдали и совершали преступления так же, как и везде, но в уникальных системных условиях.

Другой документальный проект, «Великая война» (2010 г.) — стал знаковой вехой в эволюции российского телевизионного документального кино, демонстрируя радикальную трансформацию жанра в условиях наступающей цифровизации. Он не просто дополнил традиционные формы (хронику, интервью с экспертами, закадровый комментарий) новыми технологиями, а переосмыслил сам принцип визуального исторического повествования для массовой аудитории эпохи «цифры».

Ключевая инновация цикла — интеграция 3D-компьютерной графики в ткань документального нарратива как равноправного источника анализа. Графика здесь выполняет не декоративную, а пояснительную и аналитическую функцию. Она превращает статичные карты и схемы в динамичные, наглядные модели, позволяя зрителю буквально «пролететь» над полем боя, увидеть расстановку сил, логистику и тактические маневры в реальном времени (эффект, усиленный приемом «стоп-кадра»). Это качественный скачок от рассказа о событиях к их визуальной симуляции.

Сцена с переправой через Дон в седьмом эпизоде «Сталинград» — яркий пример: невозможность съемки реальной массы войск компенсируется цифровой реконструкцией, которая достовернее и нагляднее, чем любая постановка с малым числом статистов. Таким образом, цифровизация преодолевает главный ограничитель документалистики о прошлом — дефицит или отсутствие подлинной хроники ключевых моментов.

Однако эта трансформация жанра носит двойственный характер. С одной стороны, цифровые инструменты позволили достичь беспрецедентной наглядности и масштаба, подняв планку зрелищности и образовательной ценности. Цикл стал ответом на запрос поколения, воспитанного на визуальной культуре компьютерных игр и блокбастеров, предлагая им знакомый, но содержательно насыщенный язык. Его успешная адаптация для зарубежного показа («Soviet Storm») доказывает, что этот гибридный формат понятен и востребован в глобальном медиапространстве.

С другой стороны, такая тотальная визуализация и «оживление» истории создает эффект гиперреальности. Безупречно смоделированные батальные сцены, где каждый взрыв и движение техники подчинены драматургическому ритму, рискуют сгладить хаос и ужас войны, подменив историческую травму технологичным спектаклем. Это ставит вопрос о новой форме субъективности в цифровом документальном кино. Проект, стремясь к объективности через факты и экспертизу, одновременно создает мощный, технологически детерминированный эмоциональный образ войны, который может доминировать над текстуальным анализом.

Другой знаковый проект — цикл «Без срока давности» (выходит с 2014 г. на канале Россия 1), посвящённый расследованию преступлений фашистов против мирного населения в годы Великой Отечественной войны. Здесь, помимо архивной хроники и интер-

вью, в монтаж добавлены рисованные, почти графические кадры, иллюстрирующие события, для которых нет кинохроники. Этот художественный приём не только придал фильму уникальную визуальную выразительность, но и усилил эмоциональную глубину, передавая трагедию через метафору и символ.

В отличие от проектов вроде «Великой войны», где компьютерная графика служила в первую очередь для тактико-стратегической визуализации, в «Романовых»(2013 г.)цифровые технологии используются для всеобъемлющего создания исторической атмосферы и эмоционального погружения. Графика здесь не просто иллюстрирует, а конструирует среду.

«Оживление» статичных портретов и гравюр, 3-реконструкции дворцовых интерьеров и городских панорам превращают архивный материал из фона в активное действующее лицо повествования. Этот прием стирает грань между документом и художественной реконструкцией, формируя гибридный жанр «документальной саги», где фактологическая точность подается через эстетику исторического блокбастера.

Сериал демонстрирует переход от документалистики как регистрации прошлого к документалистике как его тотальному цифровому ремейку, где любая эпоха может быть смоделирована и визуализирована как непрерывная и целостная система.

Подводя итог, можно констатировать формирование новой документальной стратегии, где цифровые технологии направлены не на воссоздание, а на осмысление прошлого. Наиболее последовательным выражением этой стратегии стал проект «Без срока давности», представляющий собой глубокую и этически выверенную трансформацию жанра военно-исторической документалистики в цифровую эпоху. Его подход принципиально отличается от масштабных реконструкций, подобных «Великой войне» или «Романовым», демонстрируя, как цифровые инструменты могут служить не тотальной симуляции, а точечной, символической и психологической работе с исторической травмой.

Ключевой инновацией становится интеграция рисованной, графической анимации в ткань классического документального повествования (хроника, интервью с выжившими и историками, съемки локаций). Это не просто техническое восполнение пробелов в архивах, где нет кинохроники зверств. Это сознательный эстетический и этический выбор.

Графика выступает фильтром, позволяющим показать невыразимое, избегая как чрезмерной натуралистичности (которая может быть непереносимой), так и голой констатации. Она переводит конкретное историческое преступление в область метафоры и коллективной памяти. Движения персонажей в этих сценах часто условны, лики лишены портретных деталей, что превращает их из конкретных жертв в символические образы страдания целого народа. Таким образом, цифровизация (в форме цифровой анимации) служит здесь не для «оживления» прошлого, а для его осмысленного остранения и сублимации.

Этот подход отражает важный сдвиг в документалистике цифровой эпохи: от стремления к фотореалистичной реконструкции к поэтической и психологической реконструкции правды. Если 3D-графика в «Великой войне» моделировала тактику, а в «Романовых» — среду, то здесь графика моделирует эмоциональное состояние и экзистенциальный ужас. Она работает с памятью не на уровне фактологии, а на уровне травмы, которую невозможно адекватно передать стандартными архивными кадрами.

Серии «Без срока давности» также отражают трансформацию в подаче исторического расследования. Проект использует цифровые возможности для сборки сложного нарратива из разрозненных свидетельств: карты, анимированные схемы преступлений, наложение архивных фото на современные виды локаций. Это создает эффект документального детектива, где технологии помогают визуально связать воедино улики, разбросанные во времени и пространстве.

Анализ российских документальных телепроектов XXI века демонстрирует многомерную трансформацию жанра в эпоху цифровизации, где технологии не просто дополняют, а переопределяют язык, цели и саму философию исторического повествования.

Эволюция идёт по нескольким векторам. От документальной антропологии («Следствие вели…»), создающей социальный портрет эпохи через синтез архива и драматической реконструкции, к стратегической визуализации («Великая война»), где 3D-графика становится инструментом тактического анализа, переводящим сложные операции в наглядную форму.

Происходит переход к тотальной цифровой симуляции («Романовы»), конструирующей бесшовную и эстетизированную альтернативную реальность прошлого, и, наконец, к поэтической и этической реконструкции («Без срока давности»), где рисованная графика служит метафорическому выражению травмы, заменяя отсутствующие кадры символом.

В эпоху стремительного развития цифровых технологий документальноекино сталкивается с вызовами, ставящими под вопрос его основополагающий принцип достоверности. Современные инструменты, такие как компьютерная графика и нейросети, открывают возможности для реконструкциии даже генерации исторических событий. Неправильное использованиеэтих технологий создает риск подмены реальных фактов художественными или идеологическими интерпретациями.

С одной стороны, цифровыетехнологии помогают восстанавливать утраченные архивные материалы,оживляя прошлое. С другой стороны, отсутствие четких правил и этическихнорм создает почву для манипуляций, когда зрителям предлагается не объективное свидетельство, а тщательно смоделированная версия истории.

Особую тревогу вызывает использование искусственного интеллектадля создания «синтетических» документов, таких как фальшивые интервьюи сгенерированные хроникальные сцены, которые практически невозможноотличить от подлинных. В связи с этим возникает острая необходимостьв разработке правовых и профессиональных механизмов верификации.

Эти механизмы должны помочь сохранить доверие к документальномукино как к важному источнику исторической памяти. Цифровизация, расширяя творческие возможности, требует пересмотра критериев аутентичностии повышения ответственности создателей перед обществом.

Необходимо отметить, что современный этап развития документального кинематографа охарактеризован активным внедрением интерактивных и мультимедийных технологий, что приводит к трансформации классических принципов организации экранного повествования. Следует также подчеркнуть, что появление, распространение и развитие Интернета и других новых информационно--коммуникационных технологий оказали влияние на профессию журналиста, в частности – на работу современныхдокументалистов.

Таким образом, цифровизация выступает как катализатор жанровой мутации. Будущее телевизионной документалистики лежит в поиске баланса между доверием к факту и законами экранной увлекательности, между просветительской миссией и необходимостью выживать в условиях жёсткой медиа конкуренции. Успешным станет тот проект, который сможет, сохраняя сердцевину документального высказывания — работу с реальностью, — говорить со зрителем на современном аудиовизуальном языке, используя все возможности цифрового производства и дистрибуции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мазуриций, Г.А. Цифровые технологии как угроза исторической достоверности в контексте документального кино / Г.А. Мазуриций // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2025. – № 2 (57). – С. 17–27.

2. Мартыненко, Ю. Я. Документальное киноискусство: монография / Ю. Я. Мартыненко. — Москва: Знание, 1979. — 120 с.

3. Муратов С. А. Культурная контрреволюция. ТВ: ликвидация документального кино //Искусство кино. 2012. № 6. С. 124.

4. Онуприенко, К.А. Трансформация традиционных телевизионных жанров на новых технологических платформах / К.А. Онуприенко // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2021. – № 3 (42).

5. Уразова С. Л. От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности: ТВ в контексте трансформаций цифрового времени. М., 2013. 392 с.

TRANSFORMATION OF THE GENRE STRUCTURE OF TELEVISION DOCUMENTARIES IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Annotation: Digitalization is transforming television documentaries, generating hybrid genres. An analysis of domestic projects («The investigation was conducted ...», «The Great War», «The Romanovs», «Without a statute of Limitations») shows how technology is changing the language, from visual 3D reconstruction to poetic animation. This opens up new opportunities for audience engagement, but raises questions about credibility and ethics in the age of digital simulations.

Keywords: television documentaries, digitalization, technologies, genres.

Vodiaho P.S.
Scientific supervisor: Chaika O.S. associate professor
Donetsk State University
E-mail: polinavodiaho@yandex.ru

УДК 82

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА БЕЛОСНЕЖКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ XX-XXI ВЕКОВ

Волобуева М. Г.
Научный руководитель: Якушкина И. В., старший преподаватель
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье анализируется трансформация кинематографического образа Белоснежки в западноевропейском кинематографе XX–XXI веков – от классической интерпретации к современным адаптациям. На материале различных экранизаций классического сюжета братьев Гримм прослеживается эволюция персонажа: от пассивной хранительницы домашнего очага до самостоятельной героини и воительницы. Исследование опирается на сравнительно-исторический, культурологический и киноведческий методы. Показано, как изменения образа отражают социокультурные и гендерные процессы – от патриархальных установок первой половины XX века до идей женской независимости и многообразия ролей в современности. Делается вывод о роли кинематографа в переосмыслении фольклорных архетипов.
Ключевые слова: кинематограф, архетипические структуры, социальный контекст, трансформация образа.

Введение. Образ Белоснежки, зафиксированный в литературной редакции братьев Гримм в начале XIX века, является одним из наиболее устойчивых и одновременно интерпретируемых женских архетипов в западноевропейской культурной традиции. Благодаря универсальности заложенных в сюжет бинарных оппозиций – красоты и зависти, добра и зла, жизни и смерти – данное произведение обрело широкую известность в современном мире и получило множество экранных адаптаций. Образ Белоснежки относится к ряду архетипов, способных адаптироваться к историческому контексту без утраты узнаваемости. Его устойчивость обусловлена сочетанием мифологических структур (мотив изгнания, испытания, символической смерти и возрождения) и социальной пластичности, позволяющей интерпретировать героиню в соответствии с актуальными общественными ценностями. Именно кинематограф как синтетическое искусство наиболее наглядно демонстрирует механизмы подобной трансформации, соединяя визуальных код, драматургию и идеологические установки времени.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью осмысления процессов трансформации классических фольклорных образов в условиях меняющегося социокультурного контекста XX-XXI веков. В современных процессах цифровизации культуры и глобализации медиапространства экранные интерпретации сказочных сюжетов приобретают особую значимость, поскольку становятся частью формирования массовых представлений о гендерных ролях, нормах поведения и социально одобряемой модели женственности. Обращение к образу Белоснежки позволяет рассмотреть следующий социокультурный процесс – изменение представлений о женской идентичности, субъективности и социальном предназначении женщины. Кинематографические версии сказки фиксируют не только художественные поиски режиссеров, но и трансформацию общественного запроса к женскому персонажу – от идеала кротости к модели активного действия и лидерства.

Объект исследования – кинематографический образ Белоснежки.

Предмет исследования – интерпретации и трансформации образа Белоснежки в западноевропейском кинематографе XX-XXI веков.

Материалами исследования в данной работе являются художественные и анимационные фильмы, включая: *«Белоснежка и семь гномов» (1937), «Белоснежка и три балбеса» (1961), «Новые приключения Белоснежки» (1989), «Белоснежка и охотник» (2012), «Белоснежка: Месть гномов» (2012).*

Цель работы – выявить ключевые этапы трансформации образа принцессы в кинематографе и определить, как эти изменения связаны с социокультурными и гендерными процессами в обществе.

Исследование основано на сравнительно-историческом, культурологическом и киноведческом методах анализа, что позволяет проследить связь между художественной интерпретацией и социальными изменениями в обществе.

Данный анализ кинематографических интерпретаций позволит выявить не только изменение внешних характеристик героини, но и трансформацию глубинных ценностных оснований образа. Через анализ изменения сюжетных акцентов, визуальной стилистики и характера взаимодействия персонажей возникает понимание эволюции женской роли – от пассивной модели к активной и независимой.

Основная часть. Кинематограф, как элемент массовой культуры, передает не только художественные смыслы, но и реагирует на социокультурные изменения, формируя новые модели поведения и идентификации героев. В этом контексте анализ трансформации образа Белоснежки позволяет выявить тенденции переосмысления традиционных представлений о женственности, начиная с XX века и по настоящее время.

Первая полнометражная анимационная адаптация сказки братьев Гримм *«Белоснежка и семь гномов» (1937)*, созданная студией Уолта Диснея, стала не только художественным достижением, но и отражением патриархального порядка, который преобладал в первой половине XX века. В этом фильме героиня олицетворяет идеализированный образ хранительницы домашнего очага: она послушна, заботлива, кротка и трудолюбива. Белоснежка находится в состоянии ожидания и зависимости от мужских персонажей – принца и семи гномов [3]. Она не принимает решений, на борется за судьбу, а лишь покорно следует навязанным обстоятельствам. Такой образ соответствует культурным установкам эпохи Великой депрессии, когда роль женщины в общественном сознании сводилась к поддержанию домашнего уюта и порядка [2]. Картина Уолта Диснея служит подтверждением гендерной иерархии, закрепляя нормативную модель «женщина – хранительница очага».

На фоне послевоенных социальных изменений, сопровождающихся началом «второй волны» феминизма, женские персонажи постепенно выходят за традиционные рамки. Фильм Уолтера Лэнга *«Белоснежка и три балбеса» (1961)*, несмотря на комедийность, демонстрирует смещение акцентов: Белоснежка становится деятельной и уверенной в себе героиней, проявляет инициативу и активно взаимодействует с окружающим миром. Безусловно черты архетипа в ее образе сохранены (наивность, доброта и стремление выйти замуж), но героиня уже не «ожидает», а действует – пусть и в рамках жанровой условности. Образ Белоснежки балансирует между традиционным и обновленным, отражая переходную фазу в развитии женской идентичности, что свидетельствует о начале переосмысления гендерных ролей в массовом сознании [5]. Комедийный характер фильма позволяет смягчить трансформацию образа: изменения не подаются зрителю как радикальный разрыв с традицией, а оформляются в игровую форму. Тем самым массовая культура постепенно адаптирует зрителя к новой модели поведения героини, сохраняя при этом узнаваемость архетипа.

К концу 1980-х годов, на фоне феминистской критики и расширении прав женщин, образ Белоснежки претерпевает значительные изменения. В версии Джона Хаули под названием *«Новые приключения Белоснежки» (1989)* героиня теряет черты инфантильности и становится субъектом действия, способным на борьбу и совершение выбора [5]. Белоснежка выстраивает партнерские отношения с окружающими, демонстрируя модель равноправного взаимодействия. Она больше не живет в ожидании принца – любовь перестает быть единственной целью существования, а становится следствием личностного роста [4]. Таким образом, происходит переакцентировка драматургии: конфликт стро-

ится не вокруг спасения героини, а вокруг ее внутреннего становления. Белоснежка становится носителем моральных позиций и активного выбора, что отражает культурный запрос XX века на образ женщины как равноправного участника социальных процессов.

XXI век ознаменован ростом дискурсов о равенстве, «четвертой волне» феминизма, переоценке архетипов в массовой культуре. В адаптации Руперта Сандерса *«Белоснежка и охотник» (2012)* происходит кардинальный отход от традиционного образа: Белоснежка становится воительницей, лидером и символом сопротивления. В отличие от версии Уолта Диснея, здесь героиня не ожидает помощи, а буквально вооружается мечом и ведет войско в бой. Она способна влиять на ход событий, формулировать цели и задачи, а также мотивировать других персонажей. Для нее романтическая линия вторична – ее субъективность характера базируется на власти, воли и праве на собственное мнение, а не на любви. В данном случае архетип «спящей красавицы» трансформируется в архетип «воина», что отражает современное представление о женской силе и праве на лидерство. Такого рода интерпретация является результатом социокультурной динамики, а которой женская независимость и лидерство стали ключевыми ценностями нового времени [1]. Особое значение приобретает визуальная репрезентация героини: доспехи, оружие, темная цветовая гамма. Динамичные боевые сцены разрушают традиционный образ сказочной принцессы. Белоснежка перестает быть исключительно символом красоты – она становится символом политической и моральной силы.

В альтернативной экранизации Тарсема Сингха *«Белоснежка: Месть гномов» (2012)* прослеживается стремление к синтезу. Белоснежка в этой адаптации не столь радикальна, как в предыдущей версии, но и не наивна. Она сочетает в себе традиционную женственность (эмпатию, мягкость, доброжелательность) и современную субъектность (активность, волю к действию, принятие решений). Образ развивается поэтапно: от растерянной девушки к уверенной в себе героине. Эмансипация не дана героине изначально, она формируется в процессе становления личности. Гномы становятся наставниками, а не защитниками, а романтические отношения – формой равноправного партнёрства. Такое решение отражает современную культурную установку на многообразие женских ролей и отказ от бинарной модели: жертва или воин. Ее образ в данной интерпретации демонстрирует не разрушение традиций, а их переосмысление. Сохраняя элементы классической сказочной эстетики, фильм одновременно внедряет современную ориентированность на автономию и самоопределение. Подобный синтетический подход свидетельствует о стремлении современной культуры интегрировать архетипические структуры в социокультурный контекст [4].

Выводы. Прослеживая кинематографическую историю интерпретаций образа Белоснежки, можно выявить логику его трансформации: от символа покорности – к самостоятельной героине, способной к принятию решений. Эти изменения не имеют случайного характера – они отражают трансформацию культурных кодов, переосмысление гендерных ролей и новые социальные запросы современности [3]. Таким образом, современный кинематограф не только адаптирует фольклорные сюжеты в соответствии с социокультурными запросами, но и активно трансформирует сложившиеся ранее архетипы для формирования общественного сознания, активного влияния его систему ценностей. Тем самым кинематограф выступает не только средством адаптации фольклорного материала, но и активным инструментом культурной рефлексии, способным актуализировать архетипы в соответствии с историческим контекстом. Образ Белоснежки становится динамичной культурной конструкцией, отражающей изменения общественного сознания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коновалова А. П., Цырендоржиева Д. Ш. Становление концептуальных основ феминизма / А. П. Коновалова, Д. Ш. Цырендоржиева // Вестник БГУ. – 2022. – № 2. – С. 2–4.

2. Кузнецов Н. В. Образ Великой депрессии в американском кинематографе: сравнительный анализ / Н. В. Кузнецов. – 2018. – 3 с.

3. Панченко Е. Э. Образ диснеевской принцессы: трансформация поведения и ее отражение в языке / Е. Э. Панченко // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2020. – № 11 (840). – С. 4–5.

4. Потапова Е. Н. Роль эмансипации и феминизации в формировании женского образа на примере анимации «The Walt Disney Company» / Е. Н. Потапова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 5–3 (71). – С. 2–4.

5. Толстокорова А. В. Влияние женской пространственной эмансипации на формирование образа «новой девочки» в детской литературе индустриальной эпохи / А. В. Толстокорова // Чтение на просторах детства: опыт России и мира. Доклады Научного совета по проблемам чтения РАО / сост. Ю. П. Мелентьева; под ред. В. А. Лекторского. – М. : Канон, 2013. – Вып. 8. – С. 301–303.

INTERPRETATIONS OF THE IMAGE OF BELOSNEZHKA IN CINEMA XX-XXI CENTURIES

Annotation. The article analyzes the transformation of the cinematic image of Snow White in Western European cinema of the 20th and 21st centuries, from classical interpretations to modern adaptations. Based on various adaptations of the Brothers Grimm's classic story, the evolution of the character is traced: from a passive homemaker to an independent heroine and warrior. The study relies on comparative historical, cultural, and filmological methods. It is shown how changes in the image reflect sociocultural and gender processes, from the patriarchal attitudes of the first half of the 20th century to the ideas of female independence and the diversity of roles in modern times. The article concludes with a discussion of the role of cinema in reinterpreting folklore archetypes.
Keywords: cinema, archetypal structures, social context, and image transformation.

Volobueva M. G.
Scientific adviser: Yakushkina I. V.
Donetsk State University
E-mail: mariaametere4@gmail.com

УДК 821.161.1

ALTER EGO В.В. НАБОКОВА: О ПИСАТЕЛЯХ, КОТОРЫХ ПИСАТЕЛЬ САМ ПРИДУМАЛ

Головина А.Г.
Научный руководитель: Кораблёв А.А., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной статье исследуется феномен художественной авторефлексии в творчестве В.В. Набокова на примере его романов «Дар» и «Пнин». Анализируется стратегия введения в повествование не только вымышленных, но и критически значимых литературных персонажей — поэта Фёдора Годунова-Чердынцева и профессора Тимофея Пнина. Доказывается, что эти персонажи выступают не только как комические или трагические протагонисты, но и как литературоведческие alter ego автора. Исследование показывает, как через творческие неудачи *(Годунов-Чердынцев)* или академическую несостоятельность *(Пнин)* В. Набоков конструирует и одновременно деконструирует свой собственный идеал художника и критика, маскируя личный манифест под материал повествования.
Ключевые слова: alter ego, дар, автопортрет, комическая трагедия, эстетический идеал.

Введение. В зрелом творчестве Владимира Владимировича Набокова центральное место занимает создание идеализированных или, напротив, пародийных образов писателей. Эти фигуры, наделённые чертами как самого автора, так и его эстетических антиподов, служат инструментом для отражения авторской теории литературного творчества.

В данной статье речь пойдет о двух ключевых романах — «Дар» (1938) и «Пнин» (1957), — в которых вымышленные писатели и интеллектуалы выступают в роли набоковских двойников. Если в «Даре» через образ Фёдора Годунова-Чердынцева В. Набоков моделирует идеальный, но недостижимый для эмиграции путь русского гения, то в «Пнине» через трагикомический образ профессора Тимофея Пнина обнажается уязвимость самого набоковского метода в чуждой ему академической среде. Проблема исследования заключается в необходимости расшифровать, каким образом эти вымышленные альтер эго функционируют, словно литературоведческие маски, позволяя автору вести завуалированный диалог о природе искусства, критическом мастерстве и трагедии изгнания, избегая при этом прямого манифеста. Целью данной статьи является выявить, где заканчивается пародия и начинается авторский канон.

Основная часть. Главная и последняя русскоязычная книга В.В. Набокова — роман о том, как пишется роман. «Дар» — это история писателя и текста, которые ищут место в русской литературе. Роман являет крипто-портрет художника, растворённый в металитературной рефлексии. За внешним полотном судьбы молодого эмигрантского поэта Фёдора Годунова-Чердынцева в Берлине 1920-х скрывается тайная автобиография души, исследующей природу творчества как высшего дара и тяжкой ноши. Ирония здесь в том, что автопортрет критика реализован в обличье героя-поэта, намеренно затрудняя прямолинейное отождествление и превращая роман в лабораторию по изучению процесса воплощения искусства.

Юный поэт Фёдор, подобно Набокову, живет в бедности берлинской эмиграции, одержимый поиском собственного голоса. Книга даёт пластику его быта (работа репетитором, безнадёжная любовь к Зине Мерц), но центр тяжести смещён вглубь – в его творческое становление. Мы видим рождение его стихов, мучительную работу над монументальной биографией литературного врага – чернорабочего революции Николая Чернышевского (сквозь которую Набоков впускает потоки острой полемики с утилитарной эстетикой), разгорающуюся любовь с Зиной, и медленное кристаллизацию его главного, пока ненаписанного Дара – самого романа, чьи черновики горят в камине к финалу, чтобы возродиться из пепла силой воображения читателя. Герой созидает свой мир внутри текста, а сам текст становится его триумфальным памятником.

В «Даре» писатель создаёт своего рода «писателя-призрака» — Фёдора. Это его идеальная версия, русский гений, который, окажись он на родине, стал бы великим. Фёдор — квинтэссенция набоковских страстей: он любит бабочек, презирает «пошлость» (особенно советскую и русскую критику) и одержим красотой слова.

Главная функция Фёдора — быть рупором идеальной набоковской эстетики. Например, когда Фёдор пишет о своём отце-натуралисте, мы видим, как Набоков продвигает свою идею: истинное искусство – не просто описание жизни, а создание своей, более совершенной реальности. Фёдор сам пишет стихи, и эти стихи — чистейшие образцы набоковской техники: игра звуков, идеальная рифма, шифр. Но есть и трагический момент: персонаж является гением в вакууме. Он пишет в стол, его никто не читает, кроме Зины. Это и есть самое больное место для Набокова: его идеал художника не находит отклика в эмигрантской среде. Через Фёдора автор показывает, как бы он хотел творить — свободно, безупречно, не оглядываясь на моду, но при этом признаёт, что в реальности его творчество обречено на забвение.

Ключевой элемент, делающий Фёдора уникальным alter ego, — его яростное неприятие «утилитарной» литературы, которую В. Набоков называл «литературой без полей». В романе Фёдор не просто критикует Н. Чернышевского (знаменитый эпизод с его книгой «Что делать?»); он реконструирует его творческий процесс и среду обитания. Герой устраивает над ним стилизованный суд, где сама форма изложения (ирония, нагромождение деталей, вычурность фраз) выступает как доказательство вины «гражданского» писателя. Это и есть демонстрация набоковской критики в действии. Персонаж как бы оттачивает критическое лезвие писателя, доказывая, что эстетика важнее любой социальной роли.

Набоков, используя Фёдора как медиума, исследует поэзию не как строфу и рифму, а как сакральный способ постижения мира. Это – квинтэссенция творческой энергии. Стихи Фёдора (которые Набоков вписывает каллиграфически точно) – наиболее сконцентрированный выброс этой энергии. Сущность поэтического ви́дения раскрывается постоянно: в наблюдении, в памяти, в полемике и в самом акте творчества.

«Дар» — это, по сути, ода несбывшейся мечте, написанная рукой того, кто эту мечту всё-таки воплотил. Однако Фёдор — это и анти-Набоков. Он не способен к самодисциплине и, в отличие от своего создателя, не может превратить боль изгнания в чистую, кристаллизованную форму. Его творчество есть бесконечный поток саморефлексии, нанизанный на нити чужих стилей. Через Фёдора В. Набоков проигрывает сценарий, которого сам избежал: стать узником собственного «дара». Писатель в «Даре» как литературовед, который комментирует себя через посредника, чьи творческие неудачи служат фоном для демонстрации истинного мастерства самого автора, который знает, как «завершить» повествование.

Фёдор видит мир как ткань из скрытых соответствий – цветок за окном сгущается в символ, нить на костюме рождает ассоциативную цепь. Некая поэзия восприятия, где реальность преображается линзами метафоры и памяти. К примеру, прошлое (Россия, детство, отец-учёный, изучавший азиатские просторы) – не мёртвый груз, а живое вещество, из которого поэт высекает искры смысла. Творчество – акт воскрешения, утраченного через слово. Страницы о муках и восторге в сочинении стихов, о ловле ускользающих ритмов и “лирической физике” слов – вот он, ключ к сущности. Поэзия есть бесконечный поединок с хаосом ради сотворения узора, где точность сравнима с научной, а цель – с метафизической.

Написанная Фёдором биография-памфлет становится анти-поэзией. Она показывает, как утилитарность, отсутствие вкуса и пренебрежение “бесполезной” красотой убивают сам дух искусства. Поэт же, по вере Набокова, служит только Красоте и Истине, раскрытой через её сложность. «Дар» – это проза, но проза, пронизанная поэтическим соком и служащая манифестом именно художественной словесности. Владимир Набоков

через Фёдора декларирует: 1) абсолютный суверенитет искусства, 2) мастерство как основание, 3) иллюзионизм и сложность, 4) трансмутацию творчества. Литература (будь то стихи или “проза”) – это игра с высшей ставкой. Она не обязана следовать идеологии. Её цель – достижение эстетического совершенства, создание уникального, самодостаточного космоса. Описание методологии Фёдора от сбора материала до нюансов стиля есть признание техничности и методики фундаментом вдохновения. Творчество требует знания, точности, а не смутного порыва. Соответственно, Набоков и Фёдор мастерски играют с читателем, создавая слои реальности: текст о творце, который пишет текст, который и есть этот роман (“Сирин пишет о Годунове-Чердынцеве, пишущем книгу «Дар»”). Эта рефлексия как апофеоз художественной прозы интеллектуально-эстетического конструкта. То есть эмигрантская реальность, тоска по России, личные травмы превращаются в материал для искусства, ведь не описываются напрямую. У В. Набокова литература не копирует жизнь, а создаёт новую реальность из её атомов!

Становится ясно, что “Дар” — это лекции В. Набокова, претворённые в художественную плоть, а лекции, соответственно, – его критические принципы, извлечённые из лаборатории “Дара”. Персонаж Фёдора Годунова-Чердынцева и есть alter ego Набокова-мастера, реализованное в параллельной, вымышленной реальности. Если лекции вооружают слушателей "инструментами для вскрытия" и восторга, то “Дар” является перед читателями объектом такого вскрытия. Поэт Фёдор и профессор Владимир Владимирович оказываются двумя ипостасями одного гения, преследующего бабочку совершенства на просторах русского слова сачком безупречной формы и проволочкой тонкого смысла. Можно сделать вывод, что “Дар” – не иллюстрация к лекциям; он – их кристаллическая сущность. “Я не пишу политических памфлетов; я пишу романы”, – мог бы сказать Набоков устами Фёдора. Он описывает уникальное пространство, где поэзия живет внутри прозы, а сама проза пишет о себе самой, о сути творчества, и о вечном диалоге художника с мирозданием через совершенное Слово.

Так что же такое дар? Дар, в набоковском измерении – это не подарок судьбы, но жертвенный огонь творческого сознания, трансформирующего мир в алмазный узор искусства. Это бремя и полёт, атавизм гения и мастерство, сад Делибеса с его бабочками – подвешенный на проволоке над пропастью хаоса.

Что же он есть – по сути? Способ видения, мастерство обработки, свобода чистого искусства, алхимия, рефлексия как суть. Это бегство от пошлости в царство Строгой Тайны. И принятие этого Дара означает вечный труд – превращать прах впечатлений в смысл. Дар есть усилие, ибо усилие – метаморфоза красоты.

Тем временем как второй роман Владимира Владимировича Набокова – «Пнин» – предстаёт перед читателем как изящная камея, где трагедия изваяна с улыбкой, а шутка отлита в бронзе глубокого сострадания. Сводя эти две стихии к простой дилемме — «шутка или манифест?» — мы совершаем насилие над самой природой набоковской иронии. Суета трагедии и утончённый манифест становятся в книге взаимопроникающими началами эпопеи о физически осязаемом человеке, опутанном малодушием существования.

Если Фёдор — поэт, запертый в башне из слоновой кости (которая в эмиграции превратилась в грязную мансарду), некоторый идеальный писатель, то Тимофей Пнин — интеллектуал, погребённый под грудой учебных планов и чужих книг, некий идеальный неудачник. Пнин – профессор филологии, не имеющий представления о филологии, становится совершенным объектом для набоковской иронии. Он — пародия на академическую среду, которую презирал писатель: среду, где гениальность измеряется количеством опубликованных статей, а не качеством текста.

Герой с его неловкими манерами, искренним, но наивным благородством и вечной борьбой с американским бытом во многом похож на Набокова-преподавателя. Но, в отличие от автора, персонаж лишён необходимой беспощадности по отношению к себе и

другим. Он пытается быть добрым, внятным, и именно эта мягкость делает его трагикомичным персонажем. Набоков использует образ Пнина, чтобы отделить своё искусство — герметичное, требующее усилий и не прощающее посредственности — от того, что он видел в университетах. Писатель берёт себя свое знание языка, свою страсть к деталям, потом выворачивает это наизнанку. Пнин — это Набоков, которого лишили гениальности и заставили преподавать нечто скучное в системе, которую он не понимает. Это уязвимая сторона Набокова, та его часть, которая хотела бы быть понятой и принятой, но обречена на вечное «чуждое существование».

Итак, вырисовывается профессор Тимофей Пнин — эмигрант из России, преподающий русский язык и литературу в провинциальном американском колледже “Уэйнделл”. Его жизнь – череда величайших катастроф. Он пытается существовать в мире чужих слов: поминутно теряет предметы (особенно докторскую шапочку), отважно сражается с бытовой техникой, не находит любви после неудавшегося брака с легкомысленной Лизой, безуспешно надеется на постоянную позицию в колледже и терпит бесконечные несчастья от визы и доброжелательного самого себя. Человечество не понимает его ужасающей щепетильности.

И жемчужиной его существования являются лекции и экзамены в старой ложной системе здания библиотеки.

Герой отчаянно пытается сохранить русскую культуру. Он пишет статьи о Пушкине, помнит о красоте русского языка. И эти моменты вовсе не искренний авторский голос, маскирующийся под нелепые попытки профессора. Через Пнина писатель говорит о своей самой большой боли: о том, как легко великая культура может превратиться в набор чудачеств в глазах чужаков.

Трагедия Пнина — это трагедия контактного недопонимания. Он одержим Россией, её культурой, её языком — сокровищем, которое он пытается передать молодым американцам. Но его аудитория — это «непонимающие лица, прикрытые маской». Набоков мастерски показывает абсурд и глубокую печаль ситуации: Пнин, с его старомодной страстностью, невозможным акцентом и сложными конструкциями, пытается объяснить тонкость русской души и искромётность Пушкина студентам, для которых «ёлка» — рождественское дерево, а не символ потерянного детства, не говоря уж о «театрах», наполненных отзвуками Онегина.

Его лекции обречены стать монологом перед зеркальным стеклом: он видит себя страстным проповедником красоты… Но отражается лишь странный маленький человек, попавший в материк «Задних Земель». Здесь Набоков, несомненно, смотрит на себя со стороны. Сам он, будучи блестящим лектором по русской литературе в Америке, знает обе стороны зеркала. Однако, если Набоков-лектор — это хищный и точный ум, владеющий и английским, и искусством манипуляции вниманием, властного острослова, то Пнин — неловкий, неадаптированный, вечно спотыкающийся о собственный энтузиазм и языковые рифы человек. Он возможный антипод Набокова-преподавателя, “alter ego” по ту сторону успеха; это тёмный двойник, или отражение страха перед невозможностью докричаться, перекинуть мост из своей культурной вселенной в другую.

Данный роман является исследованием самой природы передачи литературного смысла. Пнин олицетворяет трагедию непроницаемости, ведь его попытки преподавать есть попытки вспахать каменистую почву иронией; он сеет жемчуг русского слова, а собирает лишь недоуменные взгляды и скучающие зевки. Это становится тайным манифестом Набокова о фундаментальном одиночестве художника (и лектора, как его представителя) в чужеродной среде, о трагикомической пропасти между глубинным смыслом произведения и его поверхностным восприятием.

“Пнин” — это “арлекинада души в изгнании”, где маской шутовства прикрыта язва ностальгии и непонимания. Это алмаз, высекший огонь лица из мук опыта В. Набокова,

который заключает в своём забавно-трагическом кристалле вопрос: может ли океан русской литературы напоить тех, кто ищет воды лишь в пустыне чувственного голода? Ответ заключен в судьбе одинокого лектора, уезжающего по прямолинейным дорогам — оставив в памяти аудитории лишь «интересный акцент» между строк учебного плана.

Всё-таки феномен набоковских двойников заключается в их способности быть одновременно идеализированными и карикатурными образами. Годунов-Чердынцев — Набоков, который мог бы написать «Дар», будь он менее волевым. Профессор Пнин — Набоков, который мог бы преподавать в американском колледже, не обладай он даром видеть мир с беспощадной ясностью. Вымышленные авторы и интеллектуалы позволяют писателю «вплетать» критику в ткань повествования. Изображая неудачи Годунова-Чердынцева и несостоятельность Пнина, Владимир Набоков прокладывает невидимый мост между собой и своими творениями, демонстрируя, что истинное искусство требует уединения, гордости и готовности быть непонятым.

Выводы. Анализ образов Фёдора Годунова-Чердынцева и Тимофея Пнина убедительно показывает, что вымышленные писатели в романах Владимира Набокова выполняют функцию «заместителей» критика и творца. В «Даре» Годунов-Чердынцев, будучи одарённым стилистом, не может преодолеть барьер между замыслом и реальностью, становясь метафорой упущенной возможности для русской словесности за пределами России; его «Дар» — это, по сути, автопортрет идеального, но нереализованного «я» Набокова. В то же время трагикомедия профессора Пнина представляет собой деконструкцию академической версии Набокова — учёного, чья внутренняя красота и стилистическая чуткость не могут быть адекватно восприняты в прагматичном американском университете.

Таким образом, за комическим фасадом этих персонажей скрывается строгая формула авторского идеала: истинное творчество должно быть самодостаточным, стилистически безупречным и, главное, находиться в вечном конфликте с посредственностью. Эти литературные двойники служат Набокову формой художественного литературоведения для утверждения своих непоколебимых эстетических принципов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Набоков, В.В. «Дар» / Владимир Владимирович Набоков. – Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1952.

2. Набоков, В.В. «Пнин» / Владимир Владимирович Набоков. – США: Издательство Heinemann, 1957.

3. Александров, В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Перевод с английского Н.А. Анастасьева. – СПб.: Издательство: Алетейя, 1999.

4. Паперно, И.А. Как сделан «Дар» Набокова. – Режим доступа: http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/paperno-kak-sdelan-dar-nabokova.htm – Как сделан «Дар» Набокова. – (Дата обращения: 10.02.2026).

5. Носик, Б. Мир и дар Владимира Набокова. / Борис Носик. – Издательство: Пенаты. – Москва, 1995.

6. Романова, Г.Р. Философско-эстетическая система Владимира Набокова и её художественная реализация: автореферат диссертации док. филол. наук / Галина Романовна Романова. – Хабаровск: Изд-во Хабаровского государственного педагогического ун-та, 2004.

7. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. / Нора Букс. – Москва: Новое литературное обозрение, 1998.

ALTER EGO V.V. NABOKOV: ABOUT WRITERS WHO WERE INVENTED BY THE WRITER

Annotation. This article explores the phenomenon of artistic self-reflection in the works of Vladimir Nabokov, using the novels "The Gift" and "Pnin" as examples. It analyzes the strategy of introducing not only fictional but also critically significant literary characters into the narrative, such as the poet Fyodor Godunov-Cherdintsev and the professor Timofey Pnin. It is proven that these characters are not only comic or tragic protagonists, but also as the author's literary alter ego. The study shows how, through creative failures (Godunov-Cherdintsev) or academic inadequacy (Pnin), Nabokov constructs and simultaneously deconstructs his own ideal of the artist and critic, disguising his personal manifesto as narrative material.

Keywords: alter ego, gift, self-portrait, comic tragedy, aesthetic ideal.

Golovina A.G.
Scientific supervisor: Korablev A.A., professor
Donetsk State University
E-mail: alesiagolovina@gmail.com

УДК 81'33:070.11

АНАЛИЗ ЭТИЧЕСКИХ ГРАНИЦ И ПРАКТИЧЕСКОЙ ЭФФЕКТИВНОСТИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ МЕЖДУ КЛИКБЕЙТНЫМИ И КРЕАТИВНЫМИ ПОДХОДАМИ В ИНТЕРНЕТ-ИЗДАНИЯХ

Дан А.С.
Научный руководитель: Емельяненко А.В., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Статья посвящена исследованию языковой игры как инструмента привлечения внимания аудитории в интернет-изданиях. Рассматривается проблема разграничения креативных приёмов и манипулятивного кликбейта с позиций лингвистики и профессиональной этики журналистики. Выявлены критерии, позволяющие определить этические границы использования языковой игры в заголовках онлайн-медиа. Проанализирована практическая эффективность различных подходов к созданию заголовочных комплексов.
Ключевые слова: языковая игра, кликбейт, интернет-издания, медиаэтика, заголовок.

Современное медиапространство характеризуется высокой конкуренцией за внимание аудитории, что обусловливает поиск новых способов привлечения читателей. В условиях информационной перенасыщенности интернет-издания вынуждены прибегать к различным лингвистическим приёмам для повышения кликабельности материалов.

Языковая игра игра традиционно выступает одним из наиболее эффективных инструментов воздействия на реципиента: она подразумевает целый арсенал приемов, нейтрализующих рациональную защиту реципиента. Назовём самые эффективные из них.

- Неожиданность и новизна. Игра слов часто строится на неожиданных сочетаниях, каламбурах, метафорах, которые заставляют нас остановиться и задуматься. Эта новизна привлекает наше внимание и делает информацию более запоминающейся.
- Эмоциональная окраска. Слова, используемые в игре, могут быть окрашены юмором, иронией, сарказмом или даже легкой провокацией. Эти эмоции делают сообщение более живым и убедительным.
- Создание ассоциаций. Игра слов часто опирается на уже существующие в нашем сознании ассоциации и стереотипы. Переворачивая их или соединяя неожиданным образом, она может вызывать новые, порой неосознанные, связи.
- Многозначность и недосказанность. Использование слов с несколькими значениями или намеренная недосказанность побуждает нас домысливать, заполнять пробелы. В процессе этого мы часто подсознательно принимаем те смыслы, которые нам внушают.
- Ритм и мелодика. Звучание слов, их ритмическая организация могут оказывать гипнотическое воздействие, делая сообщение более приятным для восприятия и легче усваиваемым.

Однако использование языковой игры в цифровых медиа нередко приобретает манипулятивный характер, трансформируясь в кликбейт. Данная проблема актуализирует необходимость научного осмысления этических границ применения языковой игры в заголовочных комплексах онлайн-изданий.

Целью настоящего исследования является анализ соотношения креативных и кликбейтных подходов к использованию языковой игры в интернет-медиа, а также определение критериев их разграничения с учётом этической и практической составляющих.

Теоретическую основу исследования составляют работы отечественных учёных в области языковой игры и медиалингвистики. В.З. Санников определяет языковую игру как «некоторую языковую неправильность, осознаваемую говорящим и намеренно допускаемую» с целью достижения определённого эффекта [1, с. 15]. С.В. Ильясова и Л.П.

Амири рассматривают языковую игру в пространстве СМИ как полифункциональное явление, выполняющее аттрактивную, экспрессивную, эстетическую и смыслообразующую функции [2]. При этом исследователи подчёркивают, что в медиадискурсе аттрактивная функция нередко выходит на первый план, что создаёт предпосылки для злоупотребления игровыми приёмами.

Кликбейт как явление современной интернет-коммуникации представляет собой заголовок или превью материала, намеренно искажающее или преувеличивающее содержание публикации с целью побудить пользователя перейти по ссылке. Т.Г. Добросклонская отмечает, что в условиях цифровой среды заголовок приобретает особое значение, поскольку зачастую является единственным элементом текста, доступным пользователю до совершения целевого действия [3, с. 112]. Это обстоятельство создаёт почву для манипулятивного использования языковых средств, когда привлекательность формы не подкрепляется соответствующим содержанием.

Разграничение креативной языковой игры и кликбейта представляется возможным на основании нескольких критериев. Первым и наиболее существенным критерием выступает соответствие заголовка содержанию материала. Креативный заголовок, построенный на языковой игре, отражает суть публикации, хотя и делает это нестандартным способом. Кликбейтный заголовок, напротив, создаёт ложные ожидания, эксплуатируя любопытство читателя. Г.В. Лазутина в контексте профессиональной этики журналиста указывает на недопустимость введения аудитории в заблуждение любыми средствами, включая языковые [4, с. 87]. Таким образом, принцип достоверности распространяется не только на основной текст, но и на заголовочный комплекс.

Вторым критерием разграничения служит характер эмоционального воздействия. Языковая игра в её креативном проявлении апеллирует к интеллекту и чувству юмора реципиента, предлагая ему своеобразную загадку, разгадывание которой доставляет эстетическое удовольствие. Кликбейт же преимущественно эксплуатирует базовые эмоции: страх, возмущение, любопытство, зависть. Типичные кликбейтные конструкции включают интригующие недосказанности («Вы не поверите, что произошло дальше»), шокирующие утверждения и ложную сенсационность. Подобные приёмы, формально являясь разновидностью языковой игры, по существу представляют собой манипуляцию, направленную на обход критического мышления аудитории.

Третьим критерием выступает долгосрочное влияние на репутацию издания. Исследования в области цифровой журналистики свидетельствуют о том, что систематическое использование кликбейта негативно сказывается на доверии аудитории. А.А. Градюшко отмечает, что внедрение кликбейта в практику качественных изданий ведёт к ухудшению качества информации и снижению доверия со стороны читателей [5]. Пользователи, неоднократно столкнувшиеся с несоответствием заголовка и содержания, формируют устойчивое недоверие к изданию, что в перспективе приводит к оттоку аудитории.

Практическая эфективность рассматриваемых подходов неоднозначна и зависит от временной перспективы оценки. В краткосрочном периоде кликбейтные заголовки демонстрируют более высокие показатели кликабельности, что объясняется их агрессивным воздействием на психику пользователя. Однако метрики вовлечённости, такие как время, проведённое на странице, глубина просмотра и количество социальных взаимодействий, у кликбейтных материалов существенно ниже. Это связано с разочарованием читателя, обнаружившего несоответствие между обещанием заголовка и реальным содержанием. А.А. Градюшко подчёркивает, что в современных условиях алгоритмы социальных сетей и поисковых систем учитывают поведенческие факторы, понижая в выдаче материалы с высоким показателем отказов [6, с. 78]. Таким образом, кликбейт утрачивает эффективность даже с прагматической точки зрения.

Креативная языковая игра, требующая больших интеллектуальных усилий как от автора, так и от читателя, обеспечивает более устойчивые результаты. Заголовок, построенный на удачном каламбуре, аллюзии или метафоре, не только привлекает внимание, но

и запоминается, способствуя формированию положительного образа издания. При этом важно учитывать специфику целевой аудитории: игровые приёмы должны соответствовать её культурному и образовательному уровню, иначе коммуникативный эффект не будет достигнут.

Этические границы использования языковой игры в интернет-изданиях могут быть определены через соотнесение с базовыми принципами журналистской деонтологии. Принцип правдивости предполагает, что заголовок не должен содержать заведомо ложной информации и существенно искажать содержание материала. Принцип уважения к аудитории исключает манипулятивное воздействие, эксплуатирующее когнитивные уязвимости читателя. Принцип социальной ответственности требует учитывать возможные последствия публикации для общественного сознания. Языковая игра, соответствующая данным принципам, может считаться этически допустимой; в противном случае она переходит в категорию кликбейта.

Итак, граница между креативной языковой игрой и кликбейтом определяется не формальными лингвистическими признаками, а функциональными и этическими параметрами. Ключевыми критериями разграничения выступают соответствие заголовка содержанию, характер эмоционального воздействия и долгосрочное влияние на репутацию издания. Практическая эффективность креативных подходов превышает эффективность кликбейта в долгосрочной перспективе, что обусловлено как поведенческими факторами аудитории, так и алгоритмическими особенностями цифровых платформ. Дальнейшие исследования в данной области могут быть направлены на разработку методики количественной оценки этичности заголовочных комплексов, а также на изучение восприятия языковой игры различными сегментами интернет-аудитории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1.Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. − М.: Языки славянской культуры, 2002. − 552 с.

2.Ильясова С.В., Амири Л.П. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы. − М. : Флинта, 2009. − 296 с.

3.Добросклонская Т.Г. Медиалингвистика : системный подход к изучению языка СМИ. − М.: Флинта, 2008. − 264 с.

4.Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. − М.: Аспект Пресс, 2011. − 224 с.

5.Градюшко А.А. Приёмы создания кликбейт-заголовков в цифровой журналистике // Вестник БГПУ. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. − 2020. − № 3. − С. 37–40.

6.Градюшко А.А. Современная веб-журналистика Беларуси. − Минск: БГУ, 2013. − 179 с.

7.Челышев С. А. Речевое воздействие заголовков печатных изданий (на примере прессы Костромской области) // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. − 2014. – № 1. – С. 188–190.

8.Яковенко А. А. Участие шрифтовых выделений в просодическом оформлении текста // Вестник ОГУ. − 2006. – № 13.

ANALYSIS OF ETHICAL BOUNDARIES AND PRACTICAL EFFECTIVENESS OF LANGUAGE PLAY BETWEEN CLICKBAIT AND CREATIVE APPROACHES IN ONLINE MEDIA

Annotation. The article is devoted to the study of language play as a tool for attracting audience attention in online publications. The problem of distinguishing creative techniques from manipulative clickbait is considered from the standpoints of linguistics and professional journalism ethics. Criteria are identified that allow determining the ethical boundaries of using language play in online media headlines. The practical effectiveness of various approaches to creating headline complexes is analyzed.

Keywords: language play, clickbait, online media, media ethics, headline.

Dan A.S.
Scientific adviser: Yemelianenko A.V., PhD in Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: aleksandradan627@gmail.com

УДК 070

ПОЭТИЧЕСКИЕ И МЕДИЙНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОБЫТИЙ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И СПЕЦИАЛЬНОЙ ВОЕННОЙ ОПЕРАЦИИ: СМЫСЛОСОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ЦЕННОСТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

Ермаков Д.В.
Научный руководитель: Каика Н.Е., канд. филол .наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются поэтические и медийные репрезентации событий Великой Отечественной войны и специальной военной операции. Определены инвариантные темы и образы, проходящие через разные военные конфликты. Показано, как поэтическое слово выполняет функцию психологической адаптации и смыслопорождения для пишущего на фронте журналиста и его аудитории. Выявлены смыслосодержательные параллели между поэтическими и медиарепрезентациями событий Великой Отечественной войны и специальной военной операции. Утверждается, что их ценностный потенциал отражает и формирует традиции отечественной литературы и журналистики, устойчивый культурный код, передающий из поколения в поколение духовно-нравственные идеалы многонационального русского народа.
Ключевые слова: поэзия, К. Симонов, медиарепрезентации, Великая Отечественная война, специальная военная операция, WarGonzo, смыслосодержательные параллели, ценностный потенциал.

Введение. Война — постоянная спутница человеческой истории. Трансформируются признаки войны, появляются новые сферы и методы противоборства, размываются грани между состоянием войны и мира, но неизменными остаются боль, страдания, разрушения, физические, материальные и духовные, которые приносит война.

Мы помним героический подвиг русского народа, отстоявшего свою землю в годы Великой Отечественной войны. События прошедшей войны тесно переплетаются с текущими реалиями специальной военной операции. Советские и российские военкоры тогда и сегодня — это летописцы военного времени. Журналистское и художественное осмысление Великой Отечественной войны и специальной военной операции нашло отражение не только в журналистских репортажах военкоров, но и в их поэтическом творчестве. В данном контексте представляется важным обратиться к знаковой в русской литературе и журналистике личности Константина Михайловича Симонова — поэта, прозаика, драматурга и легендарного военного корреспондента, чье творчество стало летописью целой эпохи и, прежде всего, поэтическим и журналистским отражением Великой Отечественной войны.

В диссертационном исследовании «Человек и время: поэзия К.М. Симонова периода Великой Отечественной войны в контексте литературной эпохи», выполненном в далеком 2008 году, М.Ф. Герасимова акцентировала внимание на том, что раскрыть феномен поэзии К. Симонова, ее право на историческую перспективу, «открыть заново ее гражданскую, психологическую глубину, творческую оригинальность <…> — задача непростая, но, безусловно, достойная» [1, с.4].

И сегодня своевременно звучит утверждение В.С. Чесак о том, что «принципиально необходимо пропагандировать его журналистское наследие как отличный пример качественной, гуманистичной и смелой публицистики» [12, с.399]. Интерес к творчеству К. Симонова не угасает, о чем свидетельствуют многочисленные научные работы, в том числе опубликованные к 110-летию со дня рождения автора [5; 6; 9; 11].

Актуальность данного исследования обусловлена также возникновением в медиаполе специальной военной операции нового пласта поэтического творчества, авторами и, что не менее важно, распространителями которого выступают военные корреспонденты. В этом контексте телеграм-канал военкора Семена Пегова (Wargonzo), ставший

одной из ключевых площадок для публикации и осмысления фронтовой поэзии, представляет собой уникальный предмет изучения.

Цель нашего исследования — выявить смыслосодержательные параллели между поэтическими и медиарепрезентациями событий Великой Отечественной войны и специальной военной операции, охарактеризовать их ценностную специфику.

На основе методов интертекстуального, сравнительного, сравнительно-исторического анализа предпринята попытка выявить устойчивые тематические и образные параллели, демонстрирующие преемственность экзистенциального опыта и функций поэзии, рожденной на фронте, охарактеризовать универсальные константы восприятия войны, зафиксированные в поэтическом слове, механизмы его медийной ретрансляции.

Основная часть. Феномен писателя-фронтовика, совмещающего журналистскую работу с глубоким осмыслением происходящего в художественной форме, является уникальной особенностью русской литературной традиции. Его военная лирика, создававшаяся непосредственно в ходе боевых действий для газет «Красная звезда» и «Правда», не просто отражала события, но и формировала эмоциональный дух целого поколения.

Анализируя поэтические и медийные репрезентации военных событий прошлого и настоящего, мы видим главную объединяющую тему любви к Родине, готовности к ее защите. В своих первых военных очерках Симонов говорит о немыслимой храбрости советских солдат, которые заметно уступали захватчиком в техническом оснащении и вооружении, но как могли сдерживали натиск гитлеровских колонн.

В 1941 году Константин Симонов пишет стихотворение «Родина», полное любви к Отчизне и жертвенности во имя ее будущего: «Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы, / Да, можно голодать и холодать, / Идти на смерть… Но эти три березы / При жизни никому нельзя отдать [7, с.7].

Эти строки близки каждому жителю Донбасса. Первые танки, появившиеся на донецкой земле, люди останавливали голыми руками, не давая им захватить ее (https://www.1tv.ru/news/2014-05-02/40794-v_okrestnostyah_slavyanska_lyudi_rukami_pytayutsya_ostanovit_bronetehniku?ysclid=miutp9br9o287945406).

26 мая 2014 года началось грандиозное сражение за аэропорт Донецка, которое стало одним из самых важных в борьбе ополченцев только-только созданной Донецкой Народной Республики против ВСУ и украинских националистических батальонов. Донецкий аэропорт был не просто ключевой боевой позицией — кто владел им, тот и контролировал всю ситуацию в регионе. Битва за аэропорт продолжалась с переменным успехом 242 дня и в итоге закончилась победой донецких ополченцев, что подтвердило готовность дончан «при жизни не отдать» свою землю [3].

«Воевать будем до конца. Лично я отсюда не уйду», — говорит герой документального проекта Максима Фадеева «Донбасс на линии огня» [2].

В первые же дни Великая Отечественная война в выступлениях руководителей государства, в песне, ставшей ее гимном, была названа ВЕЛИКОЙ, ОТЕЧЕСТВЕННОЙ, НАРОДНОЙ, СВЯЩЕННОЙ. В условиях новых стратегических вызовов, с которыми столкнулась Россия в настоящее время, один из легендарных военкоров Дмитрий Стешин назвал свою книгу «Священная военная операция» [10].

«Государственная граница Российской Федерации проходит через мой окоп», — говорит один из героев книги легендарного военкора «Комсомольской правды» [Там же]. Вместе с Дмитрием Стешиным читатель проходит через прифронтовые будни Донецка, штурм Мариуполя, радость побед и горечь неудач, делит хлеб с солдатами и помогает пенсионерам и раненым. Искренне и без прикрас.

Объединяющим началом в медийном и художественном отражении прошлого и настоящего является тема героизма русского народа. В тяжелом 1941 году Константин Симонов пишет: «По русским обычаям, только пожарища / На русской земле раскидав

позади, / На наших глазах умирают товарищи, / По-русски рубаху рванув на груди» [7, с.5–6].

В наши дни борьба за Саур-Могилу оказалась самой отчаянной за время войны в Донбассе. Курган, ставший местом сражений в 40-е годы, в 2014 вновь оказался в эпицентре. Это было неравное сражение. Всего 30 ополченцев против 62 единиц техники противника и 600 человек личного состава. Три дня 30 добровольцев батальона «Восток» обороняли высоту от превосходящей по силе и численности армии ВСУ. Ополченцы несколько раз героически вызывали огонь на себя, «по-русски рубаху рванув на груди» (https://ya.ru/video/preview/15784569473736821 16).

5 декабря 1942 года в «Красной звезде» был опубликован масштабный материал Симонова «Декабрьские заметки». «Многострадальная русская земля! Долго ты будешь залечивать свои раны… И все-таки несмотря на то, что земля, отбитая у немцев, почти пустынна и печальна в своей наготе, она особенно дорога сердцу, и особенно неприемлема мысль о том, что эта, такой дорогой ценой отвоеванная земля, снова может попасть в руки немцев. Никогда не бывать этому!» — писал Константин Симонов (https://yandex.ru/archive/catalog/38eff63d-0a82-4d60-8eed-ac8b5338cfb0).

На пути к Победе в декабре этого года российскими войсками отбит у противника Красноармейск. После взятия города у российской армии появилась возможность сформировать устойчивый плацдарм для дальнейшего продвижения — открыто направление на Славянско-Краматорскую агломерацию и на Днепропетровскую область. О доблести российских воинов в эфире «Вести. Донецк» вышел репортаж корреспондента ГТРК «Донецк» «Вести. Донецк» Дмитрия Ермакова: *«За моей спиной предполье Красноармейска, через которое русский боец пробивался с боем, ведь ВСУ готовили все заблаговременно и основательно. Враг ощетинивался большим количеством огневых, пулеметных, артиллерийских точек, но тем не менее над самим Красноармейском сейчас развивается российский флаг. Очередной раз символ стойкости ВСУ был сломлен, а русский солдат доказал, что никто не устоит на его пути»* (https://vk.com/vestidonetsk?ysclid=miub0livtt198230523, 3.12.2025).

Во времена тягот, войн и лишений русский народ всегда демонстрировал сплоченность перед лицом опасностей, показывал свои лучшие качества: патриотизм, самоотверженность, героизм, силу духа, стойкость, доброту, сопереживание: «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины, /Как шли бесконечные, злые дожди, /Как кринки несли нам усталые женщины, / Прижав, как детей, от дождя их к груди, / Как слезы они вытирали украдкою, / Как вслед нам шептали: — Господь вас спаси! [7, с.5–6].

На видеокадрах нашего времени видим, как «усталые женщины вытирают слезы», как крестят и благословляют бойцов в колонне проезжающей бронетехники, как стараются передать ребятам домашние пироги и угощения (https://ya.ru/video/preview/10103392697772513000), как в тылу помогают всем, чем могут фронту (https://dzen.ru/video/watch/6932d4743e1c916cca6c8a52?ysclid=miu4c9pox133 9132448).

Военная тема, ставшая жизнью и судьбой Константина Симонова, вошла в его лирику не только грохотом артиллерии, но и пронзительной мелодией, мужественной и нежной. Его стихи о любви и верности, доблести и трусости, дружбе и предательстве солдаты передавали друг другу. Они помогали выжить.

Стихотворение Симонова «Жди меня» солдаты вырезали из газет, переписывали, сидя в окопах, заучивали наизусть, посылали в письмах женам и невестам, верили в него, как в молитву: «Жди меня, и я вернусь, только очень жди». Его находили в нагрудных карманах раненых и убитых бойцов [4, с.778]. Стихотворение «Жди меня», полное веры, любви и силы духа, “спасало и спасло” многих: «Не понять, не ждавшим им, / Как среди огня / Ожиданием своим / Ты спасла меня» [7, с.29–30].

Симонов конструирует пространство тыла как опоры. В поэзии военкоров СВО этот мотив сохраняет свою значимость. Так, например, телеграм-канал Wargonzo (https://t.me/s/wargonzo?ysclid=mlwnhu8wr4659187863), наряду с жесткими репортажами, систематически предоставляет платформу для стихов о любви, разлуке и вере, тем самым Семен Пегов выстраивает ту самую «симоновскую» эмоциональную связь между фронтом и тылом, понимая ее архиважность для поддержания и усиления морального духа бойцов, формируя целостный эмоциональный образ войны, где место есть не только ярости, но и нежности. Семен Пегов пишет: «Алело зарево ничьё, / И в смерть не верилось совсем, / Где фронтовое дурачьё / Из группировки «три-пять-семь» / Сжигало из брони чудовищ, / Утробные их отголоски / Летели взрывами на площадь, / Осколками без всякой сноски, / Но наша страсть не прекращалась, / Не иссякали рудники, / Пока со мной не попрощалась / Ты у подорванной реки» (https://t.me/s/pegpoetry).

Еще одна связующая нить в общем контексте военного прошлого и настоящего — экзистенциальное переживание смерти и памяти. К. Симонов в стихотворении «Смерть друга» пишет: «Одной стрелой, насквозь пробитой груди, / Довольно было, чтоб его убить <…>/ Неправда, друг не умирает, / Лишь рядом быть перестает. / Он кров с тобой не разделяет, / Из фляги из твоей не пьет [7, с.11–12].

Эта традиция бескомпромиссного взгляда на смерть продолжается в текстах с линии СВО. Публикуя стихи-посвящения погибшим товарищам, часто написанные их сослуживцами, канал Wargonzo выполняет ту же мемориальную функцию, что и фронтовая поэзия Симонова. Эти тексты становятся цифровым памятником, современным аналогом поминания «в стуке колес». Семен Пегов своей платформой обеспечивает коллективное переживание утраты и сохранение памяти, превращая личную трагедию в факт общей скорби и солидарности.

В русской литературной традиции функция поэзии рассматривается как моральная опора и словесное оружие. Для Симонова поэзия была формой духовного сопротивления, «глубоким вздохом после тяжкого боя». Его стихи читали в окопах, они становились частью боевого духа. Анализ публикаций в современных военных пабликах показывает, что поэзия военкоров СВО выполняет ту же роль. К примеру, Семен Пегов осознанно использует поэзию как инструмент мобилизации и психологической поддержки. Публикуя стихотворение, сопровожденное кратким, но емким комментарием («Сильно. Про наших»), он задает вектор восприятия, направляя эмоциональную реакцию аудитории (https://t.me/pegpoetry/466). Wargonzo становится не просто каналом новостей с фронта, а своего рода «голосом окопа» в цифровую эпоху, где поэзия является полноправным носителем фактов наравне с репортажем и фото.

В дополнение к вышесказанному отметим, что в геополитическом противостоянии России и Запада ничего не изменилось. Строки Симонова, написанные уже после войны, сегодня звучат так же актуально, как и тогда: «Опять в газетах пишут о войне, / Опять ругают русских и Россию, / И переводчик переводит мне / С чужим акцентом их слова чужие [7, с.70–71].

Заключение. Смыслосодержательные параллели между поэтическими и медиарепрезентациями событий Великой Отечественной войны и специальной военной операции очевидны, а их ценностный потенциал отражает и формирует традиции отечественной литературы и журналистики, устойчивый культурный код, передающий из поколения в поколение духовно-нравственные идеалы многонационального русского народа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герасимова, И.Ф. Человек и время: поэзия К.М. Симонова периода Великой Отечественной войны в контексте литературной эпохи : автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Герасимова Ирина Федоровна; Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова. — Москва, 2008. — 25 с.

2. Донбасс на линии огня. Документальный проект Максима Фадеева. — URL: https://smotrim.ru/video/1160771?ysclid=mlwj9sekzx10898858.

3. Его батальон. Документальный фильм Максима Фадеева. — https://ya.ru/video/preview/15306954120269927369.

4. К. Симонов //Банников, Н.В. Три века русской поэзии /Сост. Н.В. Банников. — 2-е изд. доп. — Москва: Просвещение, 1979. — 864 с.

5. Ладина П.А. Мотив памяти в лирике Константина Михайловича Симонова /П.А. Ладина, У.М. Парфёнова //Актуальные проблемы психолого-педагогических, социально-гуманитарных и естественных наук. Материалы конференции. Владивосток, 2025. С. 458–463.

6. Окунева Ю.К. «Солдатская мать из деревни Гулькевичи»: образ Родины-матери в фронтовом творчестве Константина Симонова /Ю.К. Окунеева // «Онтологическая оборона»: Великая Отечественная война в современном гуманитарном знании (к 80-летию Великой Победы). Материалы международной научно-практической конференции. Краснодар, 2025. С. 103–109.

7. Симонов К. Лирика /К.Симонов. — Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1956. — 144 с.

8. Симонов Константин. Жди меня. — Москва: Эксмо, 2024. — 352 с. — (Золотая коллекция). ISBN 978-5-04-187060-7.

9. Симонов Константин. Из фронтовой поэзии //Национальные приоритеты России. 2025. № 3 (58). С. 48–50.

10. Стешин, Д.А. Священная военная операция: от Мариуполя до Соледара: / Д.А. Стешин. Москва : Комсомольская правда, cop. 2023. — 446 с.; ISBN 978-5-4470-0640-2.

11. Хисматуллина Р.Р. Концептология войны в лирике Константина Симонова /Р.Р. Хисматуллина //Филологический аспект. 2025. № 5 (121). С. 152–159.

12. Чесак В.С. Грани таланта и наследие «Красной Звезды»: взгляд из XXI века /В.С. Чесак //Культура в фокусе научных парадигм / научн. ред. Муза Д.Е., Каика Н.Е. — Донецк: ДонНУ, 2023. — Вып. 17. — 412 с. — С. 398–404.

POETIC AND MEDIA REPRESENTATIONS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR AND THE SPECIAL MILITARY OPERATION EVENTS: CONTENT-BASED PARALLELS AND VALUABLE POTENTIAL

Annotation. The article deals with the poetic and media representations of the Great Patriotic War and the special military operation events. It identifies invariant themes and images that are common to different military conflicts. The article shows how the poetic word serves as a means of psychological adaptation and meaning-making for journalists writing from the front and their audiences. The semantic parallels between the poetic and media representations of the events of the Great Patriotic War and the special military operation are revealed. It is argued that their value potential reflects and shapes the traditions of Russian literature and journalism, a stable cultural code that passes on the spiritual and moral ideals of the multinational Russian people from generation to generation.

Keywords: K. Simonov, media representations, the Great Patriotic War, special military operation, WarGonzo, semantic parallels, and value potential.

Ermakov D.V.
Scientific adviser: Kaika N. E., Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: donjourn@mail.ru

УДК 008:741.52

ШРИФТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КАК КОМПОНЕНТ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ ЯПОНСКОЙ ГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Ефременко И.А.
Научный руководитель: Емельяненко А.В., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается манга в аспекте визуально-речевой коммуникации с акцентом на шрифтовое оформление как значимый компонент смыслообразования. Анализируются функции графических форм письменной речи, их взаимодействие с изображением, а также влияние типографических решений на интерпретацию художественного текста. Обосновывается положение о шрифте как самостоятельном семиотическом ресурсе, участвующем в формировании эмоциональной тональности и динамики повествования.
Ключевые слова: манга, визуальная коммуникация, шрифт, графический дизайн, семиотика, комикс, парафемика.

Современное медиапространство характеризуется высокой степенью визуализации информации, что обусловливает возрастание интереса к синтетическим формам художественной коммуникации. Манга занимает в данном контексте особое положение, поскольку соединяет графический образ и письменную речь в единую семиотическую систему. Японская графическая проза демонстрирует устойчивые структурные принципы, обеспечивающие целостность повествования и эффективность воздействия на читателя. В числе ключевых компонентов данной системы выделяется шрифтовое оформление, формирующее дополнительные уровни смысловой организации текста.

Исследование манги как коммуникативного феномена предполагает обращение к трудам по теории визуальной культуры, семиотике и лингвистике текста. «Ю.М. Лотман подчеркивал значимость взаимодействия различных кодов в художественном пространстве» [1, с. 45]. В рамках графической литературы вербальный и визуальный коды функционируют не изолированно, а в тесной взаимосвязи. Шрифтовое решение реплик, авторских ремарок и звукоизобразительных элементов формирует особую парафемическую систему, способную модифицировать восприятие содержания.

Манга исторически развивалась в условиях специфической письменной традиции, включающей иероглифическую и слоговую графику. «Комбинация кандзи, хираганы и катаканы определила вариативность визуального облика текста. Исследователи отмечают, что графическая форма письменных знаков в японской культуре изначально наделялась эстетической функцией» [2, с. 112]. Каллиграфическая практика сформировала представление о письме как о художественном действии, что впоследствии оказало влияние на оформление комиксов.

Шрифт в структуре манги выполняет несколько функций. Прежде всего, он обеспечивает дифференциацию речевых планов. Реплики персонажей, внутренний монолог, авторский комментарий и звуковые эффекты маркируются различными графическими средствами. Подобная стратификация облегчает навигацию по странице и способствует адекватному восприятию композиции. «По наблюдениям С. Макклауда, визуальная форма текста в комиксе способна передавать интонационные характеристики высказывания» [3, с. 89].

Особое значение приобретает передача эмоциональной экспрессии. Увеличение кегля, варьирование толщины линий, деформация буквенной формы используются для репрезентации крика, шепота, испуга или напряжения. В манге распространены случаи,

когда шрифтовой рисунок становится частью графической сцены, выходя за пределы речевого облака и взаимодействуя с изображением. Динамическая композиция страницы усиливается за счет включения текста в пространство кадра.

Параграфемические средства выступают маркерами жанровой принадлежности. В произведениях жанра сёнэн преобладают резкие, угловатые шрифты, подчеркивающие энергичность повествования. «Для сёдзё характерны плавные линии, изящные очертания, ассоциирующиеся с эмоциональной лиричностью. Анализ типографических решений позволяет выявить корреляцию между шрифтовой пластикой и тематическим содержанием произведения» [4, с. 137].

Отдельного рассмотрения требует феномен ономатопеи. Японская традиция звукоизобразительности отличается богатством и разнообразием. Звуковые эффекты в манге оформляются крупным шрифтом, нередко интегрируются в изобразительное поле, формируя ощущение акустического присутствия. Подобная практика демонстрирует синкретизм визуального и вербального начал. «По мнению Р. Барта, письменный знак способен функционировать как графический образ, выходящий за рамки сугубо языковой структуры» [5, с. 214].

Влияние шрифтового оформления на темпоритм повествования также заслуживает внимания. Компактные надписи создают впечатление быстроты, тогда как протяженные формы букв визуально замедляют чтение. Таким образом, типографические решения регулируют динамику восприятия и задают определенную последовательность интерпретации.

Шрифт в манге нередко отражает индивидуальные характеристики персонажа. Для передачи особенностей речи могут использоваться нестандартные графические формы, имитирующие акцент, возрастные или социальные маркеры. Подобная практика расширяет выразительные возможности комикса и усиливает психологическую достоверность образа.

«В условиях глобализации манга активно переводится на различные языки, что ставит проблему адаптации шрифтового оформления. Сохранение оригинальной экспрессии требует учета культурных и типографических различий. Переводчики и дизайнеры сталкиваются с необходимостью воспроизведения эмоционального эффекта средствами иной графической системы» [6, с. 58].

Рассмотрение манги через призму шрифтовой организации позволяет заключить, что графическая форма текста выполняет не вспомогательную, а структурообразующую функцию. Типографические элементы формируют дополнительный уровень семантики, влияющий на интерпретацию художественного произведения.

Методологическая база исследования опирается на междисциплинарный подход, включающий элементы семиотического, лингвостилистического и визуально-аналитического методов. Семиотический анализ позволил рассмотреть шрифтовое оформление как систему знаков, функционирующих в пределах единого художественного пространства. Лингвостилистический метод обеспечил выявление выразительных средств, связанных с графической формой письменной речи. Визуально-аналитический подход способствовал определению композиционной роли шрифта в структуре страницы.

Эмпирический материал представлен произведениями различных жанровых направлений, получившими широкое распространение как в Японии, так и за её пределами. В качестве примеров рассмотрены серии «Naruto» М. Кисимото, «Sailor Moon» Н. Такэути и «Tokyo Ghoul» С. Исиды. Выбор обусловлен жанровым разнообразием и различиями в графической стилистике, что позволяет выявить вариативность типографических решений.

Анализ серии «Naruto» демонстрирует активное использование контрастных шрифтов для передачи динамики боевых сцен. Резкие очертания букв, значительное уве-

личение кегля, намеренная деформация графем создают ощущение напряжения и экспрессивной насыщенности. Звукоизобразительные элементы интегрируются в пространство кадра, нередко перекрывая изображение персонажей. Подобная композиционная стратегия формирует эффект присутствия и усиливает эмоциональное воздействие на читателя. Визуальное доминирование надписи коррелирует с кульминационными моментами повествования, что подтверждает тезис о структурообразующей роли шрифта.

В «Sailor Moon» наблюдается иная типографическая организация. Реплики персонажей оформляются плавным, изящным шрифтом, соответствующим лирической направленности произведения. Внутренние монологи выделяются более тонкими линиями и меньшим размером, что способствует интонационному разграничению речевых планов. Декоративные элементы, включающие звездные мотивы и орнаментальные вставки, усиливают эстетическую целостность страницы. Шрифт в данном случае выполняет не только информативную, но и декоративную функцию, формируя эмоциональный фон повествования.

В «Tokyo Ghoul» преобладают контрастные типографические решения, отражающие психологическую напряженность сюжета. Для передачи внутреннего конфликта персонажей используются темные, плотные шрифтовые формы, нередко с нарушением стандартных пропорций. Визуальная агрессия буквенного рисунка коррелирует с тематикой произведения, связанной с проблематикой идентичности и насилия. Внутренние монологи могут располагаться вне традиционных речевых облаков, что создает эффект фрагментарности сознания. Подобная практика подтверждает тезис о шрифте как средстве моделирования психологического состояния героя.

Сравнительный анализ выявляет устойчивую зависимость между жанровой спецификой и характером шрифтового оформления. Для произведений приключенческой направленности характерны крупные, динамичные графические формы; для романтических историй – изящные, легкие очертания; для психологических драм – контрастные и экспрессивные решения. Шрифт становится маркером художественного стиля и средством репрезентации авторской интенции.

Особое внимание заслуживает вопрос локализации манги в иноязычном пространстве. При переводе возникает необходимость замены оригинальных графем на алфавитные знаки, обладающие иными пропорциями и визуальной структурой. «Проблема сохранения эмоциональной экспрессии решается посредством подбора типографических аналогов, способных передать интонационные характеристики высказывания. Исследователи отмечают, что утрата оригинальной каллиграфической выразительности может привести к снижению художественного эффекта» [6, с. 61]. В связи с данным обстоятельством практикуется сохранение японских ономатопей с параллельным переводом, размещаемым в подстрочном комментарии.

Перспективным направлением анализа выступает изучение цифровых форм манги. Электронные платформы предоставляют расширенные возможности типографической анимации, позволяющей моделировать изменение размера и формы букв в процессе чтения. Динамическая трансформация шрифта усиливает эффект присутствия и расширяет выразительный потенциал графического повествования. Цифровая среда формирует новые принципы композиции страницы, предполагающие вертикальную прокрутку и иное распределение текстовых блоков.

Таким образом, шрифтовое оформление в манге представляет собой многомерный коммуникативный ресурс, обеспечивающий взаимодействие визуального и вербального кодов. Типографические средства выполняют функции структурирования текста, передачи эмоциональной окраски, маркирования жанровой принадлежности и моделирования психологического состояния персонажей. Анализ конкретных произведений подтверждает зависимость графической формы письменной речи от художественной концепции автора.

Манга как феномен современной визуальной культуры демонстрирует высокий уровень интеграции различных семиотических систем. Шрифтовое оформление занимает в данной структуре самостоятельное место, формируя дополнительный пласт смыслов и влияя на темпоритм повествования. Графическая форма текста функционирует не только как носитель вербальной информации, но и как художественный элемент, способный усиливать эмоциональное воздействие.

Дополнительный аспект анализа связан с пространственной организацией текста на странице. Композиционная роль шрифтовых элементов проявляется не только в пределах речевых облаков, но и в их расположении относительно изобразительных фрагментов. Вертикальное и диагональное направление надписей способно задавать вектор движения взгляда, формируя траекторию чтения, отличную от линейной последовательности. Подобная организация усиливает кинетический эффект и создает иллюзию непрерывности действия. При взаимодействии с линиями перспективы или направлением движения персонажей графемы включаются в структуру кадра как равноправные компоненты визуального пространства.

Исследование пространственной корреляции изображения и текста позволяет выявить закономерности композиционного баланса. В напряженных сценах надписи часто располагаются с нарушением симметрии, частично перекрывают фигуры, формируют эффект вторжения в изображаемую реальность. В лирических эпизодах, напротив, наблюдается стремление к гармонизации: текстовые блоки распределяются равномерно, не доминируют над рисунком, сохраняют визуальную прозрачность. Подобные различия подтверждают зависимость типографического решения от эмоциональной тональности повествования.

Значимым направлением представляется рассмотрение материальности шрифта. Плотность штриха, степень насыщенности черного цвета, наличие текстурных эффектов оказывают влияние на характер восприятия. Грубая фактура буквенного рисунка ассоциируется с напряжением, агрессией, драматизмом; гладкая и ровная линия способствует созданию ощущения мягкости и спокойствия. Материальные параметры графем выступают маркерами психологического состояния персонажей и одновременно индикаторами авторской интенции.

Необходимо также учитывать взаимодействие шрифтового оформления с системой визуальных символов, характерных для японской графической традиции. Эмоциональные маркеры, такие как условные линии напряжения, капли пота или стилизованные вспышки, функционируют в тесной связи с текстовыми элементами. В ряде случаев надписи интегрируются в символический ряд, образуя единую семиотическую конструкцию. Возникает эффект синестезии, при котором графическая форма передает акустические, кинетические и эмоциональные характеристики ситуации.

Проблематика восприятия шрифтовых решений связана с когнитивными механизмами интерпретации. Читатель декодирует не только лексическое значение реплики, но и ее графическую форму, сопоставляя визуальные параметры с ожидаемыми интонационными моделями. Деформация букв, намеренное нарушение пропорций, изменение интерлиньяжа активизируют процессы семиотической реконструкции. Восприятие приобретает многослойный характер, поскольку смысл формируется на пересечении вербального и визуального уровней.

В контексте межкультурной коммуникации шрифтовая специфика манги приобретает особую актуальность. Японская графическая система обладает иными пропорциональными характеристиками по сравнению с латиницей и кириллицей, что осложняет процесс адаптации. При замене иероглифических знаков алфавитными символами изменяется ритмическая структура надписи, нарушается соотношение между площадью текста и изображением. Дизайнер вынужден учитывать ширину и высоту букв, плотность

набора, особенности кернинга. Несоблюдение данных параметров способно привести к искажению композиционного замысла.

Отдельного внимания заслуживает феномен рукописных вставок. В ряде произведений авторы прибегают к имитации спонтанного письма, вводя нестандартизированные графемы, приближенные к каллиграфической практике. Подобные решения усиливают эффект непосредственности, создают ощущение личного присутствия рассказчика. Рукописная стилистика нередко используется для передачи внутреннего монолога, что способствует психологической глубине повествования.

Семиотический анализ подтверждает, что шрифтовое оформление обладает статусом самостоятельного знакового ресурса. Каждая графическая модификация функционирует как элемент системы, способный вступать в отношения оппозиции и корреляции с другими компонентами страницы. Контраст между крупными и мелкими надписями, чередование плотных и разреженных фрагментов, изменение направления письма формируют сложную структуру смысловых акцентов. В результате создается полифоническое художественное пространство, в котором текст и изображение взаимно дополняют друг друга.

Влияние цифровых технологий трансформирует традиционные принципы типографического оформления. Электронные форматы допускают использование градиентов, световых эффектов, анимационных переходов. Появляется возможность постепенного раскрытия реплики, изменения прозрачности или масштаба букв в процессе прокрутки. Подобные средства расширяют диапазон выразительности и формируют новые модели взаимодействия с читателем. Темпоритм повествования регулируется не только статическими параметрами, но и динамикой визуальных трансформаций.

Актуальным представляется вопрос рецептивной стратегии аудитории. Современный читатель, воспитанный в условиях визуального перенасыщения, демонстрирует высокую чувствительность к графическим нюансам. Шрифтовые акценты воспринимаются как сигналы, структурирующие внимание и направляющие интерпретацию. Таким образом, типографические решения выполняют функцию навигационного инструмента, обеспечивая когнитивную ориентацию в пределах сложной композиции.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с применением количественных методов анализа. Корпусное изучение частотности определенных шрифтовых приемов в различных жанрах позволит выявить устойчивые закономерности и типологические модели. Сопоставление печатных и цифровых версий произведений может продемонстрировать динамику трансформации парафемических средств в условиях медиаконвергенции. Дополнительный интерес представляет экспериментальное исследование восприятия, основанное на методах психолингвистики и визуальной аналитики.

В рамках теоретического осмысления манги как коммуникативного феномена шрифт следует рассматривать в качестве элемента художественной архитектоники. Графическая форма письменной речи участвует в создании композиционного ритма, формировании эмоциональной атмосферы и репрезентации индивидуального стиля автора. Взаимодействие визуального и вербального кодов образует целостную систему, функционирующую на основе принципов семиотической взаимозависимости.

Обобщение полученных результатов подтверждает значимость типографического анализа для изучения графической литературы. Шрифтовое оформление выступает не вспомогательным компонентом, а активным средством смыслообразования, способным трансформировать восприятие текста и влиять на интерпретационную стратегию. Комплексный подход, объединяющий семиотику, лингвистику и визуальные исследования, обеспечивает адекватное понимание природы данного явления.

Таким образом, дальнейшее развитие научной мысли в обозначенном направлении позволит углубить представления о механизмах визуально-речевой коммуникации и вы-

явить новые аспекты взаимодействия графической формы и художественного содержания. Манга демонстрирует высокий потенциал для междисциплинарного анализа, в рамках которого шрифт занимает ключевую позицию, определяющую специфику эстетического воздействия и структурную целостность произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1970. – С. 39–56.

2. Иванова Е.А. Японская письменная традиция и визуальная культура. – М.: Восточная литература, 2012. – 256 с.

3. Макклауд С. Понимание комикса: невидимое искусство. – М.: Белое яблоко, 2019. – 216 с.

4. Берндт Ж. Манга: история и теория японских комиксов. – СПб.: Наука, 2018. – 304 с.

5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

6. Громова Н.В. Проблемы перевода графических текстов: комикс и манга // Вестник филологии. – 2020. – №3. – С. 55–63.

TYPEFACE DESIGN AS A COMPONENT OF THE MEANING OF JAPANESE GRAPHIC PROSE

Abstract. The article examines manga from the perspective of visual-verbal communication, with a particular focus on typography as a significant component of meaning-making. It analyzes the functions of the graphic forms of written language, their interaction with images, as well as the influence of typographic choices on the interpretation of the artistic text. The paper substantiates the view of font/typeface as an independent semiotic resource that participates in shaping the emotional tone and narrative dynamics.

Keywords: manga, visual communication, typeface/font, graphic design, semiotics, comics, paragrammatics.

Efremenko I.A.
Scientific adviser: Yemelianenko A.V., PhD in Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: efremenko-ilya84@mail.ru

УДК 77.09

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А.А. ХАНЖОНКОВА КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Иноземцева П.В.
Научный руководитель: Чуприна И.И., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Данная статья рассматривает роль режиссерской деятельности и кинокартин Александра Алексеевича Ханжонкова в становлении профессионального российского кинематографа, формировании и сохранении исторической памяти русского народа. В статье рассматриваются ключевые исторические и литературные кинокартины режиссера, определяются их роль в становлении и развитии отечественного кино и перспективы в области духовного просвещения жителей России и, в частности, Донбасса.
Ключевые слова: А. А. Ханжонков, отечественный кинематограф, историческая память, патриотизм, культурный феномен.

Введение. В последние годы в современном российском обществе, особенно в молодежной среде, все отчетливее проявляются черты духовного кризиса: постепенно стирается историческая память нашего народа, ослабевают межпоколенческие связи и патриотические чувства, снижается интерес к выдающимся деятелям отечественной культуры. Классики русской литературы, композиторы, художники и другие выдающиеся деятели русского искусства, на наш взгляд, реже становятся объектами глубокого изучения и искреннего интереса. Молодые люди, недооценивая богатство и значимость родной культуры, стремятся найти идеалы за рубежом; нередко и старшее поколение оказывается не способно донести до них важность исторического и культурного опыта.

Актуальность выбранной темы исследования объясняется тем, что именно от подрастающего поколения зависит жизнь нашей страны в скором будущем: ее культурная самобытность, сохранение и передача следующим поколениям ее культурного наследия, сохранение памяти о выдающихся исторических и культурных деятелях, событиях и их значимости. В связи с этим возникает острая необходимость духовного просвещения и системного воспитания молодого поколения, при этом, на наш взгляд, необходимо уделить особое внимание просветительским возможностям кинематографа. Именно кино можно назвать наиболее оптимальным и результативным средством донесения до молодежи важности культурного и исторического опыта. В отличие от других видов искусства, кино максимально доступно, понятно и интересно преподносит зрителям необходимую информацию, что значительно определяет степень их заинтересованности транслируемой темой.

Основная часть. Кинематограф является относительно молодым видом искусства, т. к. его появление, несмотря на наличие многочисленных предпосылок в более ранние исторические периоды, стало возможным только в конце XIX века, когда сложились подходящие для зарождения этого феномена технологические условия. 28 декабря 1895 года в подвале парижского «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок состоялась первая публичная демонстрация “синематографа” – проецирующего устройства, созданного французом Луи Люмьером при поддержке его старшего брата Огюста. Для демонстрации возможностей устройства был организован киносеанс из нескольких короткометражных картин: «Выхода рабочих с фабрики», первой постановочной комедии «Политый поливальщик», «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» и др. Позднее этот день стал считаться днем рождения кинематографа.

Уже в 1896-1897 годах Люмьеры организовывали киносеансы в крупнейших городах по всему миру: Лондоне, Нью-Йорке, Риме, Токио, Мадриде, Кельне, Женеве и др.

В России первый киносеанс прошел 16 мая 1896 года в Санкт-Петербурге, в саду «Аквариум», а через несколько дней картины показали в Москве и Нижнем Новгороде.

Феномен кинематографа был воспринят с большим интересом и вызвал немалый ажиотаж по всему миру: практически во всех странах росло количество кинофабрик и кинопрокатных фирм, увеличивался спрос на строительство кинотеатров, изготовление и продажу съемочной продукции. Однако в России процесс создания собственного кино начался позднее; первой в области российского кинематографа начала развиваться кинопрокатная деятельность. Зарубежные, главным образом европейские и американские фильмы выкупались местными владельцами кинопрокатных фирм и кинотеатров. Таким же образом начал свою деятельность один из наших известных земляков, владелец одной из первых и крупнейших кинофирм России и, в дальнейшем, один из выдающихся режиссеров своего времени – Александр Алексеевич Ханжонков. Исходя из этого, *целью* нашего исследования является рассмотрение его кинематографического наследия как средства формирования в жителях России исторической и культурной памяти, а также чувства патриотизма.

Выходец из древнего казачьего рода обедневших дворян, обосновавшегося в деревне Ханжонковка области Войска Донского (ныне – поселок Нижняя Крынка, ДНР), в 1896 году он успешно окончил Новочеркасское казачье юнкерское училище и поступил на службу в привилегированный Донской 1-й казачий полк, но в 1905 году был вынужден подать в отставку по собственному желанию: во время Русско-японской войны он серьезно заболел хроническим полиартритом. Вскоре Ханжонков посетил недавно открывшийся на Большой Садовой в Москве синематограф, который и дал старт развитию его кинопрокатной и режиссерской карьеры.

Кинематографическая деятельность Ханжонкова началась в 1906 году, когда он вместе с бывшим заведующим отделом магазина «Синема», филиала кинофирмы братьев Пате, Эмилем Ошем отправился в Париж для закупки первой партии кинокартин и основал торговый дом «Э. Ош и А. Ханжонков». Перепродажа фильмов на какое-то время была успешной, однако достаточно скоро Ханжонков осознал масштабы конкуренции в области кинопроката: фирм по реализации зарубежной кинопродукции в России становилось все больше, и перепродавать фильмы становилось сложнее. Кроме того, он был разочарован отсутствием отечественных и низким качеством зарубежных фильмов, поэтому в 1907 году вместе с сотрудниками, на тот момент, уже кинофирмы «А. Ханжонков и К°» он снял свою первую кинокартину – комедию «Палочкин и Галочкин». Фильм оказался непригодным к показу, что, однако, не остановило начинающего режиссера.

Режиссерская деятельность Ханжонкова и его фирмы была чрезвычайно разнообразной. Начав свою режиссерскую карьеру с коротких документальных кинолент с незатейливым сюжетом и небольшим количеством действующих лиц, он постепенно расширял возможности съемочного процесса и съемочной группы, развивая производство игровых картин, усложняя их сюжеты и удлиняя продолжительность. Так, в ходе постоянных экспериментов с жанрами и съемочным процессом состав его кинематографического наследия пополнялся кинокартинами повседневной («Рыболовство»), этнической («Драма в таборе подмосковных цыган», 1908; «Покорение Кавказа (Пленение Шамиля)», 1913; «Хаз-Булат», 1913), научно-популярной («Инфузория», 1912; «Получение электромагнитных волн», 1910-е гг., и др.), медицинской («Операции доктора Модлинского», 1910-е гг., «Неустанный работник нашего тела (деятельность сердца)», 1912, и др.), просветительской («Пьянство и его последствия», 1913) тематики, благодаря ему же были сделаны первые шаги в области мультипликации («Месть кинематографического оператора», 1912; «Прекрасная Люканида», или «Война усачей и рогачей», 1912; «Стрекоза и Муравей», 1913, и др.) [1, с. 360-361; 6, с. 150; 7, с. 57]. Однако наибольшего

внимания заслуживают его фильмы исторического и литературного жанров. К сожалению, некоторая их часть была утеряна, но в письменных источниках сохранились достаточно подробные описания их сюжетов и героев, а также отдельные кадры и афиши; сохранившиеся фильмы же представлены в сокращенной версии, что, впрочем, не уменьшает их культурной и исторической значимости: с их помощью современный зритель может не только ознакомиться с историческими событиями и литературными сюжетами, но и проследить весь путь развития кинематографа от первых кинолент до современных шедевров мирового киноискусства.

В исторических и литературных кинокартинах Ханжонкова представлены главным образом знаменательные события из истории России и наиболее выдающиеся произведения русской классической литературы. Разочаровавшись в российском кинорынке, заполненном как иностранными, так и отечественными фильмами-“однодневками”, не несущими никакой пользы и рассчитанными исключительно на получение прибыли, режиссер начал съемки просветительских фильмов, посвященных важным культурным и историческим явлениям из жизни России и предназначенных не только для духовного обогащения жителей страны, но и для формирования в них чувства любви к своей родине и гордости за ее историю и культуру.

Так, фактически первым историческим фильмом как в деятельности фирмы Ханжонкова, так и в истории всего российского киноискусства стала «Песнь про купца Калашникова», снятая в 1908 г. по мотивам одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова и ныне утраченная. Согласно источникам, продолжительность фильма составляла 250 м, сам фильм состоял из четырех эпизодов: пира при дворе царя Ивана Грозного, оскорбления опричником Кирибеевичем жены купца Калашникова, спора между Калашниковым и Кирибеевичем и, затем, их боя.Сценаристом и режиссером картины выступил В. М. Гончаров, в последствии ставший одним из старейших и ближайших соратников Ханжонкова и поставивший бóльшую часть снятых его фирмой картин, многие из которых стали шедеврами своего времени и принесли фирме и режиссеру оглушительный успех. Композитор М. М. Ипполитов-Иванов написал к картине музыкальное сопровождение, исполнявшееся большим оркестром и хором певчих во время кинопоказов. В актерский состав фильма вошли знаменитые в то время артисты народного дома в Лефортово: И. Мозжухин, П. Чардынин, А. Гончарова и некоторые другие [8, с. 147]. Картина была впервые представлена публике во время февральских масленичных гуляний и получила положительный отклик от зрителей и критиков.

Следующей исторической картиной фирмы Ханжонкова, снятой сразу после «Купца Калашникова» в том же 1908 году, стала «Русская свадьба XVI столетия», основанная на пьесе П. П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века». В отличие от своего предшественника, этот фильм сохранился в виде 15-минутной копии и состоит из пяти сцен: «Сваты у невесты», «Сваты у жениха», «Обряд одевания невесты к венцу», «Свадебный пир» и «В опочивальне». Данная картина, на наш взгляд, интересна тем, что с ее помощью зритель может погрузиться в атмосферу жизни в России прошлых лет, познакомиться с особенностями внутрисемейных отношений, а также изучить традиционные русские свадебные костюмы и обычаи.

Следующая кинокартина – пожалуй, самая известная и масштабная в карьере Ханжонкова – считается первым и, даже в наши дни, одним из самых лучших в истории кино блокбастером. «Оборона Севастополя» (1911) стала настоящим прорывом в кинематографе того периода: первый в истории кино полнометражный фильм продолжительностью почти 100 минут (к настоящему времени из них сохранилось только 59), он потребовал значительных финансовых вложений (около 40 тыс. рублей) и наивысшего уровня подготовки. Для создания фильма, идея и съемки которого были одобрены лично императором Николаем II, съемочной группе были выделены консультанты, доступ к материалам Севастопольского музея, возможность проводить съемки в любом необходимом

для этого месте Крымского полуострова и в любое время, были задействованы войска и суда военного флота, созданы макеты бастионов и даже приглашены непосредственные участники событий (как русские, так и иностранные: французы, англичане, турки) и местные жители. Сама картина посвящена событиям Крымской (Восточной) войны 1853-1856 годов и оказалась не столько военно-монархической, сколько военно-патриотической, что способствовало не только положительным отзывам критиков, но и большому успеху и искренней любви зрителей. Кроме того, фильм совместил в себе черты игрового и документального кино: в финале картины был показан групповой кинопортрет стариков – участников обороны Севастополя, доживших до 1911 года [4, с. 62-63]. В сентябре 1911 года фильм был показан императору при личном присутствии Ханжонкова и Гончарова в летней резиденции царской семьи в Ливадийском дворце (Крым) и через 3 года получил государственную награду.

К 100-летию Отечественной войны 1812 года Ханжонков задумал съемки соответствующего исторического фильма. Картина получила название «1812 год» (другие названия – «Отечественная война», «Нашествие Наполеона»), была снята в 1912 году совместно с кинофирмой братьев Пате и сохранилась до наших дней в виде 32-минутной копии. Решение о совместных съемках было принято не только из-за финансовых проблем в фирме Ханжонкова, но и из-за наличия у Пате нескольких готовых эпизодов, подходящих фильму. Картина состоит из четырех частей, каждая из которых включает в себя несколько эпизодов, повествующих о ходе Отечественной войны. Интересно то, что большинство эпизодов фильма основано на картинах В. Верещагина, А. Кившенко, И. Прянишникова, Н. Матвеева, В. Коссака и Хагнера. Присутствуют и небольшие документальные эпизоды со свидетелями Отечественной войны: 118-летним С. В. Жуком и 115-летней Е. И. Жерносенковой [2, с. 78].

Не меньший интерес Ханжонков проявлял к съемкам картин по мотивам произведений русской классики и устного народного творчества. Будучи большим поклонником великих русских авторов и композиторов: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, П. И. Чайковского, А. С. Даргомыжского и др., он стремился через киноэкран раскрыть своим соотечественникам всё богатство и всю многогранность родного духовного наследия.

Одной из первых ханжонковских литературных, а также частично исторических экранизаций стал «Мазепа», снятый в том же 1909 году по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Полтава» и либретто оперы П. И. Чайковского «Мазепа». Фильм включал в себя 10 сцен с продолжительностью 1 час, 350 м, но до наших дней из них сохранилось только 15 минут. Данная картина, на наш взгляд, объединяет в себе историзм (освещает события Северной войны 1700-1721 годов) и психологизм (затрагивает тему любви, предательства и чести). Согласно воспоминаниям Ханжонкова, фильм снимался без его присутствия в течение 3-5 дней и впоследствии не получил особого успеха у зрителей.

Кинокартина «Боярин Орша» (1910) интересна не только своим сюжетом, но и достаточно значимыми, хотя и небольшими изменениями в становлении и развитии съемочного процесса: при работе над данным фильмом была официально утверждена должность помощника режиссера, отвечавшего за внешний вид актеров. Экранизация основана на одноименной поэме М. Ю. Лермонтова и сохранилась без сопроводительных надписей в виде 9-минутной копии.

В том же 1910 году была снята «Пиковая дама» – одна из первых экранизаций данного произведения, созданная под руководством П. Чардынина и Л. Форестье и сохранившаяся до наших дней в виде 15-минутной копии из 8 кадров-сцен без надписей. При этом картина была основана не столько на произведении А. С. Пушкина, сколько на либретто оперы П. И. Чайковского.

Последней рассмотренной нами экранизацией станет более успешная экранизация другого произведения А. С. Пушкина – поэтической пьесы «Русалка», созданная также

в 1910 году и сохранившаяся в виде 9-минутной копии (изначальная продолжительность составляла 1 час, 280 м). Идея для экранизации возникла после повторной постановки одноименной оперы А. С. Даргомыжского в Большом Театре. Картина состоит из 6 сцен («Берег Днепра. Мельница, Мельник и дочь», «Княжеский терем. свадьба. Молодые и гости сидят за столом. Опочивальня», «Через восемь лет», «Берег реки. Ночь», «Княгиня сидит грустная», «Берег Днепра») и апофеоза («Днепровское дно»); последний впоследствии полюбился зрителям больше всего.

Заключение. Исходя из рассмотренных нами кинокартин, мы можем сделать несколько выводов. Во-первых, исторические и литературные фильмы Александра Алексеевича Ханжонкова основывались на истории России, русской литературной и музыкальной классике, а также фольклоре. Режиссер стремился к просвещению своих земляков и формированию в них любви и интереса к своей истории и культуре. Впоследствии идею съемок кино исторического и литературного жанров подхватили и другие российские кинофирмы, что не только значительно увеличило количество затрагиваемых тем, но и позволяет нам сравнить видение одного и того же исторического или культурного явления разными режиссерами и актерами.

Во-вторых, несмотря на значительную конкуренцию в кинематографической сфере, Ханжонков фактически стал первопроходцем и новатором в области кинематографа. Именно он вывел киноискусство на совершенно новый, по меркам тех лет, уровень и способствовал его развитию и приближению к кинематографу в своем современном понимании и виде. В фильмах Ханжоноква дебютировали многие выдающиеся актеры того времени: Петр Чардынин, Иван Мозжухин, Вера Холодная, Александра Гончарова, Андрей Громов и другие. В процессе съемок актерская игра путем многочисленных поисков, проб, ошибок и репетиций менялась и адаптировалась под условия съемочной площадки и киноаппарата, что способствовало ее разделению на театральную и кинематографическую; совершенствовались и усложнялись декорации, костюмы, сюжеты, появлялись новые съемочные ракурсы (крупным планом); была создана должность помощника режиссера.

В-третьих, рассмотренные кинокартины Ханжонкова и его кинофирмы «А. Ханжонков и К°» можно смело назвать достойными историческими и культурными источниками: предназначенные для просвещения населения России и формирования в нем патриотических чувств, они создавались с максимально возможной исторической точностью, в т. ч. с участием непосредственных свидетелей событий и их дополнениями, и большой любовью как к авторам и их произведениям, так и к истории нашей страны. Благодаря им люди знакомились с выдающимися произведениями русской классики, а коллективная память о них продолжалась в новых поколениях благодаря их сохранению на пленке.

В-четвертых, режиссерская деятельность и личность Ханжонкова имеют особую важность для жителей Донбасса. Ханжонков является одним из наших самых выдающихся земляков, оказавшим значительное влияние на духовную жизнь нашего края и всей нашей страны. На сегодняшний день по всей России установлено несколько памятников основоположнику русского кино: в Макеевке на территории Шахтерского колледжа кино и телевидения, в Ростове-на-Дону напротив гимназии (в настоящее время – школы №43), в которой учился режиссер, и в Ялте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров Е. В. Естествоиспытатели и научный кинематограф России в предреволюционный период (научный отдел фирмы А.А. Ханжонкова) / Е. В. Александров // Жизнь Земли. – 2020. – Т. 42, № 3. – С. 355-368.

2. Грищенко А. Б. Фильм «1812 год» в парадигме компаративного анализа (к 110-летию фильма и 210-летию войны) / А. Б. Грищенко // Культура Беларуси: реалии современности : Сборник научных статей XI Международной научно-практической конференции, Минск, 13 октября 2022 года / Редколлегия: Н.В.

Карчевская (пред.) [и др.]. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2022. – С. 75-79.

3. Жбанкова Е. В. К 100-летию юбилейной картины "1812 год": трудности начального этапа отечественного кинематографии / Е. В. Жбанкова // Человеческий капитал. – 2012. – № 2(38). – С. 2-12.

4. Рогова В. Оборона Севастополя / В. Рогова // Искусство в школе. – 2014. – № 1. – С. 61-64.

5. Соколов И. В. История изобретения кинематографа [Текст] / Под общ. ред. Б. Н. Коноплева. – М.: Искусство, 1960. – 198 с.

6. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии / А. А. Ханжонков ; под научной редакцией В. Е. Вишневского ; под редакцией В. С. Росоловской. — М.: Юрайт, 2025. – 182 с.

7. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. — М., Л.: Искусство, 1937. — 174 с.

8. Хапланов Н. В. Романтик экрана: художественно-документальная повесть об основателе отечественного кинематографа Александре Ханжонкове. – Донецк: Промінь, 2007. – 392 с.

9. Шаповалова Н. В. Формирование исторической памяти и отечественный кинематограф / Н. В. Шаповалова // Этносоциум и межнациональная культура. – 2018. – № 1(115). – С. 37-41.

A.A. KHANZHONKOV'S CINEMATIC HERITAGE AS A MEANS OF PRESERVING CULTURAL AND HISTORICAL MEMORY

Annotation. This article examines the role of A. A. Khanzhonkov's directorial activity and films in the formation of professional Russian cinematography, the formation and preservation of the historical memory of the Russian people. For this purpose, the article examines the director's key historical and literary films, defines their role in the formation and development of Russian cinema and prospects in the field of cultural education of Russian residents.

Keywords: A. A. Khanzhonkov, national cinematography, historical memory, patriotism, cultural experience.

Inozemtseva P.V.
Scientific adviser: Chuprina I.I.,Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: ino.polly.zemtseva@mail.ru

УДК 81’373

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТЕКСТАХ ПЕСЕН СОВРЕМЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ GREEN APELSIN)[1]

Канцыпа С. А.
Научный руководитель: Борозенец Д. И., ассистент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Статья посвящена лингвостилистическому анализу языковых средств выразительности – прежде всего метафор и эпитетов – в текстах песен современной якутской исполнительницы Green Apelsin (Анжелы Жирковой), представляющей направление нео-/дарк-фолк с элементами рока, этнических мотивов и академического вокала. На материале 22 песен выявлено 214 метафор и 105 эпитетов; показано, что метафора доминирует как ключевое средство моделирования внутреннего мира лирической героини, передачи амбивалентных эмоций и создания мифопоэтического пространства. Выделены основные тематические группы метафор и эпитетов.
Ключевые слова: метафора, неофолк, современная музыка, тематическая группа, эпитет, языковые образы.

Музыкальные произведения – это особый вид поэзии, главной функцией которого является воздействие в той или иной форме на слушателя. При этом песенный материал может послужить источником для анализа лингвистических феноменов. Этим обусловлена **актуальность** работы.

Одним из ключевых инструментов воздействия в поэтическом тексте являются средства художественной выразительности, в особенности – метафора как способ выражения идей и переживаний в яркой образной форме и эпитет как средство придания тексту яркости и выразительности. В качестве **материала** для анализа роли языковых средств выразительности в песенном дискурсе было выбрано 22 текста песен якутской певицы, автора-исполнителя Green Apelsin (Анжелы Жирковой). Ее музыкальный стиль – нео/дарк-фолк и рок с академическим вокалом, в который вплетаются этнические мотивы и мистические образы из мифологии и фольклора, что делает метафоры и эпитеты основным инструментом построения смыслов.

Цель работы заключается в выявлении, классификации и анализе языковых средств выразительности (метафор и эпитетов) в творчестве Green Apelsin, а также в определении их роли в репрезентации авторской картины мира. Для достижения цели были сформулированы следующие **задачи**:

1) изучить теоретические основы классификации языковых средств выразительности в художественном тексте и песенной лирике;
2) провести комплексный лингвостилистический анализ тропов (метафор и эпитетов), используемых в текстах песен исполнительницы;
3) определить и описать основные тематические группы проанализированных средств выразительности;
4) сформулировать выводы о своеобразии идиостиля Green Apelsin.

Объектом исследования являются тексты песен исполнительницы Green Apelsin, а **предметом** – используемые в них метафоры и эпитеты как средство создания художественной образности.

Под метафорой нами понимается «отношение предметно-логического значения и значения контекстуального, основанное на сходстве признаков двух понятий» [1, с. 125]. В песнях Green Apelsin, как видно из результатов анализа, этот троп является ключевым для отображения внутреннего мира лирической героини.

[1] *Исследование выполнено в рамках инициативной темы «Языковая картина мира в контексте новейших лингвистических парадигм» (номер госрегистрации НИОКТР 124112200105-7).*

Выделенные нами тематические группы метафор представлены в таблице 1.

Таблица 1. Тематические группы метафор в творчестве Green Apelsin

Название тематической группы / подгруппы	**Тип метафорического переноса**	**Количество метафор**	**Примеры**
Любовь	Психический мир – физический мир; психический мир – абстракция	46	*Ой, как* ***ярко горит любовь****; Пусть* ***рекой прольется хаан моей любви****; Вместе не проснемся, ночью* ***пусть вернется / Вся моя любовь****…; Если бы мне тогда сказали, что* ***моя любовь в кавычках / Жалко, еле догорая, станет угольком как спичка****, / Я бы стала огрызаться!* *Ты теперь со мной,* ***ты – моя нирвана****; Ты свет в окне, когда я на пути домой, /* ***Ты стал моей судьбой***
Другие чувства	Психический мир – физический мир; психический мир – абстракция	48	*Так не пара - ты и суша,* ***расставание мне сердце душит****;* ***Я сгораю от надежды****, от стыда как без одежды; Извини, я* ***не в ладах с головою****, / Но хочу, чтобы ты хотел меня любою;* ***Разум отравленный звал тебя в мир иной***
Чувства, контекстуально противопоставляемые любви	Психический мир – физический мир; физический мир – физический мир	23	***Местью жить мне до конца****, полюбила я лжеца…; Пусть мне боль не страшна и нет во мне живой крови, / Почему же* ***больно, в пустоте внутри****?;* ***Льдом стала счастья слеза****, нежный мороз на щеках*
Описание героев	Психический мир – физический мир; физический мир – физический мир	23	***Людей словами ранен****, словно от мечей;* ***С неба обрушены / Отрезанным ломтем****;* ***Артист без творчества, солдат с контузией****;* *Целуй меня, даже если* ***пеплом красится прядь***
Действия героев	Физический мир – физический мир	2	***На носочках*** *тёмной ночью* ***тень её крадётся****; Я бы стала огрызаться!* ***Когти в бой! Зубами клацать***
Смерть	Физический мир – физический мир; психический мир – физический мир	26	*Ой, как ярко горит любовь, / И* ***льется молодца алая кровь****; Льется кровь людей, стекая по лицу, он не моргая / Рвется в бой, в устах с улыбкой* ***жизни рубит нитки****; Чувство, будто* ***снова в груди нету сердца****, / Навсегда закрыта в моё счастье дверца;* ***Ты убивал меня сотню раз****, / Твои желания сбываются на моем теле;* ***Орудие убийства – сердце*** *холодное как лед / В твоей груди искрится*
Природа	Человек – предмет/животное; психический мир – физический мир; физический мир – физический мир	31	*Вот однажды средь толпы спешил навстречу к ней / Мальчишка,* ***белый лебедь среди голубей****; Ты говоришь, что* ***в моих венах течет северный ветер****; Я растаю, и* ***иголки сожму****, / И* ***не завяну****, / Я отдам любовь тебе одному;* *Мы не узнаем голоса, друг другу чужие давно, / Другие теперь адреса,* ***течением нас унесло далеко****; Мне совсем не больно, мне с тобой не страшно, /* ***Ты на ранах – солью, на губах – ромашкой****;* *Твоя грудь вздымается, еле дышит, / Как* ***к шторму готовятся буйные волны****; А я найду тихий уголок, где-то в глубине /*

			*Лесных дорог, где **ветер песнь поёт** в горной вышине*
Фольклорные / мифические образы	Человек – абстракция; человек – физический мир	12	*Я – твой кошмар и **волн морских демон**; Ты уверен, **я дьявола дочь и слуга**, / **Свет несет Вездесущий твоей рукою**. / Зачем она губит тех, кто ей не покорен? Если встретишь смерть, не бойся, / **В свете древних валькирий скройся***
Художественный мир песен	Физический мир – физический мир	26	*Льется алая река, лиса смеется, / С восточным ветром пусть **сказание несется**; Медленно гаснет свеча на столе, / Красным цветком отражаясь в окне, / Красным цветком **пламя тихо умрет**; Помню сверкающий снег, а ярче улыбку твою, / **Дней нескончаемый бег**, солнца лучи как в раю*

Тематическая группа «любовь» включает 46 метафор, из которых практически все (за исключением двух, выражающих чувства объекта любви лирической героини: *Бедный мой воришка **в своих чувствах вязнет**. / Даже если **страсть его будет заразной**, / Пусть моя любовь нам обернётся казнью*) выражают чувства и переживания лирической героини или героя песни. В основном они строятся на типе метафорического переноса «психический мир – физический мир» (реже – «психический мир – абстракция»). Чувство или состояние выражается посредством переноса на него свойств какого-либо предмета или явления из реального мира.

Тематическая группа «другие чувства» включает 48 метафор, из которых практически все (за исключением нескольких, выражающих чувства других персонажей: *Когда плачет погода, / **Кто-то утопает в невзгодах**; Не верь, не верь **любви слепой** и тем, кто любит зря*) выражают чувства и переживания лирической героини или героя песни. В основном они строятся на типе метафорического переноса «психический мир – физический мир» (реже – «психический мир – абстракция»). Чувство или состояние выражается посредством переноса на него свойств какого-либо предмета или явления из реального мира.

В этой тематической группе особо выделяется подгруппа «чувства, контекстуально противопоставляемые любви» – 23 метафоры. Три из них относятся к потенциальным действиям объекта любви лирической героини, остальные – к ее собственным чувствам и состояниям.

Тематическая группа «описание героев» включает 23 метафоры, которые указывают на какие-либо характеристики или состояния персонажей песен. В основном они строятся на типе метафорического переноса «психический мир – физический мир» (реже – «физический мир – физический мир»). Характеристика или состояние выражается посредством переноса на него свойств какого-либо предмета или явления из реального мира.

Тематическая группа «действия героев» включает всего две метафоры: ***На носочках** тёмной ночью **тень её крадётся*** и *Я бы стала огрызаться! **Когти в бой! Зубами клацать***, обозначающие действия лирической героини. Тип метафорического переноса – «физический мир – физический мир».

Тематическая группа «смерть» включает 26 метафор, которые так или иначе затрагивают тематику смерти (чаще насильственной), физической или «моральной». В основном они строятся на типе метафорического переноса «физический мир – физический мир» (физическое состояние выражается посредством переноса на него свойств какого-либо предмета или явления), реже – «психический мир – физический мир».

Тематическая группа «природа» включает 31 метафору, в которых для построения связи используются наименования объектов живой природы – животных, растений,

стихий и т.д. Выделяются три основных типа метафорического переноса: «человек – предмет/животное», «психический мир – физический мир», используемые для характеристики персонажа; и «физический мир – физический мир», используемый для характеристики объектов окружающего мира.

Тематическая группа «фольклорные/мифические образы» включает 12 метафор, в которых для построения связи используются наименования фольклорных или мифических персонажей. В основном они строятся на типе метафорического переноса «человек – абстракция» (реже – «человек – физический мир»). Характеристика персонажа или окружающего мира выражается посредством переноса на него свойств какой-либо сверхъестественной силы.

Тематическая группа «художественный мир песен» включает 26 метафор, которые указывают на какие-либо характеристики мира, окружающего лирических героев. В основном они строятся на типе метафорического переноса «физический мир – физический мир». Характеристика предмета или явления реального мира выражается посредством переноса на него свойств другого предмета или явления реального мира.

Эпитет – определение, которое «уточняет определенные признаки объекта. Однако его главная задача заключается в создании художественного, эмоционально-образного изображения объекта» [2, с. 134]. Эпитеты как образные определения чрезвычайно важны в поэтической и художественной речи: без них текст существенно обедняется и утрачивает выразительную силу.

Выделенные нами тематические группы эпитетов представлены в таблице 2.

Таблица 2. Тематические группы эпитетов в творчестве Green Apelsin

Название тематической группы / подгруппы	**Количество эпитетов**	**Примеры**
Описание героев	41	***Я** твой на свете / **Самый страшный губительный шторм**; Слышит **голос нежный** и знакомый уж до боли; Но в **хитрых девичьих глазах** кошмар таится;* *Я ищу ответа в **глазах темнее неба**; Орудие убийства – **сердце холодное** как лед / В твоей груди искрится; Хорош внутри, снаружи / **Мой мальчик самый лучший**!* *Рвется в бой **в устах с улыбкой**; злой ты **достаточно милый***
Чувства героев	29	*Есть во мне остаток **горьких слёз**, смотри; Но **шаг навстречу робкий** / Я сделаю, хоть сложно; Помню все без исключений, вплоть до странных совпадений, / **Встреч неловких** и **мучений от любви**, / Сердца частых потрясений, **мечт наивных** и стремлений;* *Я вслепую по маршрутам, по следам **шагаю глупо**; Тобой обезоружен, / **Слепо послушен** и смирен*
Художественный мир песен	35	*Из глубин **великого моря** приплывают всадники горя; Столько же мыслей в **ночной тишине**; Помню **сверкающий снег**, а ярче улыбку твою, / Дней нескончаемый бег, **солнца лучи как в раю**;* *Простирается **ночная мгла**; **На закате дня**, притворись что я…*

Тематическая группа «описание героев» включает 41 эпитет, которые указывают на какие-либо характеристики или состояния персонажей песен. В основном они представляют из себя конструкции типа «прилагательное + существительное» (реже – «существительное + существительное» и «наречие + существительное»). Практически в половине случаев (23 словосочетания) эпитет указывает на какое-либо качество лирической героини песни, в оставшихся случаях – на качество объекта любви лирической героини.

Тематическая группа «чувства героев». Включает 29 эпитетов, из которых практически все (за исключением двух, описывающих чувства других персонажей) описывают чувства и переживания лирической героини или героя песни. В основном они представляют из себя конструкции типа «прилагательное + существительное» (реже – «наречие + существительное» и ее вариации). Во всех случаях, за исключением двух (*В нем голос совести сожрет* ***любовь глухая****;* ***Сладко ночью спится*** *тем, кто счастье делит*), описания относятся к чувствам лирической героини.

Тематическая группа «художественный мир песен». Включает 35 эпитетов, которые указывают на какие-либо характеристики мира, окружающего лирических героев. В основном они представляют из себя конструкции типа «прилагательное + существительное» (реже – «существительное + существительное»). Многие из них описывают природные объекты или явления.

Анализ текстов песен показал, что метафора выступает доминирующим и наиболее частотным средством выразительности (всего выявлено 214 метафор), значительно опережая эпитеты (105 единиц). Это подтверждает центральную роль метафоры как основного инструмента моделирования внутреннего мира лирической героини, передачи сложных эмоциональных состояний и создания мифопоэтического пространства.

Метафоры в творчестве Green Apelsin преимущественно строятся на типах метафорического переноса «психический мир – физический мир» и «физический мир – физический мир», что позволяет переводить абстрактные переживания в образы, близкие к телесным ощущениям или природным явлениям. Наиболее частотными тематическими группами метафор являются «любовь» (включает 46 словосочетаний), «другие чувства» (48 словосочетаний), и «природа» (31 словосочетание). Это отражает ключевые концепты авторской картины мира: амбивалентность любви (как огня, реки, казни), тесную связь чувств с природными стихиями и циклами (ветер, река, снег, огонь), а также неизбежность боли, утраты и смерти как неотъемлемых элементов существования.

Эпитеты, в свою очередь, выполняют уточняющую и эмоционально-усилительную функцию, чаще всего характеризуя героев (41 словосочетание). Преобладают конструкции типа «прилагательное + существительное». Эпитеты придают образам интенсивность и контрастность. В совокупности с метафорами они создают плотную образную ткань, где природа и миф постоянно вторгаются в сферу человеческих эмоций, а эмоции – в описание внешнего мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка: опыт систематизации выразительных средств / И. Р. Гальперин. – 2-е изд.. – М.: URSS, 2011. – 375 с.

2. Угланова И. А. Когнитивная семантика : учебное пособие / И. А. Угланова. – Пермь : Пермский гос. ун-т, 2010. – 155 с.

LANGUAGE MEANS OF EXPRESSIVENESS IN THE SONGS OF MODERN ARTISTS (ON THE EXAMPLE OF GREEN APELSIN)

Annotation. The article is devoted to the linguostylistic analysis of linguistic means of expressiveness, primarily metaphors and epithets, in the lyrics of the songs by the contemporary Yakut singer Green Apelsin (Angela Zhirkova), who represents the neo-/dark-folk genre with elements of rock, ethnic motifs, and academic vocals. Based on the analysis of 22 songs, 214 metaphors and 105 epithets were identified, and it was shown that metaphors dominate as a key means of modeling the inner world of the lyrical heroine, conveying ambivalent emotions, and creating a mythopoetic space. The main thematic groups of metaphors and epithets are highlighted.
Keywords: metaphor, neo-folk, modern music, thematic group, epithet, linguistic images.

Kantsypa S.A.
Scientific adviser: Borozenets D. I.
Donetsk State University
E-mail: sofiakancypa@gmail.com

УДК 070

ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА РОССИЙСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Капуста А.О.
Научный руководитель: Безродный В.П., канд. хим. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности социальной проблематики на российском телевидении. Исследуется понятие социальной проблематики, ее место в телеэфире среди разнообразия современного контента. Также рассматриваются формы и способы подачи телевизионного контента, посвященного общественным проблемам, приводится типология социальных проблем, рассматриваемых на российском телевидении. Автор описывает недостатки освещения социальной проблематики в телепрограммах, предлагает способы их решения для улучшения качества контента и повышения эффективности телевизионного вещания в решении социальных проблем.
Ключевые слова: телевидение, телеконтент, социальная тематика, социальная проблематика, социальная проблема.

В эпоху цифровизации и пика популярности новейших медиа телевидение все еще остается доступным и влиятельным средством массовой информации в России. Несмотря на разнообразие медиаконтента в современном мире, телевидение является тем каналом информации, предпочтение которому отдает значительная часть населения страны, что обусловлено не только привычками и высоким уровнем доверия аудитории телевизионному контенту, но и полифункциональностью телевидения. Важной особенностью телевизионной журналистики является ее социальная ориентированность, которая реализуется посредством освещения телеканалами социальной проблематики.

Актуальность исследования обусловлена значимостью роли телевидения в освещении социальной тематики, поскольку телевидение является мощным инструментом формирования общественного сознания. Телевидение, как и любое другое средство массовой информации, одновременно и отражает социальную картину общества (при условии, что СМИ объективно и точно демонстрирует социальную жизнь), так и конструируют ее. Поскольку новостями становятся не все происходящие события, а лишь те, что являются актуальными и социально-значимыми для населения, выборка таковых событий формируют медиареальность, все то, что потребитель контента может узнать об окружающей его действительности.

Целью исследования является выявление особенностей освещения социальной проблематики на российском телевидении, что подразумевает исследование методов и способов представления информации, рассмотрение телепрограмм, посвященных социальной проблематике, а также оценку эффективности освещения социальных проблем.

Новизна исследования обусловлена анализом современных тенденций, комплексным подходом, а также наличием оценки эффективности освещения социальных проблем.

Освещение социальной тематики позволяет повышать осведомленность населения о таких социальных проблемах, как безработица, бедность, увеличение числа социально незащищенных граждан, имущественное и социальное неравенство, загрязнение и оскудение окружающей среды, преступность, нестабильность в обществе, а также способствует стимулированию дискуссий с целью дальнейшего решения данных проблем. Важная роль телевидения заключается также в поддержании позитивных социальных изменений (реализация организаторской функции тележурналистики), различных инициатив и проектов, нацеленных на улучшение качества жизни общества.

Исследователь журналистики И. М. Дзялошинский, характеризуя значимость социальной проблематики на телевидении, отмечает, что СМИ не только выступают информатором в системе общественных отношений, но также участвуют в их урегулировании, выступая связующим звеном между людьми и социальными общностями [1, с. 9]. Безусловно, освещение социальных проблем, общественная дискуссия о них могут способствовать формированию более гуманного и справедливого общества, поскольку разговор о проблемах позволяет понять их глубинные причины, осознать, что лежит в их основе, подумать о людях не как об источниках проблемы, а как о жертвах, которым необходима помощь общества в преодолении социальных трудностей. Очевидно, что освещение социальной проблематики позволяет лучше понять реальность и жизнь в разных ее проявлениях, а в некоторых случаях может способствовать мобилизации общественности для участия в мероприятиях и акциях, направленных на помощь людям.

Социальная проблематика является частью социальной тематики на телевидении. Социальная тематика, как более широкое понятие подразумевает весь спектр тем и вопросов, рассматриваемых на телевидении и посвященных социальной жизни общества. Под социальной проблематикой понимаются те социальные темы, которые являются проблематичными для общества, острые вопросы и проблемы, которые затрудняют развитие общества и негативно сказываются на общем уровне жизни населения.

Исследователь И. А. Зацепина в публикации «Понятие социальных проблем и их отражение в масс-медиа» отмечает, что термин «социальная проблема» появился в середине XIX века и использовался в отношении таких явлений, как перенаселенность стран, преступность, бедность, социальное неравенство [2]. «Демография, здравоохранение, жилье, проблемы социально уязвимых групп – актуальные проблемы социальной сферы – составляют сегодня значительную часть телевизионного контента, заполняют как его новостную и аналитическую, так и развлекательную части, формируя при этом довольно пестрый и противоречивый информационный фон, соединяя пиар социальной политики, журналистские расследования, мозаику новостей, рекламу», – пишет И. А. Зацепина [2].

В публикации О. А. Приваловой «К вопросу о социальных проблемах современного общества» приводится следующее определение: «Социальными проблемами называются те, которые связаны с существованием факторов общественной жизни, прямо или косвенно влияющих на состояние общества, а также требующие коллективных усилий для их решения» [3, с. 98].

Существует множество различных классификаций социальных проблем. По своему уровню социальные проблемы делятся на глобальные, региональные и локальные. Глобальные проблемы актуальны для всего человечества, с ними в той или иной степени сталкиваются жители многих стран, а потому решение данного вида проблем требует международного сотрудничества. Глобальными проблемами являются изменение климата, международный терроризм, пандемии, распространение ядерного оружия. Региональные проблемы характерны для определенных регионов, в эту группу относятся такие социальные проблемы, как наркомания, загрязнение водоемов, голод. С локальными социальными проблемами сталкиваются жители отдельных населенных пунктов или отдельные группы общества. Это может быть отсутствие доступа к чистой воде, безработица, сезонное наводнение.

По сфере распространения социальные проблемы классифицируются на экономические (социальное неравенство, бедность, инфляция, безработица), политические (коррупция, нарушение прав и свобод человека, неэффективное управление), социально-культурные (наркомания, преступность, дискриминация отдельных лиц или групп, алкоголизм), экологические (изменение климата, загрязнение окружающей среды), демографические (старение населения, миграция, снижение рождаемости, высокая смертность населения).

По остроте социальные проблемы делятся на латентные (не актуализируются до наступления благоприятных условий), актуальные (явные проблемы, нарушающие стабильную социальную жизнь общества, но не угрожающие ему) и обостренные (разрушают в той или иной степени социальные сферы, структуры, общество в целом).

Безусловно, тележурналисты стремятся освещать все вышеперечисленные виды социальных проблем, однако среди них есть такие, которые чаще становятся информационным поводом и те, которым уделяется недостаточно внимания по тем или иным причинам. При этом у общества всегда есть информационный запрос на получение информации о наиболее острых (актуальных и обостренных) социальных проблемах, так как они морально дестабилизируют население и нарушают полноценное социальное взаимодействие. Этим и обусловлено особое внимание тележурналистов к острым общественным проблемам.

Однако, освещение латентных и менее значимых проблем может быть крайне важным для развития общества в далекой перспективе, поскольку латентная проблема всегда может стать актуальной или обостренной, но гораздо легче и менее ресурсозатратно ее можно решить именно на этапе, пока проблема еще не стала беспокоить большое количество населения.

В целом можно выделить следующие виды социальной проблематики на российском телевидении: проблемы бедности и социального неравенства, здоровье и медицина (освещение проблем здравоохранения, доступности медуслуг), образование и наука (обсуждение качества образования, доступности обучения для разных слоев населения), семейные взаимоотношения (домашнее насилие, поддержка отдельных категорий семей), социальная защита и поддержка наиболее уязвимых слоев населения (пенсионное обеспечение, льготы для определенных категорий граждан, помощь малоимущим, инвалидам, пожилым людям), право и законность (правовая защита граждан, нарушение прав человека), культура и межэтнические отношения (сохранение культурного наследия, борьба с ксенофобией, миграция, национализм), экология (сохранение природных ресурсов, освещение загрязнения окружающей среды), благотворительность и волонтерство.

Как отмечает медиаисследователь М. А. Бережная, журналистика, исследующая и освещающая социальные проблемы ориентирована на поиск противоречий между реальной жизнью общества и представлениями о социальной действительности. «В современной России эта реальность стала гораздо более разнообразна, социальные проблемы перестали ассоциироваться с конкретными социальными слоями и группами, получают индивидуальные характеристики места, времени, социального пространства, стартовых возможностей и т.д., то есть в современном атомизированном обществе социальные проблемы индивидуализируются», – пишет М. А. Бережная [4, с.25].

На российском телевидении социальная проблематика представлена в различных форматах и жанрах. Это информационно-аналитические программы, в которых сообщаются новости и дается анализ текущих событий в России. Ярким примером такой передачи является «Время» на «Первом канале», в которой освещаются наиболее актуальные и социально значимые для населения страны новости, затрагивающие и различные социальные проблемы, а также, нередко освещаются пути их решения. Также в качестве примера упомянуть стоит программы «Вести» и «Вести недели», выходящие на телеканале «Россия-1». Социальную проблематику освещают также общественно-политические передачи, такие как «Человек и закон» на «Первом канале», ток-шоу «Вечер с Владимиром Соловьёвым» («Россия-1»), ток-шоу «Время покажет», в которых, как правило, рассматриваются актуальные социальные проблемы, связанные с политикой и международными отношениями. Бытовые и социальные проблемы России освещаются в таких ток-шоу, как «Мужское/Женское», «Пусть говорят». Однако подобные телепередачи зачастую вместо акцента на поиске и решении локальных проблем, с которыми сталкиваются жи-

тели страны, акцентируют внимание на эпатажности и сенсационности, как героев выпусков, так и обсуждаемых вопросов, что делает эти передачи скорее развлекательным контентом, чем серьезными социальными программами, целью которых является решение общественных проблем. При этом развлекательная функция данных передач реализована посредством трансляции различных маргинальных и деструктивных личностей, что заставляет усомниться в ценностном потенциале подобных программ.

В социально-бытовом ток-шоу «Мужское/Женское» затрагиваются такие острые социальные вопросы и проблемы, как разводы, алименты, опека над детьми, алкоголизм и прочие зависимости, домашнее насилие. Каждый выпуск передачи посвящен острому аспекту семейных взаимоотношений. Однако из-за брани и драк в студии, передача выглядит не как попытка разобраться в проблеме и помочь, а как повод посмеяться над малообразованными людьми, которые зачастую злоупотребляют алкоголем. Вместо обещанной помощи гости сталкиваются не только с критикой зрителей и экспертов, но иногда ведущие передачи Александр Гордон и Юлия Барановская позволяют себе унижать гостей, указывая на их недостойный образ жизни.

Социальная проблематика на российском телевидении зачастую представлена в формате развлекательных программ, не только вышеупомянутых ток-шоу, но и реалити-шоу, самым популярным из которых является реалити-шоу «Дом-2», а также различных скетчах и ситкомах, которые к журналистике в прямом смысле отношения не имеют, но создают определенную медиареальность и представления о социальной жизни страны.

Менее распространенной формой телеконтента с уклоном в социальную проблематику, являются акции и телепроекты, привлекающие внимание к тем или иным общественным проблемам и стремящиеся к оказанию помощи тем гражданам, которые с таковыми проблемами сталкиваются. В качестве примера можно привести такие благотворительные телепроекты «Первого канала» как «Всем миром», «Стань первым» и акцию «Стоп ВИЧ/ СПИД».

Отдельного внимания заслуживает российская телепрограмма «Жди меня» на телеканале «НТВ» в формате бытового ток-шоу, которая представляет собой службу поиска людей, выходящая в эфире с 1998 года. В рамках программы рассказываются истории людей, которые по разным причинам были долгое время разлучены с родственниками и друзьями и стремятся встретиться спустя годы. Социальная проблематика в данной программе раскрывается через освещение семейных отношений и трудностей, с которыми сталкиваются люди, через раскрытие социальных проблем и кризисов, которые приводят к разлуке близких людей, таких как миграция, бедность, бездомность, через освещение социальной интеграции и адаптации людей, которые столкнулись с различными проблемами.

Примечательно, что каждый выпуск посвящен личным проблемам конкретного человека или отдельной семьи, которые в контексте передачи рассматриваются не как единичная проблема одного человека, а как социальная проблема, с которой может столкнуться любой гражданин России, что побуждает зрителя к неравнодушию и эмпатии. При этом особенностью передачи «Жди меня» является активное участие в решении проблем гостей каждого выпуска, посредством поиска людей, с которыми они были разлучены, привлечением внимания к жизненным трудностям, а также, что тоже немаловажно, данная передача способствует формированию более чуткого и сострадательного общества, в котором люди неравнодушны друг к другу, что является одним из значимых элементов социальной журналистики и освещения социальной тематики.

С 1992 года на российском телевидении существует передача социальной направленности «Пока все дома». Она позиционируется как семейная и развлекательная, в которой известные деятели отечественной культуры рассказывают о своей частной жизни, о семейных взаимоотношениях. Социальной проблематике посвящен такой блок данной программы как рубрика «У вас будет ребенок» (создана в 2011 году), в которой зрителей

знакомят с детьми, ищущими семью и новый дом. Рубрика способствует не только дискуссии о жизни в детских домах, но также помогает усыновлению детей. Таким образом, программа «Пока все дома» эффективно совмещает информационную функцию, развлекательную, а также интегративную и организационную, в чем ее особая ценность.

Что касается способов подачи социальной проблематики на российском телевидении, то выделить можно следующие:

– эмоциональное воздействие (использование ярких образов и обращение к историям, привлекающим общественное внимание, как это делается в социально-бытовых ток-шоу «Мужское/Женское», «Пусть говорят», «Жди меня»);

– факты и статистика (апеллирование реальными данными и исследованиями для обоснования актуальности и остроты социальной проблемы, что обычно встречается в информационных и новостных передачах);

– интервью и экспертное мнение (позволяет перевести обсуждение общественной проблемы с бытового уровня на более серьезный за счет экспертности специалистов, которые могут сделать объективный и достоверный анализ проблемы, а также предложить эффективные способы решения);

– личные истории (рассказ от первого лица человека, столкнувшегося с той или иной социальной проблемой, что позволяет не только проинформировать о проблеме полно и эмоционально, но также использовать для установления эмоциональной связи между человеком, который историю рассказывает и телезрителями, для которых та или иная проблема также может быть актуальной);

– интерактивность (зрители выступают не пассивными слушателями, а включаются в обсуждение и, возможно, решение социальной проблемы посредством голосования, писем, комментариев, помощи в расследовании или предоставлении информации).

Безусловно, наличие большого количества контента, посвященного социальной проблематике на российском телевидении не гарантирует решения общественных проблем. Кроме того, как утверждает Т. И. Фролова, не всегда даже освещение той или иной проблемы способно оказать положительный результат на ее разрешение. «Экран наполнен острой социальной проблематикой, однако ее эффективность невысока – большая часть проблем попросту либо забалтывается, либо превращается в приманку для зрителя, в щекочущее нервы развлечение. Форматы, ранее наполненные социальным пафосом (например, многие ток-шоу) постепенно деградируют», – считает исследователь [6, с. 9].

Безусловно, оценка эффективности и качества освещения социальных проблем в практическом ключе, является довольно трудной задачей, поскольку требует комплексного и глубокого анализа охвата аудитории, качества самого контента, эмоционального воздействия передач на зрителя, поведенческих изменений и реакции аудитории на социальные телематериалы, измерения долгосрочных эффектов влияния для оценки соответствия или несоответствия частоты освещения и реальных актуальности и важности той или иной проблемы для общества. Очевидно, что такое комплексное исследование требует многих ресурсов для реализации. Однако некоторые исследователи делают выводы о малоэффективности освещения социальной проблематики на телевидении в решении проблем общества. Во многом такая ситуация обусловлена тем, что СМИ не стремятся разрешать общественные проблемы, перед ними в целом не стоят такие задачи. При этом освещение той или иной проблемы также не приводит к положительным результатам, что зачастую связано с неправильной расстановкой акцентов и актуализации проблемы, чрезмерной эмоциональностью и погоней телеканалов за сенсационностью, при которой функция служения телевидения населению уходит на задний план.

Подобные проблемы отмечает также М. А. Бережная, указывая, что иногда освещение социальной проблемы призывает не решить ее, а принять, иногда журналисты рассказывают какую-либо историю исключительно для шокирования аудитории, не-

смотря на то, что тема может представлять собой довольно острую социальную проблему, однако из-за шока зритель не может сделать соответствующие выводы и критически осмыслить материал [5, с. 315].

Л. П. Шестеркина и А. Р. Сабитова в статье «Современные тенденции развития социальной журналистики на российском телевидении» отмечают, что современное российское телевидение использует свои возможности в решении социальных проблем в малой степени, несмотря на имеющиеся для этого ресурсы. Авторы предполагают, что «в российской культуре нет навыка конструктивного диалога между членами общества, а также властью и обществом, а СМИ как социальный институт общества в силу разных причин не справляются с ролью эффективного коммуникатора» [7, с. 85].

Отдельная проблема в освещении социальной тематики на российском телевидении видится в том, что материалы о решении тех или иных проблем скорее похожи на рекламу должностного лица, принимавшего в этом участие. Создается впечатление, что пока проблема существовала годами, она оставалась актуальной и острой для тех, кто с ней столкнулся, для остальных же она была незаметной. Однако как только по решению политического деятеля (мэра, депутата, губернатора, главы республики) проблема была решена, ситуация освещается таким образом, чтобы рассказать не о проблеме непосредственно, а о том, как чиновник приехал и решил ее. Особенно заметно такое освещение в сюжетах новостных программ. Многие проблемы замалчиваются или игнорируются, при этом внимание на том, что чиновники должны решать их своевременно, не акцентируется. Поэтому зачастую репортаж о решении социальной проблемы становится похож на пиар-акцию, что в корне противоречит принципам социальной журналистики. Данную проблему отмечает также исследователь Т. И. Фролова: «Новостные программы становятся все более селективными и тяготеющими к демонстрации социальных «достижений» властных структур, что в период избирательных кампаний обретает черты и стилистику советского пропагандистского прошлого» [6, с. 9].

Безусловно, еще одним недостатком освещения социальной проблематики является доминирование развлекательной функции телевидения над всеми остальными. Вместо того, чтобы говорить о серьезных проблемах, телеведущие часто обесценивают их или преуменьшают их социальную значимость, или, что также нередко встречается на телевидении, искажается истинный смысл проблемы. Об этом говорит М. А. Бережная в статье «Объектный и предметный принципы освещения социальной проблематики на телеэкране», анализируя один из выпусков передачи Андрея Малахова «Пусть говорят», где речь шла о насилии и убийстве в одной из семей: «Подобные «житейские истории» становятся, как ни парадоксально, частью развлекательного телевизионного фона, а не поводом для серьезных общественных обсуждений проблемы домашнего насилия» [5, с. 316]. Действительно, в выпуске не делался акцент на оказании помощи конкретно этой семье или другим семьям, в которых сталкиваются с домашним насилием, вместо эмпатии и сопереживания зритель испытывает шок, поскольку выпуск создавался исключительно ради привлечения внимания к передаче и повышения ее рейтинга. На телеэкране нередко можно встретить примеры того, как социальная проблема становится способом привлечения аудитории к той или иной телепрограмме, при этом ее создатели не ставят перед собой цели, которые подразумевает социальная журналистика: поддержка и продвижение социальных инициатив, направленных на улучшение качества жизни населения, мотивацию граждан к участию в общественной жизни, формирование ценностей и норм, соответствующих справедливому и гуманному обществу, содействие разработке и реализации эффективных социальных программ.

Таким образом, телевидение, безусловно, является важным каналом, посредством которого освещается социальная проблематика, однако существует ряд проблем, снижающих эффективность и качество освещения общественных проблем в России. Для того, чтобы освещение социальных проблем не заканчивалось исключительно освещением, а

способствовало их решению и улучшало качество жизни граждан, необходимо, чтобы телеканалы стремились к предоставлению точной и проверенной информации, представляли различные точки зрения, мнения и позиции по обсуждаемым общественным проблемам. Кроме того, немаловажно освещать социальные проблемы таким образом, чтобы зрители испытывали эмпатию и уважение к людям, столкнувшимися с этими проблемами. Зачастую исключительно информирования оказывается недостаточно для решения проблемы, поэтому телеканалы, следуя принципам социальной журналистики, должны способствовать решению социальных проблем, поддерживать людей, мотивировать как зрителей, так и причастные к этому органы власти на участие в помощи тем, кто столкнулся с общественной проблемой. Также важно освещать проблемы своевременно, привлекать к ним внимание, если от них долгое время страдает население и властные структуры не торопятся в решении этих проблем. Информация о социальных проблемах должна быть доступной и понятной широкой аудитории зрителей, нельзя ставить сенсационность и шокирующие аспекты выше реального значения проблемы и важности ее решения. Освещение социальной проблематики является важной составляющей информационной повестки большинства российских телеканалов, однако важно, чтобы при освещении общественных проблем соблюдались принципы социальной журналистики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дзялошинский И. М. Журналистика «соучастия». Как сделать СМИ полезными людям. М., 2005. – С. 15.

2. Зацепина И. А. Понятие социальных проблем и их отражение в масс-медиа // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://textarchive.ru/c-1127381.html (дата обращения: 11.01.2026).

3. Привалова О. А. К вопросу о социальных проблемах современного общества // Символ науки. – 2017. – № 06. – С. 97-100.

4. Бережная М. А. Социальные проблемы в фокусе ТВ : учеб. пос. / М. А. Бережная. – СПб.: Высш. школа журналистики и мас. коммуник. СПбГУ, 2017. – 192 с.

5. Бережная М. А. Объектный и предметный принципы освещения социальной проблематики на телеэкране // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2008. Сер. 9. – Вып. 3. Ч. II. – С. 314-319.

6. Фролова Т. И. Проблемы социальной сферы в телевизионной журналистике // Baikal Research Journal. – 2014. – №2. – С. 9.

7. Шестеркина Л. П., Сабитова А. Р. Современные тенденции развития социальной журналистики на российском телевидении // Гуманитарный вектор. – 2017. – Т. 12, № 5. – С. 83-88.

FEATURES OF SOCIAL ISSUES ON RUSSIAN TELEVISION

Annotation. This article examines the features of social issues on Russian television. The concept of social issues and its place in television among the variety of modern content are investigated. It also examines the forms and methods of presenting television content dedicated to public issues, and provides a typology of social issues considered on television. The author describes the problems of covering social issues in TV programs, suggests ways to solve them to improve the quality of content and increase the effectiveness of television influence on solving social problems.

Keywords: television, TV content, social topics, social issues, social problem.

Kapusta A.O.
Scientific adviser: Bezrodny V.P., associate professor
Donetsk State University
E-mail: allakapusta777@mail.ru

УДК 821.161.1

МИФ И ФОЛЬКЛОР КАК ИСТОЧНИКИ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ЛИТЕРАТУРЕ

Кияшко В.А.
Научный руководитель: Ярошевич И.А., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Статья рассматривает миф и фольклор как фундаментальные источники архетипических образов в авторской литературе. Анализируются теоретические подходы к определению мифа, его специфических пространственно-временных структур и функций. Фольклор исследуется как живая традиция, сохраняющая и транслирующая коллективные первообразы. На основе концепции архетипов К.Г. Юнга демонстрируется механизм творческого переосмысления универсальных моделей в индивидуальном художественном творчестве, что обеспечивает литературе культурную преемственность и глубину.
Ключевые слова: миф, фольклор, архетип, литература, художественный образ.

Введение. Связь литературы с мифологической и фольклорной традицией не вызывает сомнений в современном литературоведении. Однако механизмы, по которым коллективные архетипические образы из сферы мифа и фольклора становятся материалом для индивидуального авторского творчества, требуют уточнения. Существующие исследования часто рассматривают эти источники изолированно, не выявляя их системного взаимодействия в процессе формирования художественного образа.

Цель данной статьи – проанализировать миф и фольклор как единый источник архетипов и описать стратегии их творческой трансформации в литературном произведении.

Художественная литература на протяжении всей истории существует в постоянном диалоге с мифом и фольклором, которые являются древнейшими формами коллективного сознания. Они представляют собой фундамент культурной памяти, поставляют авторскому творчеству устойчивые повествовательные модели, символические структуры и, что важнее всего, универсальные образы-архетипы. Обращение к этим первоисточникам позволяет литературе говорить на языке общечеловеческих смыслов, транслировать глубинный опыт поколений и осмысливать вечные проблемы бытия между человечеством.

Основная часть. Миф в литературоведении понимается как особая форма художественного мышления, объединяющая элементы религии, философии, науки и искусства. Он представляет собой сложную коммуникационную систему, моделирующую картину мира, а не является просто набором фантастических сюжетов, как может казаться на первый взгляд. Р. Барт пишет в исследованиях, что «основная функция мифа – создавать иллюзию вечности вокруг конкретных исторических объектов, стремясь связать человека с миром гармоничных ценностей» [2, с. 228]. Эта иллюзорная вечность достигается благодаря специфической организации мифического времени и пространства. Ю. М. Лотман подчеркивал, что время в мифе циклично и обратимо, а пространство многослойно, где каждая точка или персонаж обладают одинаковыми свойствами на разных уровнях бытия [4, с. 145]. Таким образом, мифологическое мышление оперирует «непосредственным вещественным отображением общей идеи и чувственного образа, отличаясь от рационального познания присутствием элемента чудесного» [3, с. 130]. Именно эта образность и отсутствие четких границ, на которую указывала О. М. Фрейденберг, делает миф вечным источником для литературы.

С мифом тесно связан фольклор, который часто выступает его прямой наследницей и транслятором в более поздние культурные эпохи. Как отмечает С. Б. Адоньева, термин «фольклор», введенный в XIX веке, изначально охватывал всю духовную культуру

народа [1, с. 257]. В современном, более узком смысле, фольклор понимается как устное народное творчество, коллективное по своей природе и традиционное по способу передачи. Б. Н. Путилов рассматривает его как совокупность всех форм традиционной культуры, а С. Ю. Неклюдов акцентирует его коммуникативную и воспроизводящую функцию внутри сообщества [7, с. 120]. В. Я. Пропп видел в фольклоре живую, развивающуюся систему, отражающую мировоззрение народа и служащую средством передачи знаний и ценностей [6, с. 297]. Эта система, сохраняя в себе отголоски «первобытного синкретизма», стала хранилищем готовых художественных форм, сюжетных схем и, что самое существенное, архетипических образов.

Мифы представляют собой произведения народной коллективной фантазии, в которых отражается реальность через чувственно-осязаемые персонификации и одушевленные существа, воспринимаемые первобытным человеком как вполне реальные объекты. Особенно ярко проявляется их особенность в древних культурах, где мифы выполняли функцию аналогичной науки, являясь целостной системой взглядов, с помощью которых осмысливался и объяснялся окружающий мир. Со временем, по мере выделения из мифологии таких форм духовного и культурного сознания, как искусство, литература, наука, религия, политика и другие, мифологические образы и идеи сохранялись, видоизменялись и находили новое выражение внутри этих областей. Так мифы продолжали существовать в новых формах и интерпретациях. Особенно значима их трансформация в литературе, где мифологические мотивы получают новую жизнь и новые смыслы [8, с. 288].

По определению Е. М. Мелетинского, миф занимает важное место в культурной традиции человечества, выполняет при этом на протяжении всей истории человечества различные функции – мировоззренческие, познавательные и художественные [5, с. 99].

Миф выполняет важнейшую функцию формирования целостного представления о мире и определения места человека в нем. Он помогает превратить «хаотичные жизненные впечатления в упорядоченный космос», структурировать окружающую действительность и создать логическую систему мировосприятия.

Познавательная роль мифа заключается в его способности объяснять природные и социальные явления. В эпохи, когда научные знания только формировались, мифы служили основными трактовщиками сложных процессов. Они превращали природные события, происхождение объектов и явлений в образы и символы.

Художественная функция связана с его характеристиками как художественного произведения, вызывающего эмоциональный отклик. Мифы отличаются яркой образностью, красотой рассказа и глубиной смыслов, что делает их источником вдохновения различных видов искусств, включая литературу. Даже после утраты религиозного статуса они сохраняют свою эстетическую привлекательность, впечатляют людей красотой, образностью и символизмом. Примечательно, что классические античные мифы остаются основой для создания произведений искусства по сей день [5, С. 104-105].

Концепция архетипа, разработанная К. Г. Юнгом, служит теоретическим мостом, соединяющим мифологическое и фольклорное наследие с процессами индивидуального творчества. К. Г. Юнг определял архетипы как универсальные, врожденные психические структуры, составляющие содержание коллективного бессознательного. «Тот, кто говорит архетипами, словно говорит множеством голосов. Он поднимает изображаемое из мира мгновенного и преходящего в сферу вечности», – писал он, акцентируя внимание на трансформирующей силе этих первообразов [8, с. 289]. В фольклоре, по его мнению, архетипы находят свое наиболее прямое и концентрированное выражение, проявляясь в образах мифических существ, героев, трикстеров, в сюжетах инициации, путешествия и борьбы. Фольклор становится естественным каналом, через который архетипические образы, укорененные в мифе, входят в культурный обиход и делаются доступными для последующей литературной обработки.

Проникновение этих архетипов в авторскую литературу – это сложный процесс творческой адаптации. Е. М. Мелетинский выделял два основных типа отношения литературы Нового времени к мифологии: сознательный отказ от классических сюжетов в пользу жизнеподобия и, напротив, нетрадиционное использование мифа, перерастающее в самостоятельное мифотворчество [5, с. 91]. Второй путь предполагает глубокую интерпретацию и переосмысление мифа, а не его слепое копирование. Исторические личности могут мифологизироваться, обретая черты архетипических героев, как это происходило в творчестве В. Я. Брюсова. М. Элиаде видел в этом проявление общей тенденции превращать исторического персонажа в архетип, создавая типичные образцы для общества [9, с. 236].

Истоки словесных видов народного творчества можно проследить до эпохи верхнего палеолита, когда возникло первые формы человеческой речи. В древности устное творчество было тесно связано с повседневной деятельностью человека и служило выражением его мифологических, религиозных, исторических представлений и зарождающихся научных знаний. Обрядовые действия первобытных людей, направленные на воздействие на силы природы или судьбу, сопровождались произнесением заклинаний, заговоров и обращениями к природным силам с разными просьбами или угрозами. Искусство слова того времени было неразрывно связано с музыкой, танцами и декоративным искусством, образуя так называемый «первобытный синкретизм». Его следы легко заметны и в современном фольклоре.

Интересно для изучения в данном вопросе мнение В. Я. Проппа. Он уделял особое внимание структурным элементам фольклора, полагая, что изучение его внутренней организации позволяет проникнуть в глубинные пласты смысла народных произведений. Он воспринимал фольклор как целостную систему, в которой каждый компонент связан с остальными и играет важную роль в формировании общей картины национальной культуры. По мнению В. Я. Проппа, фольклор – сложная конструкция, отражающая мировоззрение народа, его понимание мира, роли человека в нем, а также концепции добра и зла, эстетики и безобразия. Он выделял в нем способ восприятия окружающего мира и средство передачи знаний и ценностей от поколения к поколению. Основной особенностью подхода В. Я. Проппа было восприятие фольклора как живого, постоянно развивающегося организма, способного адаптироваться к меняющимся условиям жизни, одновременно сохраняя свои основные функции и смыслы. Он рассматривал народное творчество как живую структуру, которая изменяет формы и содержание в соответствии с эпохой [6, с. 297].

Главная особенность фольклора – это его традиционность и устная передача. В отличие от письменных литературных произведений, фольклорные формы постоянно изменяются и передаются из поколения в поколение через живые исполнения, устное воспроизведение и ритуалы. Область изучения фольклора включает различные виды народного искусства: поэзию (предания, народные песни, сказки, эпос), музыку (традиционные песни, инструментальные мелодии), театр (народные спектакли, кукольные постановки), танцы. Кроме того, в состав фольклора входит язык, верования, обрядовые практики, ремесла и другие сферы духовной и материальной культуры.

Современное восприятие фольклора расширяет его границы, включая самодеятельные формы искусства, городской фольклор и проявления субкультур, студенческих, армейских, туристических и молодежных. Фольклор занимает важное место в развитии мировой художественной культуры, являясь источником национальных традиций и средством выражения народного самосознания. Это сложная система, в которой отдельные произведения рассматриваются не изолированно, а как часть целостных культурных практик и ритуалов, связанных с определенными социальными и духовными событиями.

По мнению Карла Густава Юнга, архетипы являются наследственным психическим материалом, формирующим духовную и культурную составляющую личности. Основой

фольклора выступают мифы, легенды, сказки и предания, в которых воплощены архетипические образы. Эти образы со временем подвергаются трансформациям и переосмыслению внутри культурного контекста, становясь частью народного наследия. Например, образы лешего, домовика или русалки в славянской традиции являются архетипами, уходящими корнями в более древние мифологические уровни [8, с. 293]. Можно выделить следующие особенности:

- архетипы выступают как универсальные или этнические первообразы, отражающие коллективный опыт и культуру народа;

- фольклор служит одним из каналов передачи и воплощения таких первообразов в конкретных историко-культурных условиях.

Фольклор является одним из наиболее богатых источников образов и архетипов для литературного творчества. Он хранит многовековой народный опыт, отражающий взгляды на окружающий мир, добро и зло, жизнь и смерть. В устной народной культуре сформировались устойчивые образы и сюжетные линии, которые впоследствии стали основой множества произведений литературы.

Архетипы, возникшие из фольклорных источников, представляют собой универсальные и общечеловеческие мотивы и идеи. Они выражают глубокие, зачастую бессознательные, ожидания, страхи и ценности, присущие разным культурам. Авторы используют эти образы по нескольким причинам:

- они легко узнаваемы и близки читателю;

- обладают сильным символическим значением;

- позволяют передать сложные абстрактные понятия через конкретные яркие образы;

- помогают раскрыть вечные темы, такие как жизнь и смерть, добро и зло, любовь и предательство [10, с. 271].

В литературе можно обнаружить много примеров воплощения фольклорных архетипов. Далее рассмотрим примеры.

- образ героя-победоносца, присутствующий в сказаниях и эпосах, который нашел свое отражение в произведениях разных жанров, от средневековых рыцарских романов («Роман об Александре» Ламбер де Тор и Александр Парижский, романы про короля Артура) до современного фэнтези («Рожденный туманом» Брендон Сандерсон, «Ведьмак» Анджей Сапковский);

- образы магических существ (фей, драконов, ведьм), часто становящихся персонажами сказок и фантастических рассказов («Эрагон» К. Паолини, «Мейферские ведьмы» Энн Райс, «Хозяйка дома на перекрестке» М. Завойчинская);

- сюжетные схемы, такие как путешествие героя, его испытания и последующее превращение, заимствованные из устных народных сказаний и многократно повторяющиеся в литературе («Мир осколков» Джо Аберкромби, «Сказания Земноморья» Урсула Ле Гуин);

- архетипические образы природы (например, мировое древо, живая вода, огонь), которые придают произведениям особую символическую окраску и помогают создать нужную атмосферу, а также раскрывать характеры героев («Хозяйка дома на перекрестке» М. Завойчинская, «Огненный ангел» В. Я. Брюсов) [6, с. 302].

Многие авторы целенаправленно используют фольклорные мотивы для придания произведениям национального колорита и выражения духа своего народа, его взглядов и мировоззрения. Другие же делают это бессознательно, поскольку архетипы глубоко укоренены в коллективном бессознательном и живут в народной памяти. Благодаря фольклорным архетипам литература получает доступ к универсальным человеческим ценностям и переживаниям. В то же время писатели переосмысливают эти образы, наполняя их новым смыслом, что позволяет воспринимать традиционные идеи с современной точки зрения и сохранять их актуальность.

Выводы. Миф и фольклор функционируют в литературе как единый источник архетипических образов. Миф предлагает глубинную, вневременную символическую матрицу, а фольклор предоставляет конкретные, оформленные традицией художественные формы для ее воплощения. Писатель, сознательно или интуитивно обращаясь к этому наследию, задействует пласты коллективной памяти, что придает его произведениям особую смысловую насыщенность, эмоциональную убедительность и культурную связь с миром. В этом диалоге с вечными первообразами литература подтверждает свою связь с основами человеческого существования, продолжая и развивая традицию, начало которой лежит в мифе и народной сказке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора / С.Б. Адоньева. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2024. – С. 256-312.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – С. 227-322.
3. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2023. – С. 129-158.
4. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2022. – С. 145–160.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – 3-е изд., репр. – М. : Наука, 1976. – С. 82-108.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 2023. – С. 297-364.
7. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. – СПб. : Наука, 2023. – С. 119-164.
8. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг; пер. с англ. – Минск : Харвест, 2004. – С. 288-384.
9. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с франц. В.П. Большакова. – 4-е изд. – М. : Академический проект, 2010. – 236 с.
10. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг; сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М. : Ренессанс, 2022. – С. 269-304.

MYTH AND FOLKLORE AS SOURCES OF ARCHETYPAL IMAGES IN LITERATURE

Annotation. The article examines myth and folklore as fundamental sources of archetypal images in authorial literature. Theoretical approaches to defining myth, its specific spatio-temporal structures and functions are analyzed. Folklore is explored as a living tradition that preserves and transmits collective primordial images. Based on C.G. Jung's concept of archetypes, the mechanism of creative reinterpretation of universal models in individual artistic creativity is demonstrated, which ensures cultural continuity and depth in literature.
Keywords: myth, folklore, archetype, literature, artistic image.

Kiyashko V.A.
Scientific supervisor: Yaroshevich I.A., associate professor
Donetsk State University
E-mail: vasilinaostankova@gmail.com

УКД 8-80

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ТЕКСТА: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ В ПОВЕСТИ-СКАЗКЕ Ю. Ф. ГРЕКОВА «ТАМ, НА НЕВЕДОМЫХ ТРОПИНКАХ»

Кожокар В. А.
Научный руководитель: Емельяненко А. В., канд. фил. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию суггестии в тексте в сказки Ю. Ф. Грекова. Проанализированы лингвистические механизмы, способствующие формированию эмоционального отклика у читателей. Рассматриваются ключевые элементы, такие как выбор слов, синтаксические конструкции и стилистические приемы, которые формируют атмосферу и усиливают эмоциональную насыщенность произведения. Исследование направлено на понимание роли языка в формировании эмоционального опыта.
Ключевые слова: эмоциональное воздействие, лингвистические механизмы, лексические средства, синтаксические конструкции, стилистические приемы, эмоциональный отклик, атмосфера текста.

Эмоциональное воздействие текста представляет собой ключевой элемент в литературном анализе, особенно в контексте жанра повести-сказки. Произведениям Ю. Ф. Грекова свойственно вызывать у читателя сильные эмоциональные реакции. Автор мастерски применяет разнообразные лингвистические механизмы, которые помогают создать многослойные эмоциональные отклики. В этой статье мы подробно проанализируем, каким образом выбор слов, структура предложений и различные стилистические приемы формируют восприятие текста и создают уникальную эмоциональную атмосферу, присущую творчеству Ю. Ф. Грекова. Рассмотрим, как эти элементы взаимодействуют друг с другом, усиливая общее впечатление от произведения и углубляя связь между читателем и текстом.

Лексика – один из главных инструментов, формирующих эмоциональный настрой литературного произведения. В работах Ю. Ф. Грекова прослеживается искусное владение богатым словарным запасом, что позволяет более полно передать переживания героев и создать атмосферу происходящего. Каждое слово или выражение, выбранное автором, не случайно; они тщательно подобраны для того, чтобы вызвать у читателя определенные чувства и ассоциации. Одним из наиболее действенных приемов, используемых Ю. Ф. Грековым, является применение метафор и эпитетов. Эти лексические средства не только обогащают текст, но и углубляют эмоциональное восприятие. Например, метафоры способны создавать яркие и запоминающиеся образы, которые усиливают эмоциональную насыщенность произведения. Как отмечает К. Н. Анферова, «метафора является важнейшим средством общения, которое не только украшает речь, но и способствует формированию устойчивых эмоциональных отношений, что является важным условием развития человека» [1]. Это позволяет читателю не просто усваивать информацию, но и переживать ее на более глубоком уровне. Развивая мысль К. Н. Анферовой, стоит подчеркнуть, что метафоры играют решающую роль в установлении эмоциональной связи между текстом и читателем. Они позволяют не только донести сложные идеи и чувства, но и сделать их более доступными и понятными благодаря использованию знакомых образов и ассоциаций. Метафоры делают текст более многослойным и глубоким, способствуя полному погружению читателя в мир произведения.

Кроме того, метафоры могут служить средством выражения культурных и социальных реалий, в которых создается произведение. Они помогают автору передать уникальные аспекты своего видения мира и культурного наследия, делая текст более аутентичным и значимым для читателя. Таким образом, метафоры не только украшают язык, но и выполняют важную функцию в процессе коммуникации, способствуя более глубокому пониманию и эмоциональному отклику.

Также Ю. Ф. Греков активно использует эпитеты, которые придают описаниям выразительность и живость. Эпитеты, будучи яркими определениями, не просто характеризуют предмет или явление, но и наделяют его дополнительными эмоциональными коннотациями. Они позволяют автору тонко передать свое отношение к описываемому, будь то восхищение, тревога, нежность или печаль. Например, эпитет в словосочетании *золотые лучи* не просто указывает на цвет, но и вызывает ощущение тепла, света и надежды, в то время как словосочетание *мрачные тени* создает атмосферу таинственности или угрозы.

Использование эпитетов в творчестве Ю. Ф. Грекова часто носит не только описательный, но и символический характер. Они могут служить ключом к пониманию скрытых смыслов, предвещать события или раскрывать внутренний мир персонажей. Автор также умело применяет синонимические ряды и антонимы для усиления эмоционального воздействия. Синонимы позволяют избежать монотонности и добавить нюансы в описание чувств и состояний. Например, вместо однократного упоминания *грусти* автор может использовать лексемы *печаль, тоска, уныние,* каждый раз придавая оттенку переживания новую глубину. Это позволяет читателю более точно представить себе эмоциональное состояние персонажа и сопереживать ему.

Антонимы, в свою очередь, создают контраст, подчеркивая полярность чувств или ситуаций. Противопоставление света и тьмы, добра и зла, радости и горя не только делает текст более динамичным, но и усиливает эмоциональное напряжение, заставляя читателя глубже осмысливать происходящее. Этот прием особенно эффективен в повестях-сказках, где часто присутствует четкое разделение на положительных и отрицательных героев, а также борьба противоположных начал.

Ю. Ф. Греков активно использует слова с эмоционально-оценочной окраской. Это могут быть как уменьшительно-ласкательные суффиксы (*солнышко, реченька*), вызывающие чувство нежности и уюта, так и слова с негативной коннотацией, создающие атмосферу тревоги или страха. Такие слова напрямую воздействуют на эмоциональную сферу читателя, формируя его отношение к персонажам и событиям.

Важным аспектом лексического воздействия является также использование архаизмов и фольклорных элементов. В жанре повести-сказки они не только придают тексту особый колорит и погружают читателя в атмосферу старины, но и вызывают чувство ностальгии, связи с традициями и народной мудростью. Эти элементы способствуют созданию уникальной, узнаваемой эмоциональной палитры, характерной для произведений Грекова. Они напоминают о глубинных корнях культуры, пробуждая в читателе чувство принадлежности к чему-то большему и вечному.

Таким образом, лексические средства в творчестве Ю. Ф. Грекова представляют собой сложный и многогранный инструментарий, который автор мастерски использует для создания глубокого эмоционального воздействия. От тщательно подобранных метафор и эпитетов до синонимов, антонимов и слов с оценочной окраской – каждый элемент служит цели вызвать у читателя определенные чувства, углубить его понимание текста и установить прочную эмоциональную связь с произведением.

Синтаксис также играет важную роль в формировании эмоционального отклика у читателя. Структура предложений, их длина и порядок слов могут существенно влиять на восприятие текста, создавая ощущение динамики, напряжения или, наоборот, спокойствия и умиротворения. Ю. Ф. Греков умело манипулирует синтаксическими конструкциями, чтобы усилить эмоциональное воздействие своих произведений.

Короткие, отрывистые предложения часто используются для передачи напряженных моментов, сцен действия или внутреннего смятения персонажей. Такая структура создает ощущение спешки, нехватки времени, усиливая тревогу и волнение читателя. Например, в моменты опасности или внезапных событий Ю. Ф. Греков может прибегать

к серии коротких фраз, которые имитируют учащенное сердцебиение или быструю смену мыслей. Это заставляет читателя буквально ощущать накал страстей.

С другой стороны, длинные, сложносочиненные и сложноподчиненные предложения могут использоваться для создания более плавного, размеренного повествования, описания природы, внутренних размышлений героев или передачи атмосферы спокойствия. Такие конструкции позволяют автору развернуть мысль, создать более полное и детальное представление о ситуации или чувствах персонажа. Они способствуют погружению читателя в мир произведения, создавая ощущение неспешности и глубины.

Особое внимание стоит уделить использованию инверсии – нарушения обычного порядка слов в предложении. Инверсия часто применяется для выделения определенных слов или фраз, придания им особой выразительности и эмоциональной окраски. Например, вынесение определения в конец предложения может усилить его значимость и создать эффект неожиданности или акцента. Это позволяет автору управлять вниманием читателя, направляя его на ключевые моменты повествования.

Ритм повествования, формируемый чередованием длинных и коротких предложений, а также использованием различных синтаксических фигур, является мощным инструментом эмоционального воздействия. Ю. Ф. Греков мастерски создает этот ритм, чтобы поддерживать интерес читателя, управлять его эмоциональным состоянием и направлять его восприятие. Он может замедлять темп в описательных частях, чтобы читатель мог насладиться красотой мира, и ускорять его в кульминационных моментах, чтобы усилить драматизм. Повторы, как лексические, так и синтаксические, также играют значительную роль в создании эмоционального резонанса. Вопросительные и восклицательные предложения также являются важными элементами синтаксиса, напрямую влияющими на эмоциональное восприятие. Вопросы могут выражать сомнение, недоумение, поиск ответов или обращение к читателю, вовлекая его в диалог. Восклицания же передают сильные эмоции – радость, гнев, удивление, страх, делая текст более живым и экспрессивным. Греков использует эти конструкции для того, чтобы читатель мог лучше понять внутренний мир персонажей и разделить их переживания.

Таким образом, синтаксические средства в творчестве Ю. Ф. Грекова – это не просто грамматические конструкции, а мощный инструмент для создания эмоциональной атмосферы.

Помимо лексики и синтаксиса, стилистические приемы играют ключевую роль в формировании уникальной эмоциональной атмосферы произведений Ю. Ф. Грекова. Автор использует разнообразные художественные средства, чтобы погрузить читателя в мир своих сказок-повестей, вызвать у него определенные чувства и создать глубокое впечатление.

Одним из наиболее характерных стилистических приемов, используемых Ю. Ф. Грековым, является олицетворение. В жанре повести-сказки этот прием особенно эффективен, поскольку он позволяет одушевлять неодушевленные предметы и явления природы, наделяя их человеческими качествами, чувствами и способностью к действию. Например, *ветер шептал тайны, река грустила, солнце улыбалось*. Олицетворение не только делает мир произведения более живым и волшебным, но и способствует эмоциональному сопереживанию, поскольку читатель начинает воспринимать окружающую среду как активного участника событий, способного чувствовать и взаимодействовать. Это углубляет связь с текстом и усиливает ощущение погружения в сказочный мир.

Сравнения также являются мощным стилистическим инструментом в арсенале Ю. Ф. Грекова. Они позволяют автору создавать яркие и наглядные образы, делая описания более выразительными и эмоционально насыщенными. Сравнения могут быть как простыми, так и развернутыми, но всегда служат цели усиления впечатления. Например, *глаза блестели, как звезды*, *голос был нежным, словно шепот ветра*. Эти сравнения не

только помогают читателю визуализировать описываемое, но и вызывают определенные ассоциации и чувства, обогащая эмоциональный фон произведения.

Символизм играет особую роль в повестях-сказках Ю. Ф. Грекова. Многие образы, предметы или явления приобретают символическое значение, выходящее за рамки их прямого смысла. Например, лес может символизировать неизведанное и опасное, река – течение жизни, а цветок – хрупкость и красоту. Символы обогащают текст, придают ему глубину и позволяют автору передавать сложные философские идеи и эмоциональные состояния, не прибегая к прямому изложению. Читатель, разгадывая символы, активно включается в процесс интерпретации, что усиливает его эмоциональную вовлеченность.

Наконец, использование диалогов и монологов также является важным стилистическим приемом. Живые, эмоционально насыщенные диалоги позволяют раскрыть характеры персонажей, передать их чувства и мысли, создать динамику взаимодействия. Монологи, в свою очередь, дают возможность читателю глубже проникнуть во внутренний мир героя, понять его переживания, сомнения и надежды. Автор умело строит реплики, используя различные интонации и лексические особенности, чтобы максимально точно передать эмоциональное состояние говорящего.

Таким образом, стилистические приемы в творчестве Ю. Ф. Грекова – это не просто украшения, а мощные инструменты, которые в совокупности создают уникальную эмоциональную атмосферу произведения. Олицетворения, сравнения, ирония, гипербола, звукопись, символизм, а также мастерское использование диалогов и монологов – все эти элементы взаимодействуют, погружая читателя в мир сказки, вызывая у него широкий спектр чувств и оставляя глубокий эмоциональный след. Автор виртуозно жонглирует этими приемами, чтобы не только рассказать историю, но и заставить читателя прочувствовать ее каждой клеточкой своей души.

В результате проведенного анализа можно сделать вывод, что лингвистические механизмы, применяемые Ю. Ф. Грековым, имеют решающее значение для формирования эмоционального воздействия его текстов. Использование разнообразных лексических средств, таких как метафоры и эпитеты, позволяет автору глубже передать чувства персонажей и создать насыщенную атмосферу. Синтаксические конструкции, варьирующиеся от коротких и ритмичных до длинных и сложных, помогают передать динамику событий и внутренние переживания героев, что усиливает эмоциональную вовлеченность читателя.

Кроме того, стилистические приемы, такие как аллитерация и ассонанс, добавляют музыкальность и выразительность тексту, что способствует созданию запоминающихся фраз и образов. Эти элементы работают в гармонии, формируя богатую эмоциональную палитру, которая позволяет читателю не только воспринимать информацию, но и чувствовать её на более глубоком уровне.

Таким образом, исследование лингвистических механизмов в произведениях Ю. Ф. Грекова открывает новые горизонты для понимания его литературного творчества и его влияния на читателя. Это подчеркивает важность языка как инструмента, способного вызывать эмоции и создавать уникальные литературные миры, в которые читатель может погрузиться с головой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анферова, К. Н. Эмоциональная и эмпатическая функции метафоры // Либеральные искусства в России. – 2017. − С. 182−193.

2. Марченко, Т. В. Эмоционально-образный и оценочный потенциал эпитетов: переводческий аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – С. 118−121.

3. Сенченко, Т. А. Структуры текста и их восприятие: экспериментальное исследование: на материале текстов разных типов. // Диссертация кандидата филологических наук. – 2009.

4. Бойчук, Е. И. Ритм художественного текста как средство суггестивного воздействия // Ярославский педагогический вестник. – 2014. − № 2.

THE EMOTIONAL IMPACT OF TEXT: LINGUISTIC MECHANISMS IN THE TALE BY Y. F. GREKOV « THERE, ON UNKNOWN PATHS»

Annotation. This article explores the emotional impact of the text in Y. F. Grekov's fairy-tale story, using an analysis of linguistic mechanisms that contribute to the formation of an emotional response in readers. Key elements are examined, such as word choice, syntactic constructions, and stylistic devices, which shape the atmosphere and enhance the emotional intensity of the work. The study aims to understand the role of language in shaping the emotional experience.

Keywords: emotional impact, linguistic mechanisms, lexical means, syntactic structures, stylistic devices, emotional response, the atmosphere of the text.

Kozhokar V. A.
Scientific adviser: Yemelianenko A.V., PhD in Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: vlada.kozhokar@gmail.com

УДК 821.161.1

ПРОСТРАНСТВО КАК ГЕРОЙ: ТОПОГРАФИЯ МУЧЕНИЧЕСТВА В БОРИСОГЛЕБСКОМ ЦИКЛЕ

Колосова Э. В.
Научный руководитель: Ярошевич И. А. канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье исследуется роль топографии в Борисоглебском цикле как смыслообразующего элемента агиографического повествования. На основе анализа ключевых локусов демонстрируется, как пространственные образы выполняют три взаимосвязанные функции: экзегетическую (соотнесение с библейскими сюжетами), идеологическую (легитимация культа святых) и эмоциональную. Показано, что древнерусская модель святости отличается от византийского канона акцентированием природного ландшафта и сакрализацией почвы. Особое внимание уделено отклонениям от агиографического канона: смещению сакральности с места смерти на место погребения, отсутствию «чудес на месте» при гибели и доминированию природных символов над архитектурными. Методология опирается на текстологический и семиотический анализ житийных текстов в контексте богословской и историко-культурной традиции Древней Руси.

Ключевые слова: агиография, Библейские аллюзии, сакральность, агиографический канон, сакрализация ландшафта.

Введение. В древнерусской агиографии пространство редко выполняет функцию нейтрального фона: географические локусы зачастую наделяются сакральным смыслом, становясь полноправными «участниками» повествования [3, с. 126]. В Борисоглебском цикле – «Сказании о Борисе и Глебе» и «Чтении о житии и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба» Нестора Летописца – топография не просто фиксирует перемещения героев, но конструирует смысл мученичества, превращая реки и города в символы судьбы [1, с. 438].

Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления роли пространственных образов в древнерусской литературе. Традиционный текстоцентричный анализ зачастую игнорирует семиотику ландшафта, тогда как именно топография в агиографии становится ключом к пониманию сакральной семантики событий.

Цель статьи – выявить, как пространственные образы в Борисоглебском цикле формируют семантику святости и каким образом ландшафт превращается в «текст», читаемый через призму христианской символики. Для достижения этой цели необходимо решить ряд задач: проанализировать семантику ключевых локусов (Альта, Вышгород, Волга) в контексте агиографического канона; выявить библейские и литургические аллюзии, связанные с топографией мученичества; продемонстрировать, как пространственные маршруты героев формируют нарративную структуру жития; определить специфику «русской» модели сакрального пространства в сравнении с византийскими образцами.

Методологическую базу исследования составляют: семиотика пространства (в рамках концепции «культурного ландшафта» Ю. М. Лотмана) [4, с. 356], картографирование нарративных маршрутов, а также анализ библейских и литургических аллюзий в описаниях мест. Материалом выступают ключевые эпизоды циклов, связанные с путём Бориса к месту гибели, местом убийства Глеба и локациями погребения и последующего почитания [1, с. 452].

Основная часть. Река Альта в судьбе Бориса. В «Сказании» Альта предстаёт не просто как водный поток, но как пограничный символ между жизнью и смертью, миром земным и небесным [1, с. 464]. Его семантика раскрывается через ключевые эпизоды повествования. Так, узнав о смерти отца, Борис останавливается на берегу Альты. Река становится местом его последнего выбора, после того, как Борис узнаёт весть о намере-

ниях его брата Святополка убить его, герой отказывается от борьбы, принимая мученическую участь. Описание пения псалмов и заутреней Борисом перед гибелью наделяет воду особым смыслом – она выступает ритуальным порогом, аналогом крещенской купели, где герой «умирает» для мира, чтобы воскреснуть в святости.

Перед лицом неминуемой гибели Борис не просто цитирует псалмы, а превращает заутреню в духовный акт принятия мученической судьбы: «Борис поет заутреню, так как пришла ему уже весть, что собираются погубить его. И, встав, начал он петь: «Господи! За что умножились враги мои! Многие восстают на меня»» (Пс.3:2); и еще: «Ибо стрелы Твои вонзились в меня; ибо я готов к бедам, и скорбь моя... предо мною» (Пс.37:3); он говорил: «Господи! Услышь молитву мою... и не входи в суд с рабом Твоим, потому что не оправдается пред Тобой никто из живущих, так как преследует враг душу мою» (Пс.142:1–3). И, окончив шестопсалмие и увидев, что пришли посланные убить его, начал петь псалмы: «Обступили меня тельцы тучные... Скопище злых обступило меня» (Пс.21:13, 17); «Господи, Боже мой, на Тебя уповаю, спаси меня и от всех гонителей моих избавь меня» (Пс.7:2). Затем начал он петь канон. А затем, кончив заутреню, помолился и сказал так, смотря на икону, на образ Владыки: «Господи Иисусе Христе! Как Ты в этом образе явился на землю ради нашего спасения, собственною волею дав пригвоздить руки Свои на кресте, и принял страдание за наши грехи, так и меня сподобь принять страдание. Я же не от врагов принимаю это страдание, но от своего же брата, и не вмени ему, Господи, это в грех». И, помолившись Богу, возлег на постель свою.» [1, с. 486].

Через молитвенные тексты герой осмысляет своё страдание как подражание Христу, что подчёркивает его образ как страстотерпца, при этом библейские цитаты не остаются внешними ссылками – они становятся внутренними словами Бориса, формируя смысловой каркас повествования. Особую роль играет молитва перед иконой, где герой прямо сопоставляет свою участь с крестной жертвой Спасителя, одновременно прощая брата-убийцу, – это усиливает морально-религиозную перспективу рассказа. Ритмичность фраз, повторение формул («начал петь…», «помолился и сказал…») и опора на сакральные тексты создают особый эпико-молитвенный тон, характерный для житийной литературы.

Образ Альты раскрывается через несколько семантических пластов. Во-первых, река осмысляется как путь очищения, что создаёт параллель с библейским Иорданом [6, с. 265]. Во-вторых, течение символизирует необратимость судьбы: Борис не может вернуться назад, его путь предопределён. В-третьих, берег выступает как место откровения, где герой обращается к молитве перед смертью.

Библейские аллюзии усиливают сакральный статус реки. В тексте прослеживаются отсылки к двум ключевым эпизодам Священного Писания: переходу израильского народа через Иордан (Ис. Нав. 3) и крещению Христа (Мф. 3:13–17). Таким образом, Альта в нарративе выполняет экзегетическую функцию, «комментируя» библейские сюжеты через топографию [3, с. 169]. Это не просто географический объект, но и теологический символ, связывающий земное странствие Бориса с его духовным восхождением.

Устье реки Смядыни неподалёку от Смоленска – место убийства Глеба – осмысляется через библейскую топику реки как сакрального пространства испытания. Эта семантическая параллель раскрывается в нескольких ключевых аспектах. Уединённость речного берега подчёркивает одиночество святого и его «избранность» страданием. В свою очередь, открытость водного пространства контрастирует с «закрытостью» дворцовых интриг, выявляя прозрачность Божьего промысла. К тому же, река и земля выступают свидетелями: кровь, смешиваясь с речной влагой и впитываясь в почву, превращает место гибели в символ «семени Церкви».

Символические переклички с Писанием усиливают сакральный смысл эпизода: река ассоциируется с водами Крещения, где Христос принял волю Отца, а также с речными образами жертвоприношения (например, река как граница между жизнью и смертью в истории Авраама и Исаака).

Существенно, что в отличие от византийских житий, где святые часто умирают в «закрытых» пространствах (темницы, монастыри), Борис и Глеб принимают смерть у реки – на открытом воздухе. Это подчёркивает специфику древнерусской модели святости: связь мученика с родной землёй, «вселенский» характер его жертвы и восприятие природного мира как храма.

Вышгород, где упокоены святые Борис и Глеб, постепенно превращается в подлинный сакральный центр – место, где само пространство словно хранит и «запоминает» подвиг мученичества [2, с. 54]. В повествовательной ткани жития город обретает многогранный смысл.

Прежде всего, Вышгород – точка отсчёта трагедии: именно здесь зародился замысел Святополка Окаянного об убийстве брата Бориса. Впоследствии в этот город приносят сначала тело Бориса, а затем и Глеба, так Вышгород становится не только местом погребения, но и символическим завершением земного пути святых, откуда начинается их небесное предстательство.

Как место чуда Вышгород уподобляется «новому Иерусалиму»: гробница превращается в источник исцелений, притягивая паломников. Пути к Вышгороду выстраиваются в образ «духовного паломничества» для читателя, становясь зримым символом единства Руси. Совместное погребение братьев подчёркивает идею соборности, резко противопоставленную княжеским усобицам.

Архитектурно-пространственные коды города насыщены сакральным значением. Церковь, где покоятся мощи, воспринимается как вертикальная ось, соединяющая землю и небо. Городские стены выступают как защита святыни и одновременно, как аллегория Церкви, «града Божия» [5, с. 326].

В итоге семантика Вышгорода раскрывает глубокую идеологическую функцию топографии. Город перестаёт быть просто местом захоронения: он превращается в символ церковного единства, заметный маркер сакральной географии Руси и прообраз «небесного Иерусалима» на земле [9, с. 42].

В Борисоглебском цикле пространственные маршруты героев складываются в осмысленную картографию мученичества: каждое место и каждый переход обретают богословскую глубину, превращая географическую карту в «текст», читаемый через призму веры.

Начальной точкой трагической геометрии становится река Альта – место гибели Бориса. Здесь водная стихия выступает одновременно и как рубеж между жизнью и смертью, и как крещальная купель: пение псалмов и заутреня на берегу превращают реку в пространство ритуального преображения. Герой добровольно принимает страдание, и вода, впитывая кровь, символизирует «семя Церкви» – залог будущего прославления.

Аналогичную функцию несёт устье реки Смядыни, где погибает Глеб. Слияние вод подчёркивает мотив жертвенного растворения в Божественном промысле: уединённость речного берега акцентирует одиночество святого, а открытость пространства противопоставляется «закрытости» дворцовых интриг, выявляя прозрачность Божьего замысла. Так две речные локации – Альта и Смядынь – образуют парную оппозицию: разные географические точки, но единый сакральный смысл.

Особую роль играет Вышгород – город, который замыкает эту пространственную композицию, превращаясь в центр памяти и сакральной концентрации. Его значение двойственно: с одной стороны, это точка зарождения зла (здесь зарождается замысел Святополка об убийстве Бориса), и место завершения земного пути святых (сюда пере-

носят тела братьев, устраивая совместное погребение). Вышгород становится некрополем-святилищем: гробница превращается в источник чудес, а сам город уподобляется «новому Иерусалиму» – месту явного присутствия благодати. Совместное погребение братьев подчёркивает идею соборности, противопоставленную княжеским усобицам, и делает Вышгород зримым образом единства Руси.

Новый смысловой пласт добавляет эпизод битвы Ярослава со Святополком на замёрзшей Волге. Здесь река перестаёт быть лишь границей перехода и становится ареной исторического суда: лёд превращает водную стихию в пространство противостояния добра и зла. Победа Ярослава косвенно легитимирует святость Бориса и Глеба, их жертва оказывается основанием для восстановления справедливости. Так Волга расширяет речную топику до общерусского масштаба: если Альта и Смядынь – места личного подвига, то Волга – место судьбоносного выбора, где судьба святых влияет на судьбу всей земли.

Нарративная функция этих маршрутов проявляется в трёх ключевых аспектах: длительные переходы создают эффект замедления времени, усиливая драматизм ожидания смерти. Затем каждый этап пути осмысляется как ступень «лестницы» мученичества, что приводит к ритуализации пространства: места привалов, переправ и молитв становятся сакральными вехами. И наконец, складывается «карта святости»: места гибели (Альта, Смядынь), погребения (Вышгород) и суда (Волга) превращаются в маркеры христианской географии Руси, связывая земное и небесное.

Картографирование путей Бориса, Глеба и Ярослава позволяет увидеть, как физическое пространство трансформируется в сакральное. География становится языком теологии: река – символом перехода и очищения, город – центром памяти и прославления, битва на льду – знаком исторического возмездия. А маршрут мучеников моделирует духовный опыт читателя, приглашая его пройти тот же путь, – от скорби к победе, от смерти к вечной жизни.

Выводы. Проведённый анализ пространственных образов в Борисоглебском цикле позволяет сделать ряд принципиальных выводов о специфике древнерусской агиографии и её богословской семантике.

Топография в житиях Бориса и Глеба не выполняет функцию нейтрального фона: каждый ключевой локус (Альта, Смядынь, Вышгород, Волга) наделён многослойным сакральным смыслом. Река становится не просто географическим объектом, а пограничным символом между жизнью и смертью, местом ритуального преображения и «крещальной купелью», где герой умирает для мира, чтобы воскреснуть в святости.

Пространственные образы конструируют семантику святости через систему библейских и литургических аллюзий. Река Альта отсылает к Иордану и крещению Христа; уединённость берега Смядыни перекликается с мотивом пустыни и испытания; Вышгород осмысляется как «русский Сион».

Также маршруты героев формируют нарративную структуру жития: длительные переходы создают эффект замедления времени, усиливая драматизм ожидания смерти; каждый этап пути осмысляется как ступень «лестницы» мученичества, что приводит к ритуализации пространства; складывается «карта святости», где места гибели (Альта, Смядынь), погребения (Вышгород) и суда (Волга) становятся маркерами христианской географии Руси.

К тому же цикл отступает от византийского агиографического канона:

- отсутствие «чудес на месте» в момент гибели компенсируется посмертными знамениями (исцеления у гробницы в Вышгороде);
- сакральность смещается с точки смерти на точку почитания (перенос тел в Вышгород);
- приоритет природного ландшафта над архитектурными святынями превращает географию в самостоятельный теологический код.

Таким образом, в Борисоглебском цикле топография становится активным участником нарратива. Она задаёт ритм повествования (замедление, ожидание, кульминация); кодирует богословские идеи (страдание как подражание Христу, смерть как переход); моделирует духовный опыт читателя, превращая географическую карту в «письмо», читаемое через призму веры.

Полученные результаты открывают новые возможности для изучения древнерусской литературы как системы, где слово, образ и ландшафт образуют единое семантическое поле. Пространство в агиографии оказывается не пассивным вместилищем событий, а активным «героем», чья семантика раскрывается через синтез библейских аллюзий, литургических кодов и исторической географии Древней Руси.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1: XI – начало XII века / под ред. Д. С. Лихачёва и др. – СПб.: Наука, 1997. – 543 с.

2. Дорофеева Л. Г. Образ Святополка в «Сказании о Борисе и Глебе»: предопределение или свобода выбора? // Вестник БФУ им. И. Канта. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2012. – № 10. – С. 108-111.

3. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

4. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство СПБ, 2000. – 704 с.

5. Памятники литературы Древней Руси: Начало русской литературы. XI – начало XII века / сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачёва. – М.: Художественная литература, 1978. – 463 с.

6. Ранчин А. М. Памятники Борисоглебского цикла: текстология, поэтика, религиозно-культурный контекст. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2012. – 480 с.

7. Топоров В. Н. Святые и святость в русской духовной культуре. Т. 1: Первый век христианства на Руси. – М.: Гнозис, 1995. – 876 с.

8. Успенский Б. А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 128 с.

9.. Успенский Б. А. Крестное знамение и сакральное пространство: Почему православные крестятся справа налево, а католики – слева направо? – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 192 с.

SPACE AS A HERO: TOPOGRAPHY OF MARTYRDOM IN THE BORIS AND GLEB CYCLE

Annotation. The article explores the role of topography in Boriso-The Gleb cycle as a semantic element of hagiographic narrative. Based on the analysis of key loci, it is demonstrated how spatial images perform three interrelated functions: exegetical (correlation with biblical plots), ideological (legitimization of the cult of saints) and emotional. It is shown that the ancient Russian model of sanctity differs from the Byzantine canon by emphasizing the natural landscape and sacralization of the soil. Special attention is paid to deviations from the hagiographic canon: the shift of sacredness from the place of death to the place of burial, the absence of "miracles in place" during death, and the dominance of natural symbols over architectural ones. The methodology is based on a textual and semiotic analysis of hagiographic texts in the context of the theological and historical-cultural traditions of Ancient Russia.

Keywords: hagiography, Biblical allusions, sacredness, hagiographic canon, sacralization of the landscape.

Kolosova E. V.
Scientific supervisor: Yaroshevich I. A. Candidate of Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: kolos-ova_elvira@mail.ru

УДК 070.13

СПЕЦИФИКА РАЗГРАНИЧЕНИЯ МАНИПУЛЯТИВНЫХ ПРИЁМОВ И ПРОПАГАНДЫ В СОВРЕМЕННЫХ СМИ.

Кудряшов И.В.
Научный руководитель: Михальченко М.Н., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается использование манипулятивных технологий, приёмов и методов пропаганды современными СМИ в период проведения СВО в Донбассе. Особое внимание уделено проблематике отличия манипулятивных приёмов от пропаганды в современных СМИ. Даны рекомендации по противодействию данным явлениям. Выявлены функциональные особенности пропаганды и манипуляции как инструмента медиакоммуникации. Приведены примеры массовых манипулятивных приёмов.
Ключевые слова: СМИ, ПРОПАГАНДА, МАНИПУЛЯЦИИ, манипулятивные технологии, медиакоммуникация.

Актуальность. Понятия манипуляции и пропаганды зачастую отождествляются или не имеют чёткой дифференциации как в масс-медийном дискурсе, так и в среде экспертов. Важно проанализировать теоретический фундамент данных явлений и четко их разграничить. В условиях напряжённой международной и региональной обстановки необходимо повысить медиаграмотность населения и показать специфику функционирования манипулятивных приёмов и пропаганды.

Цель статьи – выявление и систематизация критериев, которые позволяют дифференцировать манипулятивные приёмы и пропаганду в дискурсе современных СМИ, а также определение функциональных границ их применения в условиях цифровизации медиапространства. Для достижения цели необходимо выполнить следующие задачи:

1. Провести теоретический анализ понятий «манипуляция» и «пропаганда» в отечественной и зарубежной научной литературе и публицистике;
2. Выявить функциональные особенности пропаганды и манипуляции как инструментов медиакоммуникации;
3. Классифицировать манипулятивные приёмы, которые используют в современных СМИ;
4. Разработать и предоставить рекомендации, необходимые для противодействия манипулятивным и пропагандистским эффектам.

Теоретическое разграничение понятий «пропаганда» и «манипуляция» остаётся дискуссионным вопросом в обществе. Научная литература даёт на него однозначный ответ [3, с. 11-12.], манипуляция может пониматься как:

1. Скрытое управление поведением человека, совершаемое ради какой-либо выгоды того, кто управляет;
2. Вид психологического воздействия, искусное исполнение которого ведет к скрытому возбуждению у другого человека намерений, не совпадающих с его актуально существующими желаниями, направленное на неявное побуждение другого к совершению определенных манипулятором действий;
3. Латентное психологическое воздействие, которое требует социальных познаний и осуществляется с целью изменения мнений, воззрений, установок реципиента.

Таким образом, манипуляция – это вид информационного воздействия, при котором истинные цели воздействующего остаются неосознанными для реципиента. Сам факт воздействия может быть очевидным, но смысл воздействия всегда будет скрытым.

Анализ научной литературы [7, с. 216] в области пропаганды показывает, что подходы к определению пропаганды во многом совпадают. Размытость границ между пропагандой и манипуляцией обусловлена участием в медиадискурсе авторов, не обладающих профильной экспертизой. Художественные, публицистические, популистские интерпретации способствуют смешению понятий и утрате первоначального смысла.

Писатель Джордж Оруэлл [5] он считал, что использование нейтральных понятий – это пропаганда и манипуляция одновременно, поскольку термины с нейтральной коннотацией помогают скрыть от общества негативные явления. Мнение, сходное с мнением Джорджа Оруэлла, стало господствовать в научных кругах и поддерживаться многими современными исследователями дискурса.

Можно утверждать, что манипуляция – это инструмент отвлечения внимания, который не всегда может быть скрытным. Пропаганда – это систематическое распространение определённых идей, тезисов, иногда их насаждение. В современных СМИ пропаганда и манипуляция – это разные инструменты, хотя их границы зачастую размыты.

Имея теоретическую базу, целесообразно выявить функциональные особенности [2, с. 1-3] пропаганды и манипуляции как инструментов медиакоммуникации. Функциональные особенности пропаганды включают в себя:

1. Направленность на формирование общественного мнения;
2. Распространение взглядов, тезисов, аргументов и идей с целью внедрить их в массы;
3. Стремление усилить контроль за информационный потоком;
4. Универсальность каналов распространения.

Пропаганду можно разделить на позитивную и деструктивную. Позитивная направлена на убеждение личности посредством аргументации, а деструктивная использует принцип «цель оправдывает средства».

Функциональные особенности манипуляции включают в себя:

1. Скрытое воздействие. Факт манипуляции не должен быть замечен объектом, на который воздействуют. Само отвлечение внимания может быть открытым, но ключевой факт в том, что реципиент не понимает, что им манипулируют;
2. Для манипуляции характерно использование определённых стимулов, которые позволяют заранее предугадать реакцию и предопределить дальнейшие действия;
3. Отношение к адресату как к средству, использование которого позволяет реализовать интересы манипулятора;
4. Отсутствие универсальности в приёмах манипулирования. Некоторые приёмы подойдут только в интернет-СМИ, а иные – только на ТВ.

Отдельного внимания заслуживает классификация [4] приёмов манипулятивного воздействия, которые используются в СМИ. Представленная классификация не является исчерпывающей. В перечне методов упор сделан на их многообразие, приведены наиболее часто используемые методы:

1. Метод «анонимный авторитет». Сутью метода является то, что журналист апеллирует к мнению социальных групп без указания источника, с целью утвердить собственную правоту;
2. Метод «апелляция к большинству». Аналогичен «анонимному авторитету», но манипулятор (или пропагандист) ссылается на общество, когда иных аргументов для доказательства объективности собственной позиции нет;
3. Метод «апелляция к предрассудкам» используется в том случае, когда необходимо транслировать в массы какой-то тезис. Суть метода состоит в том, что манипулятор апеллирует к определённым предрассудкам: на расовом, национальном или религиозном основании. Метод многогранен и вместо определённых предрассудков могут использоваться политические лозунги. Например, данная статья-обращение [6], описанная немецким СМИ в период начала СВО;
4. Метод «Атака любовью». Специфический манипулятивный метод, применимый в групповой коммуникации, нежели в медиасреде. Его суть заключается в положительном эмоциональном воздействии на индивида, которого необходимо включить в определённую группу. Это может проявляться в виде навязчивых партсобраний, собраний религиозного толка, любых иных групповых активностях. Суть метода заключается в том,

чтобы человек впал в определённого рода фрустрацию и/или эмоциональную стабильность и остался в группе.

5. Метод «использование афоризмов». Он заключается в использовании афоризмов, либо упрощённых фраз и аргументов для подтверждения позиции манипулятора;

6. Метод «блестящий фантик» заключается в описывании объекта формально-положительными фразами и клишированными общими характеристиками, которые нельзя ни опровергнуть, ни подтвердить;

7. Метод «будничного рассказа» состоит в том, чтобы сообщать о самых ужасных вещах с полнейшей отстранённостью и абсолютным безразличием к сообщаемой информации. Цель метода в том, чтобы снизить психоэмоциональную реактивность аудитории;

8. Метод давления на лояльность. Он базируется на создании искусственной дихотомии. Позиция личности классифицируется исключительно в бинарных категориях: «лояльный сторонник» или «враждебный элемент». Самый примитивный манипулятивный метод, демонстрирующий высокую эффективность в период кризисов или войн;

9. Метод «прославление героев». Цель метода состоит в том, чтобы склонить нейтрально-настроенных людей в тот или иной лагерь, показав силу, храбрость, мужество, либо иные положительные стороны группы, к которой принадлежит манипулятор. (Это могут быть солдаты определённой страны, врачи, граждане.). Метод полезен и тем, что укрепляет веру в собственную правоту у изначального электората;

10. Метод дезинформации. Информация предоставляется в неполном объёме, либо подаётся в тех ракурсах, которые выгодны манипулятору. Опасность этого метода заключается в когнитивном укоренении дезинформации в сознании людей. Ситуация осложняется тогда, когда дезинформацию составляли профессионалы своего дела. Этот метод массово применяют в любых войнах, чтобы посеять панику среди населения, либо солдат врага;

11. Метод «демонизация врага» — это ещё один метод, который можно использовать не только на войне, но и в идеологических баталиях. Его суть состоит в том, чтобы показать представителя одной этнической, религиозной, либо любой иной группы, как «недочеловека», тем самым посеяв вражду и вызвав негативные эмоции. Феномен легитимизации негативных аффектов обуславливается когнитивной потребностью индивида в моральном оправдании агрессии. Пример: Российскую Федерацию или россиян [1] часто демонизируют на Западе, делая виновником всего негативного в мире. В период СВО подобная тенденция увеличилась.

Следует помнить, что методов множество и рассмотрены были не все. Методы относятся к манипуляциям, посредством которых можно выстроить весомую пропагандистскую работу.

Тщательное изучение пропагандистских и манипулятивных приёмов позволяет выявить способы противодействия им и представить рекомендации:

1. Необходимо сформировать навык рефлексивного восприятия. Осознанная обработка информации способствует выявлению манипулятивных маркеров и снижает вероятность усвоения манипулятивного контента;

2. Важно научиться отделять факты от мнений и от эмоциональных оценок. К любым тезисам следует относиться критически, избегая субъективных мнений и эмоциональных оценок;

3. Следует уметь находить первоисточник и анализировать его. Это поможет избежать многих проблем и узнать подробности, которые могут быть не указаны в других источниках;

4. Рекомендуется минимизировать эмоциональный фактор восприятия. Поскольку манипуляции и пропаганда опираются на эмоции, необходимо воспринимать информацию сугубо рационально, избегая эмоциональной уязвимости;

5. Целесообразно развить автономность суждений. Избегание конформного поведения при условии релевантного обоснования собственной позиции сохраняет критическое мышление и субъективность;

6. Требуется иметь разносторонний кругозор. Высокий уровень эрудиции и разностороннее мировосприятие кратно снижают возможность оказания манипулятивного воздействия на личность;

7. Необходимо помнить, что любой человек, который подаёт информацию, может быть не объективным.

Выводы. Манипуляции и пропаганда, несмотря на различия в явлениях и терминах, представляют собой разные феномены, имеющие огромную взаимосвязь и дополняющие друг друга.

Пропаганда носит систематический характер и зачастую открыта; манипуляция является инструментом скрытого воздействия, цели которого не ограничиваются определённой выборкой. Манипуляция и пропаганда имеют весомые функциональные различия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зеленский матерной фразой призвал Европу и США выслать россиян из западных стран // Lenta.ru URL: https://lenta.ru/news/2026/02/15/zelenskiy-maternoy-frazoy-prizval-evropu-i-ssha-vyslat-rossiyan-iz-zapadnyh-stran/ (дата обращения: 19.02.2026).

2. Карепова С. Г., Некрасов С. В., Пинчук А. Н. ПРОПАГАНДА КАК МЕТОД ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ОБЩЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ: ОБЩИЙ ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ // Вестник НГУЭУ. - 2020. - №4. - С. 212-229.

3. М. Д. Иванова, В. И. Кучерявенко, А. М. Чобан-Пилецкая МАНИПУЛЯЦИИ ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ И СПОСОБЫ ИХ НЕЙТРАЛИЗАЦИИ. - Уч. изд. л. 8,5. изд. - Тирасполь: Издается в авторской редакции, 2024. - 135 с.

4. Пропаганда: Самые популярные методы // Научи Хорошему URL: https://whatisgood.ru/theory/analytics/propaganda-samyie-populyarnyie-metodyi/ (дата обращения: 19.02.2026).

5. Пропагандистский мир, построенный Джорджем Оруэллом // Psyfactor URL: https://psyfactor.org/lib/propaganda31.htm (дата обращения: 19.02.2026).

6. «Русский, сдавайся» – немецкая газета выпустила обращение к россиянам // ПолитНавигатор URL: https://www.politnavigator.net/russkijj-sdavajjsya-nemeckaya-gazeta-vypustila-obrashhenie-k-rossiyanam.html (дата обращения: 19.02.2026).

7. С.Д. Новиков,С.Ю. Пискорская. ПРОПАГАНДА КАК ФОРМА КОММУНИКАЦИИ: ТИПОЛОГИЯ, МЕТОДЫ, ПРИНЦИПЫ // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. - 2022. - №3. - С. 1-3.

SPECIFIC FEATURES OF THE DISTINCTION BETWEEN MANIPULATIVE TECHNIQUES AND PROPAGANDA IN CONTEMPORARY MEDIA.

Annotation. This work is a general sublimation of a master's thesis, which examines the use of manipulative technologies, techniques, and methods of propaganda by modern media during the special military operation in Donbas. The work focuses on the issue of the difference between manipulative techniques and propaganda in modern media. Recommendations are given on how to counteract these phenomena. The functional features of propaganda and manipulation as tools of media communication are identified. Mass manipulative techniques are presented.

Keywords*:* media, special military operation, propaganda, differentiation, manipulation.

Kydryashov I.V.
Scientific adviser: Mikhalchenko M.N., Ph.D, associate professor Donetsk
State University
E-mail: Ivan_a_ti_net@mail.ru

УДК 659.1

TIKTOK И REELS КАК ИНСТРУМЕНТЫ PR-КОММУНИКАЦИИ С МОЛОДЁЖНОЙ АУДИТОРИЕЙ

Липовцева А.А.
Научный руководитель: Михальченко М.Н., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются TikTok и Instagram* Reels как современные инструменты PR-коммуникации с молодежной аудиторией. Анализируются особенности платформ, динамика их использования с 2020 по 2026 год), механизмы вовлечения и воздействия. На основе статистики и исследований предложены рекомендации для эффективного применения в PR-стратегиях.
Ключевые слова: TikTok, Reels, PR-коммуникация, молодежная аудитория, вовлеченность.

Введение

В эпоху цифровизации социальные сети стали ключевыми каналами PR-коммуникации, особенно для взаимодействия с молодежью. Платформы с короткими видео, такие как TikTok и Instagram* Reels, революционизировали подходы к продвижению брендов, идей и сообщений. Актуальность темы обусловлена ростом влияния этих платформ: по данным 2026 года, TikTok имеет более 1,9 млрд пользователей, а Reels интегрированы в Instagram* с аудиторией свыше 2 млрд [1,2]. В условиях, когда традиционные СМИ уступают место цифровым, PR-специалисты вынуждены адаптироваться к новым форматам, где контент должен быть быстрым, визуальным и интерактивным. Это особенно важно для работы с поколением Z (Gen Z), которое составляет значительную долю пользователей: 53% на TikTok и до 50% на Reels [3,4].

Цель статьи — проанализировать особенности TikTok и Reels как PR-инструментов, их динамику использования, сравнить с традиционными моделями и раскрыть специфику воздействия на молодежную аудиторию. Исследование опирается на статистику из отчетов Statista, DataReportal и экспертные мнения из публикаций Forbes и PRWeek. В работе также рассмотрены риски и перспективы, включая влияние ИИ на персонализацию контента.

1. Особенности платформ TikTok и Instagram Reels

TikTok, запущенный в 2016 году (глобально в 2018), ориентирован на короткие видео до 10 минут, с акцентом на развлечения, тренды и пользовательский контент. Алгоритм платформы — "content-first": он продвигает видео на основе интересов зрителя, независимо от подписок, что способствует вирусности. Ключевые инструменты для PR: челленджи (например, брендированные хэштеги, как #NikeChallenge), дуэты (сотрудничество с инфлюенсерами), эффекты AR (дополненная реальность для интерактивных кампаний), живые трансляции для Q&A-сессий. Аудитория преимущественно молодая — 53% пользователей в возрасте 18–24 лет, с высоким уровнем вовлеченности (среднее время просмотра — 95 минут в день по данным Exploding Topics 2026) [5]. Для PR это означает возможность быстрого распространения сообщений: один вирусный ролик может охватить миллионы за часы.

Instagram* Reels, введенные в 2020 году как ответ TikTok, позволяют создавать видео до 3 минут, интегрированные в экосистему Instagram. Алгоритм "relationship-driven": приоритет контенту от подписчиков, но с элементами рекомендаций через Explore. Инструменты: музыка из библиотеки, стикеры (опросы, вопросы для вовлечения), коллаборации с другими аккаунтами, реклама через Instagram* Ads с таргетингом по демографии. Аудитория шире — от 18 до 35 лет, с фокусом на визуальный контент и брендстроительство. Reels дают органический охват до 75 дней, в отличие от короткого "всплеска" в TikTok (35 дней), и составляют 35% всего времени, проведенного на платформе [2,6]. В PR Reels подходят для долгосрочных кампаний, таких как сериалы видео о продукте или партнерства с инфлюенсерами.

Обе платформы подчеркивают аутентичность: пользователи предпочитают "сырой" контент, созданный как UGC (user-generated content), что повышает доверие. Однако TikTok более креативен и хаотичен, а Reels — структурированы и интегрированы с другими форматами Instagram* (Stories, Posts).

2. Динамика использования в PR для молодежи (2020–2026)

С 2020 года TikTok вырос с 700 млн до 1,9 млрд пользователей [1], особенно среди молодежи: в 2020–2022 доля Gen Z составляла 60%, к 2026 — 35% (расширение на миллениалов). В PR платформа использовалась для вирусных кампаний: челленджи брендов (например, Nike) увеличили вовлеченность на 200% [7]. Reels стартовали в 2020 с 0, к 2026 — часть 50% трафика Instagram*, с 2 млрд просмотров ежедневно [6]. Статистика: в 2023–2025 Reels обеспечили 84% роста вовлеченности для брендов, ориентированных на молодежь [6]. Динамика показывает сдвиг от развлекательного контента (2020) к образовательному и UGC (2026), с ростом рекламы на 150%.

Таблица 1. Динамика пользователей TikTok и Reels (млн)

Год	TikTok	Reels (в Instagram)
2020	700	0
2022	1400	1000
2024	1600	1500
2026	1900	2000

Источник: Statista, DataReportal [1, 4].

3. Сравнение с традиционными PR-моделями

Традиционные PR-модели (например, модель Грюнига: односторонняя vs. двусторонняя) [8] фокусируются на масс-медиа, пресс-релизах и событиях — это пассивное воздействие, с низкой вовлеченностью (5–10%). TikTok и Reels представляют интерактивную модель: пользователь генерирует контент (UGC), бренд реагирует в реальном времени. В отличие от традиционного "one-way" вещания (газеты, ТВ), здесь "many-to-many" коммуникация, с вирусностью (охват до миллионов за часы). Преимущества: аутентичность vs. формальность; быстрая обратная связь vs. задержки; низкие затраты vs. высокие бюджеты на TV. Например, традиционная кампания через пресс-релиз может дать 10-20 тыс. просмотров, в то время как TikTok-челлендж — миллионы [8]. Недостатки: риск негативных трендов, зависимость от алгоритмов [7,9]. Интеграция с традиционными моделями (hybrid PR) позволяет усилить эффект: видео на платформах дополняют оффлайн-события.

4. Специфика молодежной аудитории, вовлечение и воздействие

Молодежная аудитория, в первую очередь поколение Z (Gen Z, родившиеся примерно в 1997–2012 годах, возраст 18–24 лет на 2026 год), составляет значительную долю пользователей платформ с короткими видео. Согласно статистике, Gen Z представляет 37% пользователей TikTok [3,4] и до 50% аудитории Instagram* Reels [10]. Эта группа отличается высокой цифровой грамотностью и предпочтением аутентичного, визуально привлекательного контента, который легко потреблять на мобильных устройствах. Исследования показывают, что 93% подростков и молодых людей используют короткие видео преимущественно для развлечений, но также для поиска информации, продуктов и новостей [8]. В частности, 77% представителей Gen Z обращаются к TikTok для открытия новых продуктов, а 63% — для отслеживания новостей, что превышает аналогичные показатели для других платформ [1,5].

Уровень вовлеченности молодежи на этих платформах остается высоким: в TikTok 50% Gen Z взаимодействуют ежедневно, проводя в среднем 95 минут в день [3], а в Reels — 59%, с ежедневным временем просмотра до 44 минут для возрастной группы 18–24 лет [5]. Такая активность обусловлена особенностями алгоритмов: TikTok использует "content-first" подход, где рекомендации основаны на интересах, а не на подписках, что

способствует вирусному распространению. Reels, в свою очередь, сочетают рекомендации с социальными связями, что усиливает вовлеченность через комментарии, репосты и коллаборации. Механизмы вовлечения включают эмоциональные "крючки", такие как loop-видео (повторяющиеся циклы), геймификацию (челленджи, опросы) и персонализацию на основе ИИ, которая адаптирует ленту под предпочтения пользователя. Например, 64% Gen Z предпочитают короткие вертикальные видео, такие как TikTok (64%), Reels (55%) и YouTube Shorts (54%) [10], поскольку они позволяют быстро получать информацию и эмоциональный отклик.

Воздействие платформ на поведение Gen Z многогранно: они формируют ценности и привычки через тренды, связанные с экологией, ментальным здоровьем, социальной справедливостью и потребительским выбором. Исследования подтверждают, что 70% представителей Gen Z меняют свое мнение или поведение под влиянием видео на этих платформах [10], а 52% чувствуют более тесную связь с креаторами, чем с традиционными знаменитостями [10]. TikTok и Reels выступают как "новые поисковые системы": 41% Gen Z используют их для поиска вместо Google, что влияет на покупки (55% предпочитают TikTok для открытия продуктов) [11]. Для PR-специалистов это означает акцент на storytelling и аутентичность: бренды вроде Red Bull успешно используют Reels для спонсорства экстремального спорта, повышая лояльность через relatable контент, или Nike — через челленджи в TikTok, увеличивая вовлеченность на 200% [5]. Однако существуют риски: зависимость от платформ (Gen Z тратит до 5 часов в день на социальные сети [3]), распространение фейковых новостей и алгоритмические "пузыри". PR может минимизировать это, фокусируясь на позитивном влиянии, например, через образовательные кампании по медиаграмотности или экологии.

Особо стоит отметить ценностные ориентиры Gen Z: 56% отказываются от брендов без этических позиций (социальная ответственность, устойчивость) [10], а 69% доверяют отзывам сверстников больше, чем рекламе [3]. Аутентичность — ключевой фактор: 43% активно участвуют в интерактивном контенте (поллы, Q&A), предпочитая UGC (user-generated content) профессиональным материалам [7]. В целом, платформы усиливают влияние на поведение, делая Gen Z более осознанными потребителями, но требуя от PR адаптации к их ожиданиям реальности и взаимодействия.

Выводы

TikTok и Instagram* Reels представляют собой высокоэффективные инструменты PR-коммуникации, особенно для взаимодействия с молодежной аудиторией, где акцент делается на вирусности контента и высокой вовлеченности пользователей. По данным на 2026 год, TikTok достиг 1,9 млрд активных пользователей ежемесячно [1], а Reels, интегрированные в Instagram с аудиторией свыше 2 млрд, обеспечивают до 50% всего времени, проведенного на платформе [10]. Эти показатели подчеркивают их доминирующую роль в цифровом пространстве, где короткие видео стали основным форматом для распространения сообщений брендов, идей и социальных инициатив.

Динамика развития платформ с 2020 по 2026 год демонстрирует эволюцию от преимущественно развлекательного контента к стратегическому: если в начале периода фокус был на вирусных челленджах и мемах, то к 2026 году наблюдается сдвиг к образовательному, UGC-контенту и интеграции с коммерцией, с ростом рекламы на 150% [5]. Например, TikTok вырос с 700 млн пользователей в 2020 году до 1,9 млрд в 2026 [2], а Reels — с нуля до ключевого элемента Instagram*, генерирующего 200 млрд просмотров ежедневно [10]. В сравнении с традиционными PR-моделями (например, моделью Грюнига с акцентом на одностороннюю коммуникацию через пресс-релизы и события), TikTok и Reels предлагают интерактивность ("many-to-many" модель) и доступность: низкие затраты на производство, мгновенная обратная связь и органический охват, который может превосходить традиционные СМИ в миллионы раз [8]. Однако это сопряжено с рисками, такими как зависимость от алгоритмов и потенциал негативных трендов, что требует от PR-специалистов гибкости и мониторинга.

Специфика поколения Z (Gen Z), составляющего 37% аудитории TikTok и до 50% Reels [10], подчеркивает необходимость аутентичности для эффективного воздействия: 93% молодых пользователей предпочитают "сырой" контент для развлечений и поиска информации [10], а 70% меняют поведение под влиянием видео [10]. Gen Z ценит социальную ответственность — 56% отказываются от брендов без этических позиций [10], поэтому PR-стратегии должны фокусироваться на storytelling, геймификации и персонализации через ИИ.

Перспективы дальнейших исследований включают углубленный анализ интеграции ИИ для персонализации (например, AI-driven контент в Reels, где алгоритмы адаптируют видео под пользователя), рост AR-элементов (дополненная реальность в челленджах, прогнозируемый рост на 30% в 2026 [4]) и эволюцию гибридных подходов (digital + traditional), которые, по прогнозам, станут стандартом для устойчивого воздействия на аудиторию [10]. В будущем PR будет все больше опираться на данные и технологии, но ключом к успеху останется человеческий фактор — аутентичность и эмоциональная связь.

***Instagram** **признана экстремистской организацией и запрещена на территории РФ.**

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 How Many People Use TikTok 2026 // DemandSage. 2026. URL: https://www.demandsage.com/tiktok-user-statistics (дата обращения: 25.02.2026).

2 Instagram Reels Statistics 2026 // DemandSage. 2026. URL: https://www.demandsage.com/instagram-reel-statistics (дата обращения: 25.02.2026).

3 Average Time Spent on TikTok 2026 // Exploding Topics. 2026. URL: https://explodingtopics.com/blog/time-spent-on-tiktok (дата обращения: 25.02.2026).

4 Hart S.-K. Are You New Here? Understanding How Generation Z Uses TikTok and the Future of Social Media Marketing. University of Miami, 2022. URL: https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/graduate/Are-You-New-Here-Understanding-How/991031686312502976 (дата обращения: 25.02.2026).

5 Bikowski L. A Conceptual Framework on Short-Form Video Marketing and Its Influence on Purchase Intent among Gen Z Consumers // Multidisciplinary Journal. 2025. URL: https://www.allmultidisciplinaryjournal.com/uploads/archives/20250804182718_MGE-2025-4-221.1.pdf (дата обращения: 25.02.2026).

6 Parisi E.D. Digital Natives and Marketing Communication: How Gen Z Responds to Short-Form Video Content // International Journal of Management, Social Sciences and Research. 2025. URL: https://www.ijmsssr.org/paper/68d2ff73b4e42.pdf (дата обращения: 25.02.2026).

7 Wahyudi M.A. et al. The Impact of Short-Form Video Marketing, Influencer Relatability, and Trust Signals on Gen Z's Purchase Intention // International Journal of Business, Law, and Education. 2025. URL: https://ijble.com/index.php/journal/article/view/1108 (дата обращения: 25.02.2026).

8 Grunig J.E., Hunt T. Managing Public Relations. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

9 Verdieva P. Gen Z and the Evolution of Attention Economy in PR // International Journal of Research Publication and Reviews. 2026. URL: https://ijrpr.com/uploads/V7ISSUE2/IJRPR59764.pdf (дата обращения: 25.02.2026).

10 The Effectiveness of Short-Form Video Content (Reels, TikTok) in Brand Awareness and Consumer Engagement // International Journal of Research Publication and Reviews. 2025. URL: https://ijrpr.com/uploads/V6ISSUE6/IJRPR47838.pdf (дата обращения: 25.02.2026).

TIKTOK AND REELS AS PR COMMUNICATION TOOLS FOR YOUTH AUDIENCE

Annotation. The article examines TikTok and Instagram Reels as modern tools of PR communication with a youth audience. It analyzes the features of the platforms, the dynamics of their use from 2020 to 2026, and compares them with traditional PR models. The article reveals the specifics of young people (Generation Z), the mechanisms of engagement and impact. Based on statistics and research, the article provides recommendations for effective use in PR strategies.

Keywords: TikTok, Reels, PR communication, youth audience, engagement.

Lipovtseva A.A.
Scientific adviser: Mikhalchenko M.N.
Donetsk State University
E-mail: anzhela.pimp@yandex.com

УДК 371.3

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ В РЕКЛАМНЫХ КОММУНИКАЦИЯХ БРЕНДОВ

Мирочник Е.А.
Научный руководитель: Грудева Е.Г., старший преподаватель
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается использование интернет-мемов в рекламных коммуникациях современных брендов. Раскрывается теоретическая основа понятия «мем» — от классического определения Р. Докинза до современных трактовок в контексте цифровой культуры. Анализируются основные каналы и способы распространения мемного контента в маркетинговой практике, включая социальные сети, мессенджеры, короткие вертикальные ролики, статьи и рассылки. Предлагается типология мемов в контенте брендов, разделяющая их на вирусные (основанные на адаптации существующих шаблонов) и уникальные (созданные креативной командой бренда). На примерах российских компаний — Сбербанка, МегаФона, Литрес, Aviasales, «Вкусно — и точка» и «ВкусВилл» — демонстрируются различные стратегии интеграции мемов в коммуникацию с аудиторией. Особое внимание уделяется рискам и ограничениям использования мемного контента в рекламной практике, формулируются рекомендации по его корректному применению. На примерах брендов «Ёбидоёби» и VIZIT рассматриваются репутационные угрозы, связанные с провокационным юмором. Делается вывод о том, что интернет-мемы являются эффективным инструментом формирования имиджа бренда и повышения вовлечённости аудитории при условии их уместности и соответствия общей коммуникационной стратегии.
Ключевые слова. интернет-мемы, рекламная коммуникация, бренд, вовлечённость аудитории, цифровой маркетинг, вирусный контент, социальные сети, нативная реклама, имидж бренда, мемный маркетинг.

Понятие «мем» было впервые введено в научный оборот британским биологом Ричардом Докинзом в 1976 году в работе «Эгоистичный ген», где он определил мем как единицу культурной информации, способную к репликации и передаче от одного индивида к другому по аналогии с геном [1, с. 189]. С развитием цифровых технологий данное понятие существенно трансформировалось: на сегодняшний день под интернет-мемом понимается мультимодальная единица цифрового контента — изображение, видео, текст или их комбинация, — которая воспроизводится и распространяется пользователями интернета с различными модификациями. Л. Шифман в своей работе «Memes in Digital Culture» подчёркивает, что интернет-мемы представляют собой не отдельные артефакты, а группы контентных единиц, объединённых общими чертами содержания, формы и позиции, которые создаются, трансформируются и распространяются множеством пользователей [2, с. 41].

Интернет-мемы демонстрируют, каким образом медиасфера может влиять на аудиторию, упрощая передачу смыслов и облегчая восприятие маркетинговой информации. В условиях информационного перенасыщения эффективность коммуникации определяется не столько объёмом транслируемой информации, сколько её способностью преодолевать когнитивные барьеры и вызывать эмоциональный отклик у реципиента. Благодаря своей лаконичности, узнаваемости и эмоциональной окраске мемы позволяют быстро транслировать идеи и выстраивать связь с получателем сообщения. Мем как коммуникативная единица обладает рядом свойств, делающих его особенно привлекательным для маркетинговых целей: вирусным потенциалом, эмоциональной насыщенностью, краткостью и способностью к контекстуальной адаптации [3, с. 34].

В условиях цифровой среды бренды всё чаще обращаются к интернет-мемам как к инструменту коммуникации, стремясь сделать контент более понятным и близким аудитории. Современные потребители демонстрируют растущий скептицизм к традиционным рекламным форматам, что вынуждает бренды искать новые способы взаимодействия, основанные на принципах нативности и развлекательности [4, с. 112]. Р.М. Милнер подтверждает, что мемы, будучи формой «низовой» культуры, обладают значи-

тельным потенциалом для рекламных коммуникаций именно потому, что воспринимаются аудиторией как аутентичный, «свой» контент, а не как навязанное рекламное сообщение [5, с. 23]. Использование мемов позволяет брендам выделяться в информационном потоке, усиливать вовлечённость, расширять охваты и формировать более доверительный формат взаимодействия с аудиторией.

Ф. Котлер и соавторы в работе «Маркетинг 4.0» отмечают, что в эпоху цифровой коммуникации брендам необходимо переходить от модели «вещания» к модели «участия», при которой потребитель становится активным соавтором контента, — и мемы являются одним из наиболее эффективных форматов для реализации данной стратегии [6, с. 87]. По данным исследования компании YPulse (2023), 75% представителей поколения Z и миллениалов регулярно делятся мемами в социальных сетях, а 38% подписываются на бренды именно ради развлекательного контента, включающего мемы [7]. Это подтверждает, что мемы являются не просто выразительным средством, а полноценным маркетинговым инструментом, способным влиять на поведение аудитории и формирование потребительских предпочтений.

На практике использование интернет-мемов в рекламной коммуникации брендов реализуется в различных способах и форматах, адаптированных под особенности цифровых платформ и поведение аудитории. Выбор канала дистрибуции мемного контента существенно влияет на его восприятие и вирусный потенциал, поскольку каждая платформа обладает собственной экосистемой коммуникации и специфическими ожиданиями пользователей. Бренды, использующие интернет-мемы, чаще всего задействуют следующие способы распространения: посты в социальных сетях и Telegram-каналах; короткие вертикальные ролики; стандартные длительные видео; статьи на сайтах и в социальных сетях; рассылки в мессенджерах и по электронной почте; объявления и реклама в интернете и офлайне. При этом, как отмечает А.Н. Чумиков, вертикальный видеоконтент продолжительностью до 60 секунд обладает максимальным потенциалом вовлечения, особенно среди аудитории 18–34 лет, а мемные ролики, благодаря узнаваемым аудиовизуальным паттернам, вызывают мгновенный эмоциональный отклик и стимулируют пользователей к созданию собственных версий контента [8, с. 142]. Мемные форматы также выходят за пределы цифровой среды: они используются в наружной рекламе, печатных материалах и POS-коммуникациях. Перенос интернет-мемов в офлайн-среду создаёт эффект «узнавания» у аудитории, усиливая положительное отношение к бренду за счёт ассоциации с развлекательным контентом.

В контенте брендов можно выделить два основных типа мемов: вирусные и уникальные. Данная типология находит подтверждение в исследованиях Л. Шифман, которая разграничивает мемы-«ремиксы», основанные на модификации существующих шаблонов, и мемы-«оригиналы», созданные с нуля конкретным автором или организацией [2, с. 56]. Вирусные мемы, как правило, берут за основу уже популярные шаблоны и адаптируют их под контекст конкретной публикации бренда. Г. Дженкинс в работе «Spreadable Media» описывает механизм «растекания» медиаконтента, при котором пользователи не просто потребляют информацию, а активно участвуют в её распространении и трансформации, — использование узнаваемых мемных шаблонов позволяет брендам апеллировать к коллективному опыту аудитории и существенно снижать коммуникативный барьер [9, с. 3].

Например, Сбербанк активно использует образ СберКота, адаптируя популярные интернет-мемы под собственную коммуникационную стратегию. Мемный контент с участием виртуального персонажа позволяет бренду выстраивать диалог с молодой аудиторией и в доступной форме транслировать информацию о финансовых продуктах и сервисах, снижая восприятие финансовой тематики как сложной и формальной. Использо-

вание антропоморфных или зооморфных маскотов в сочетании с мемным контентом усиливает эффект персонализации бренда, способствуя формированию эмоциональной привязанности аудитории и повышению уровня доверия и лояльности потребителей.

Другим примером является компания «МегаФон», которая использует вирусные мемы для сопровождения информационных и рекламных публикаций. Так, в одном из постов используется популярный мемный шаблон с противопоставлением «слабой» и «сильной ауры», адаптированный под фирменный стиль и дополненный предложением пройти интерактивный тест от бренда. Мемная форма подачи позволяет органично встроить рекламное сообщение в развлекательный контекст и привлечь внимание аудитории. Интерактивные форматы, включающие мемный контент, демонстрируют вовлечённость на 20–35% выше по сравнению с традиционными информационными публикациями [8, с. 198]. Использование интерактивного формата и персонализированного результата усиливает вовлечённость пользователей и стимулирует их к активному взаимодействию с контентом.

Следующим примером является компания «Литрес», которая использует вирусные интернет-мемы без существенного изменения визуального шаблона, дополняя их текстом, связанным с продвигаемым контентом. Так, бренд публикует пост с известными мемами, сопровождая его подборкой подкастов на нестандартную тему, что получает положительный отклик у аудитории. Данный приём — включение рекламного послания в уже знакомую и принятую аудиторией форму — является одной из наиболее эффективных стратегий нативной рекламы, поскольку позволяет обходить механизм так называемой «баннерной слепоты» — феномена, при котором пользователи автоматически игнорируют элементы, идентифицируемые как реклама [10, с. 318].

Уникальные мемы создаются креативной командой бренда самостоятельно — от визуального решения до текстового сопровождения. Создание оригинального мемного контента требует глубокого понимания коммуникативных кодов целевой аудитории и актуальных культурных контекстов, однако именно уникальные мемы обладают наибольшим потенциалом для формирования устойчивой идентичности бренда.

Ярким примером использования уникальных мемов является Aviasales, креативная команда которого создаёт собственные мемные образы и шутки, ставшие узнаваемой частью коммуникации бренда. Авторские мемы используются для сопровождения новостного и информационного контента, позволяя подать его в ироничной и лёгкой форме. Их контент ассоциируется у читателей с юмором и креативом — компания построила на мемах узнаваемый личный бренд. Стратегия «тонального единства», при которой весь контент бренда подчинён единому ироничному и остроумному стилю коммуникации, является ключевым фактором формирования долгосрочной узнаваемости и лояльности [6, с. 102].

Также к уникальным мемам можно отнести контент бренда «Вкусно — и точка», который использует мемы в рамках актуальных инфоповодов. Так, в преддверии праздника «День студента» компания опубликовала мем с изображением двух бургеров, визуально обыгрывающих различие между «конспектом» на первом и четвёртом курсах обучения. Мемный формат оказался близким аудитории и получил значительно больший отклик по сравнению с обычными публикациями, что свидетельствует об эффективности использования уникальных мемов в коммуникации бренда. Привязка контента к календарным и ситуативным инфоповодам существенно повышает его резонансность, а мемная форма подачи усиливает этот эффект за счёт эмоциональной вовлечённости аудитории.

Ещё одним примером можно считать бренд «ВкусВилл», который выстраивает коммуникацию с аудиторией в неформальном, дружелюбном ключе. Мемы в публикациях бренда воспринимаются как естественный элемент общения и не вызывают диссо-

нанса у подписчиков, поскольку основаны на повседневных ситуациях и общем потребительском опыте. Такой подход позволяет компании быть ближе к аудитории и поддерживать доверительный формат взаимодействия. Доверие к бренду формируется не столько через трансляцию рациональных преимуществ продукта, сколько через создание чувства общности и принадлежности, — и мемный контент является одним из наиболее действенных инструментов для достижения этой цели [4, с. 156].

Несмотря на высокую эффективность интернет-мемов как инструмента привлечения внимания и повышения вовлечённости, их использование в рекламной практике связано с рядом рисков и ограничений. Мемы требуют особенно осторожного и осознанного подхода, поскольку неверная интерпретация юмора или контекста может привести к негативной реакции со стороны аудитории и нанести ущерб имиджу бренда. Юмористический контент является одним из наиболее «рискованных» жанров в маркетинговых коммуникациях, поскольку восприятие юмора значительно варьируется в зависимости от возрастных, культурных и социальных характеристик аудитории [8, с. 256].

В связи с этим существует ряд правил, которых стоит придерживаться, чтобы избежать негативных последствий. Во-первых, требуется чётко определить цели использования мемов, в качестве которых могут выступать: привлечение внимания аудитории, повышение вовлечённости, увеличение продаж, рост подписчиков и повышение узнаваемости бренда. Ф. Котлер подчёркивает, что любой инструмент маркетинговой коммуникации должен быть встроен в общую стратегию и подчинён конкретным измеримым целям [6, с. 53]. Без чётко определённой цели использование мемов рискует стать бессистемным и неэффективным. Во-вторых, нужно тщательно проанализировать целевую аудиторию — их интересы, предпочтения, социально-демографические характеристики, — поскольку непонятные пользователям мемы ими распространяться не будут. Сегментация аудитории является обязательным этапом при разработке любого вирусного контента: мем, резонирующий с одной группой, может быть полностью проигнорирован или негативно воспринят другой. В-третьих, мем — его дизайн, текст, изображение — должен соответствовать философии, стилистике и ценностям бренда и их поддерживать, а не противоречить его имиджу. Все коммуникационные элементы, включая юмористические, должны работать на усиление ядра бренда — его миссии, видения и ключевых ценностей. В-четвёртых, важным представляется на регулярной основе проводить мониторинг актуальных тем и событий, чтобы отслеживать тренды и интересы общества и своевременно внедрять и обновлять мемы. Мемы быстро теряют актуальность, поэтому чтобы получить отклик от подписчиков, стоит быть в курсе всех событий. Скорость реакции на актуальные инфоповоды является одним из ключевых факторов успешности мемной коммуникации [5, с. 87].

Так, у брендов «Ёбидоёби» и VIZIT регулярно появляется провокационный юмор и шутки «на грани» — эти бренды выстраивают свою рекламную стратегию на эпатаже и нарушении социальных норм. Несмотря на то, что подобный подход позволяет привлекать внимание и вызывает резонанс, он нередко становится причиной общественной критики и негативных обсуждений, что может приводить к репутационным рискам и ограничению доверия со стороны части аудитории. А.Н. Чумиков характеризует данную стратегию как «шоковый маркетинг» и предупреждает, что она эффективна лишь в узких нишевых сегментах с высоким уровнем толерантности к провокационному контенту, а в остальных случаях может привести к «эффекту бумеранга», когда вместо положительного восприятия бренд вызывает устойчивую негативную ассоциацию [8, с. 256].

В итоге интернет-мемы становятся значимым инструментом формирования имиджа бренда, влияя на восприятие его характера, ценностей и стиля коммуникации. Грамотное использование мемного контента позволяет брендам выглядеть более актуальными, открытыми и близкими своей аудитории, усиливая эмоциональную связь и уровень доверия. В условиях «культуры участия» способность бренда говорить на языке

аудитории — используя мемы, сленг, актуальные отсылки — становится не факультативным навыком, а обязательным условием выживания в конкурентной медиасреде [9, с. 78]. В то же время эффективность мемов напрямую зависит от их уместности, соответствия общей коммуникационной стратегии и понимания актуального медиаконтекста. Исследования подтверждают, что мемы, органично интегрированные в коммуникационную стратегию бренда, способны повышать уровень вовлечённости на 30–60% по сравнению с традиционными форматами контента [8, с. 198], однако их неуместное или некорректное использование может привести к обратному эффекту. В этом смысле обращение к интернет-мемам является частью более широкой практики использования цифровых трендов в рекламной коммуникации. Мемы, будучи отражением актуальных культурных и социальных процессов, предоставляют брендам уникальную возможность участвовать в общественном диалоге и формировать восприятие собственной идентичности в контексте цифровой культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Докинз, Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз ; пер. с англ. — М. : АСТ : Corpus, 2013. — 512 с.
2. Shifman, L. Memes in Digital Culture / L. Shifman. — Cambridge, MA : MIT Press, 2014. — 200 p.
3. Савицкая, Т.Е. Интернет-мемы как феномен массовой культуры / Т.Е. Савицкая // Культура в современном мире. — 2013. — № 3. — С. 1–24.
4. Ульяновский, А.В. Маркетинговые коммуникации: 28 инструментов миллениума / А.В. Ульяновский. — М. : Эксмо, 2008. — 432 с.
5. Milner, R.M. The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media / R.M. Milner. — Cambridge, MA : MIT Press, 2016. — 272 p.
6. Котлер, Ф. Маркетинг 4.0: Разворот от традиционного к цифровому / Ф. Котлер, Х. Картаджайя, И. Сетиаван ; пер. с англ. — М. : Эксмо, 2017. — 224 с.
7. YPulse. Memes and Marketing: How Brands Are Using Humor to Connect with Gen Z and Millennials [Электронный ресурс]. — 2023. — URL: https://www.ypulse.com/article/2019/03/05/3-stats-that-show-what-memes-mean-to-gen-z-millennials/ (дата обращения: 05.03.2026).
8. Чумиков, А.Н. Реклама и связи с общественностью: имидж, репутация, бренд / А.Н. Чумиков. — М. : Аспект Пресс, 2020. — 368 с.
9. Jenkins, H. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture / H. Jenkins, S. Ford, J. Green. — New York : NYU Press, 2013. — 352 p.
10. Ромат, Е.В. Реклама: учебник для вузов / Е.В. Ромат, Д.Е. Сендеров. — 10-е изд. — СПб. : Питер, 2 019. — 544 с.

USING INTERNET MEMES IN BRAND ADVERTISING COMMUNICATIONS

Annotation. The article examines the use of internet memes in advertising communications of contemporary brands. The theoretical foundations of the concept of "meme" are explored — from the classical definition by R. Dawkins to modern interpretations in the context of digital culture. The main channels and methods of distributing meme content in marketing practice are analyzed, including social media, messengers, short vertical videos, articles, and newsletters. A typology of memes in brand content is proposed, dividing them into viral memes (based on the adaptation of existing templates) and original memes (created by the brand's creative team). Using the examples of Russian companies — Sberbank, MegaFon, LitRes, Aviasales, "Vkusno — i tochka," and "VkusVill" — various strategies for integrating memes into audience communication are demonstrated. Special attention is paid to the risks and limitations of using meme content in advertising practice, and recommendations for its appropriate application are formulated. The cases of "Yobidoyobi" and VIZIT brands are used to illustrate reputational threats associated with provocative humor. The article concludes that internet memes serve as an effective tool for shaping brand image and increasing audience engagement, provided they are contextually appropriate and aligned with the overall communication strategy.

Keywords: internet memes, advertising communication, brand, audience engagement, digital marketing, viral content, social media, native advertising, brand image, meme marketing.

Mirochnik E.A.
Scientific supervisor: Grudeva E.G.
Donetsk State University, Donetsk, DPR, Russian Federation
E-mail: ekaterinamirocnik@mail.ru

УДК 658.89:339.138

РОЛЬ УНИКАЛЬНОГО ТОРГОВОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ В УСЛОВИЯХ СТАНДАРТИЗИРОВАННОГО РЫНКА: ВЛИЯНИЕ ТИПА ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ МОТИВАЦИИ

Мороз А.Ю.
Научный руководитель: Кухаренко Е.А., старший преподаватель
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной статье мы исследуем, каким образом мотивы совершения покупки формируют итоговую ценность товара в представлении потребителя. Мы разделили рыночные контексты на категории рационального и эмоционально-символического характера, чтобы проанализировать, как работают уникальные торговые предложения (УТП) при разных типах мотивации. Также в статье объясняется, почему именно структура мотивов определяет то, насколько значимыми для покупателя становятся нематериальные выгоды продукта.
Ключевые слова: УТП, потребительская мотивация, стандартизированный рынок, позиционирование, эмоциональный и рациональный выбор.

Постановка проблемы. В условиях современной глобализированной экономики и цифровизации бизнес-процессов рынки многих товаров массового потребления демонстрируют тенденцию к стандартизации. Это выражается в сближении функциональных характеристик продуктов, технологий производства и каналов дистрибуции, что приводит к росту конкуренции и снижению возможностей для ценового позиционирования. В такой среде ключевым фактором конкурентного преимущества становится способность бренда формировать и транслировать уникальное торговое предложение (УТП), которое выходит за рамки базовых утилитарных свойств товара.

Актуальность темы обусловлена несколькими взаимосвязанными факторами. Один из них — кризис дифференциации. На стандартизированных рынках (например, рынки FMCG, бытовой электроники, телекоммуникационных услуг) физические различия между продуктами конкурентов становятся минимальными. Это ставит перед компаниями сложную задачу: как выделиться и создать дополнительную ценность в глазах потребителя, когда объективные параметры выравниваются.

Второй фактор — эволюция потребительского поведения. Современный потребитель становится всё более информированным, требовательным и сегментированным, его решения всё реже основываются исключительно на рациональных критериях (цена, функционал) и всё чаще — на эмоциональных, символических и социальных факторах (статус, самоидентификация, ценности бренда). Это требует от УТП не просто информировать, а резонировать с глубинными мотивами и аспирациями целевой аудитории.

Третий фактор заключается в том, что инновации, и особенно технологические, зачастую сложны для восприятия рядовым потребителем. Эффективное УТП выступает в роли «переводчика» или «нарратива», который объясняет сложную суть новинки через простые, понятные и значимые для покупателя выгоды. Таким образом, УТП становится не просто маркетинговым слоганом, а инструментом легитимации и внедрения инноваций на рынок, формируя вокруг них понятный и привлекательный контекст.

Четвёртый фактор — это зависимость эффективности УТП от типа мотивации. Недостаточно разработать сильное УТП — критически важно его корректное позиционирование в зависимости от доминирующего типа потребительской мотивации (рациональной или эмоционально-символической). Одно и то же предложение может быть воспринято совершенно по-разному, что напрямую влияет на его эффективность и конечную ценность бренда. [5]

Таким образом, целью данного статьи является анализ роли уникального торгового предложения как ключевого инструмента дифференциации и создания ценности на стандартизированных рынках. В фокусе исследования — механизм влияния типа потребительской мотивации (рациональной и эмоционально-символической) на восприятие и эффективность УТП, а также его функция в качестве интерпретатора и проводника инноваций для конечного потребителя.

Основная часть. Разделяя товары на рациональный и эмоциональный сегмент, мы, в первую очередь, подробно структурируем мотивацию покупки и то, какие потребности клиента она должна удовлетворить. Мотивация, в свою очередь, подразделяется на гедонистическую (аффективную или эмоциональную) и утилитарную (когнитивную). Утилитарные покупки позволяют удовлетворять текущие потребности индивида, в то время как, гедонистический (аффективный) мотив указывает на проявление эмоций при покупке товара — следовательно, главная выгода такой покупки обусловлена чувственной (аффективной) стороной внутреннего состояния потребителя, вызванного товаром. [1] Для наглядности можем использовать пирамиду потребностей Маслоу — она представляет собой наглядную иерархическую модель потребностей и поможет более ясно установить природу мотивации покупок. Главная особенность иерархии: базовые потребности, (основополагающие, фундаментальные физиологические потребности) представляют собой нижние ярусы пирамиды — прежде чем перейти к следующей категории потребностей, человек должен удовлетворить потребности более низкой иерархии — интенсивность уже удовлетворенных потребностей ослабляется, а настоятельность потребностей высшего порядка повышается. [2]

Фундаментальные потребности, относящиеся к потребностям низшего порядка, такие как поддержание жизнедеятельности, обеспечение безопасности жизни и здоровья закрываются покупками и услугами преимущественно утилитарного характера. К ним относим:

- продукты питания и воду,
- одежду (в контексте потребности, а не самовыражения),
- бытовые товары первой необходимости,
- лекарства,
- услуги по защите и сохранению жизни и здоровья, обеспечивающие стабильность и благополучие.

Уникальность товара уходит на второй план тогда, когда он рассчитан на массовое производство, а мотив покупки подкреплен прагматическими мотивами, направленными на восполнения физиологических потребностей и обеспечения безопасности: утилитарные товары схожи по своим функциональным качествам, не вызывают ярких эмоциональных реакций и не направлены на это, ценность утилитарных товаров — это их удобность, полезность и доступность, так как они направлены на выполнение конкретных функций. Решения принимаются на основе анализа смежных предложений (на основе данных/предположений о том, какой товар может лучше справиться со своей задачей за предложенную продавцом сумму) и выработанных привычек — решение обусловлено когнитивной мотивацией. Это часть потребительской рутины, такие покупки имеют ежедневный характер, а главная цель — удовлетворение необходимых потребностей и должная эффективность в соотношении цена-качество. Роль УТП в продвижении таких товаров достаточно ограничена, так как в таком случае, оно направленно в первую очередь на то, чтобы подчеркнуть функциональные особенности товара и доказать потребителю, почему его товар лучше: маркетологи находятся в условиях рамок, где функциональная уникальность товаров практически отсутствует, товары лишены исключительности, которая могла бы помочь дифференцировать товар на рынке. В утилитарном сегменте товаров УТП — это скорее поддержка и усиление осознания исходных функциональных качеств товара в глазах потребителя, интерпретация его качеств и трансформация их в

преимущества. Один из главных методов построения такого УТП — это «ориентация на результат». Основа данного метода заключается в том, что потребителю нужно гарантировать конкретный результат. Таким образом, в основе рекламы лежит текст, а не инновация. [3] То есть, в случае с утилитарными товарами — УТП выделяет особенности: конкуренты стремятся продемонстрировать разные черты одинаковых товаров так, чтобы делать акцент на различных выгодах и преимуществах, в таком случае УТП — это скорее не разработка, а интерпретация. Главная задача — выделить и подчеркнуть.

Поднимаясь выше по пирамиде, мы наблюдаем, как низшие потребности сменяются более сложными. Такие потребности направлены на психологическое благополучие человека как личности, его реализации в обществе и самовыражения, принадлежности к какой-либо группе. Это переход, где граница личностных потребностей размывается между понятиями «потребность» и «желание». Мотивация покупки в таком случае больше не основывается исключительно на рациональных выгодах, а приобретает яркий эмоциональный, социальный и психологический контекст — ценность продукта теперь определяется потребителем на основе персональных ассоциаций, впечатлений, эмоций, а также глубины метафор и символов. Вторичные, социально-психологические личностные потребности закрывают товары эмоционального назначения: с их помощью человек может демонстрировать свою индивидуальность, принадлежность к группе, проявлять эмоции и эмпатию, а также использовать продукт как инструмент выражения чувств и выполнения социально одобряемых сценариев. Такие товары могут отражать ценности индивида, а также помогают достигать или подтверждать определенный статус. В момент выбора и покупки товаров подобного характера покупатель, вероятнее всего, находится в определенном эмоциональном контексте (важно учитывать, что он может предполагать как резко-позитивную окраску, так и драматическую, связанную с потерями, утратами, скорбью и сочувствием), а особенности товара сложнее измерить в исчисляемых единицах.

Эмоциональные товары, в первую очередь, продают эмоции и впечатления, которые нельзя корректно измерить — сравнительные измеримые качества не играют первостепенной роли, в отличии от нематериальных ценностей и смыслов, которые бренд несет в своих кампаниях, образах, ассоциациях и историях, которые он рассказывает. В таком случае мы говорим об эмоциональной (аффективной) мотивации — она, напротив, трансформирует мотивы из сравнительных, в субъективно-оценочные, основанные на ассоциациях, статусе и эстетике, где фокус выбора смещается на личные ощущения и символическое значение товаров. [4] То есть, аффективная мотивация направленна на поиск тех предложений, которые смогут обеспечить удовлетворяющую эмоциональную реакцию. Таким образом ценность эмоциональных товаров заключается не столько в их функциональной полезности, сколько в эмоциональной выразительности и соответствии контексту, в символическом значении товара и в том, насколько хорошо он соответствует ожиданиям (как покупателя, так и адресата, если он есть). Это приводит к тому, что выбор по «когнитивному типу» теряет смысл, а значимость рациональной дифференциации в момент выбора дополнительно снижается эмоциональным аффектом: рациональные характеристики товара как его цена, практическая полезность и долговечность товара отходят на второй план.

Рынок эмоций перегружен смежными предложениями и, выбирая между услугами, потребитель рассматривает множество конкурентных предложений: когда продукт не восполняет обязательные потребности, а покупка не оправдывается нуждой, ожидания и требования от него — выше и сложнее, что делает требования к товару и коммуникации с брендом выше. Эти факторы делают построение УТП первостепенной важностью, так как продукты эмоционального назначения — не универсальны, динамичны и требуют активного развития, чтобы удовлетворять потребителей. Их функциональные качества

нельзя измерить для трансформации их в рациональное УТП: только формируя и обозначая свои уникальные отличия, конструируя новые, еще не опробованные на рынке решения и структурируя их для аудитории, мы помогаем клиенту найти клиенту в своем предложении те уникальные черты, которые смогут соответствовать его индивидуальным предпочтениям и ожиданиям, и, что важно - превосходить их. То есть, по сути, эмоциональные товары помогают раскрыть УТП как процесс введения инноваций – для продвижения аффективных товаров маркетологи создают отдельные конкурентоспособные особенности, а не подчеркивают уже имеющиеся черты – создаются новые форматы взаимодействия: вкладываются новые смыслы, метафоры и механики, увеличивается роль аудитории и покупателя, связь становится двухсторонней, происходит развитие и совершенствование коммуникации и её форм. Главная задача – создать что-то новое, пересматривать уже имеющие подходы и модернизировать их, привлекать аудиторию инновациями и новыми форматами взаимодействия – ключевую роль приобретают креативные решения и оперативная адаптация под интересы аудитории и социально-культурные контексты. [6]

Выводы. В проведённом анализе показано, что в условиях стандартизированного рынка уникальное торговое предложение перестаёт быть вторичным элементом коммуникации и превращается в центральный механизм конкурентной борьбы, поскольку «поле» объективных различий между товарами сужается. Стандартизация приводит к выравниванию ключевых функциональных характеристик, а значит — обесценивает традиционные способы дифференциации через продуктовые параметры и усиливает роль смысловой, ценностной и интерпретационной составляющей предложения. В этих условиях УТП выполняет две взаимосвязанные функции: обеспечивает различимость бренда в восприятии потребителя и конструирует добавленную ценность поверх утилитарной базы, задавая потребителю основания для выбора, которые не сводятся к цене и базовой полезности.

Существенным выводом является то, что эффективность УТП определяется не только его «уникальностью» как таковой, но и соответствием доминирующему типу потребительской мотивации. Разделение мотиваций на утилитарную (когнитивную) и гедонистическую (аффективную) позволяет уточнить, что на рациональном сегменте рынка УТП преимущественно работает как инструмент доказательства и усиления доверия к функциональной полезности товара, тогда как на эмоциональном сегменте — как инструмент смыслообразования, символизации и формирования опыта. Иными словами, на утилитарных рынках УТП чаще «объясняет, почему это работает лучше/надёжнее/выгоднее», а на эмоциональных — «почему это про меня, про мой контекст и про ценность переживания». Следовательно, одинаковое по форме предложение, транслируемое без учёта мотивационной структуры аудитории, теряет результативность: рациональные аргументы могут оказаться «немыми» в ситуации эмоционального выбора, а эмоциональные метафоры — восприниматься как недостаточно убедительные там, где потребитель ожидает конкретики и гарантий результата.

Можем констатировать, что для утилитарных товаров, связанных с удовлетворением базовых потребностей (нижние уровни иерархии потребностей), УТП имеет ограничение по «пространству новизны»: инновации и отличия здесь чаще носят инкрементальный характер и должны быть переведены в ясные, проверяемые и сравнимые выгоды. Отсюда вытекает, что доминирующей стратегией становится не создание принципиально нового смысла, а интерпретация и акцентирование — выделение одного-двух параметров (эффективность, скорость, безопасность, удобство) и превращение их в воспринимаемое преимущество. На этом поле наиболее продуктивны форматы УТП, ориентированные на результат и снижение риска: конкретизация эффекта, обещание измеримого улучшения, поддержка заявления доказательствами, репутацией и понятными потребителю маркерами качества. Фактически УТП здесь выполняет роль когнитивного

«ярлыка», который упрощает выбор в ситуации рутины и перегрузки предложениями, делая продукт узнаваемым и «удобным» для быстрых решений.

Одновременно выявлено, что по мере перехода к потребностям более высокого порядка (принадлежность, признание, самовыражение) меняется природа ценности товара, а значит — и природа УТП. Для эмоционально нагруженных категорий ключевым становится не функциональный результат как таковой, а переживание, эстетика, символический статус и соответствие социально-культурному контексту. Здесь УТП уже не может ограничиваться рациональной аргументацией, потому что сам критерий выбора становится субъективным и контекстным. Следовательно, основой дифференциации становятся нематериальные активы бренда: нарративы, образы, социальные смыслы, механики вовлечения, а также способность бренда «попасть» в ожидания аудитории и превзойти их за счёт опыта. В таких категориях УТП в большей степени является не сообщением о характеристиках, а проектированием уникального опыта и построением узнаваемой системы ассоциаций, в которой продукт выступает носителем ценности, а не её единственным источником.

Отдельный значимый вывод связан с ролью УТП как инструмента интерпретации и внедрения инноваций. Показано, что нововведения (особенно технологические либо концептуальные) сами по себе не гарантируют рыночного принятия, поскольку потребитель часто не способен быстро перевести «техническую новизну» в личную выгоду. В этих условиях УТП выполняет функцию «переводчика»: оно связывает инновацию с понятной потребностью и конкретным пользовательским сценарием, легитимируя новинку через простое объяснение ценности. Для утилитарных товаров это чаще выражается в демонстрации устранения барьеров (экономия времени, снижение ошибок, безопасность, надёжность), а для эмоциональных — в создании нового формата опыта, ритуала потребления или символического значения, которое делает инновацию желанной не потому, что она сложнее, а потому, что она психологически и социально релевантна.

В результате можно заключить, что на стандартизированных рынках УТП следует рассматривать как динамический управленческий инструмент, а не как разовую формулировку. Его результативность зависит от точности сегментации мотиваций, от согласованности обещания с реальным потребительским опытом и от способности бренда поддерживать заявленную уникальность через продукт, сервис и коммуникацию. Для утилитарных категорий устойчивость УТП обеспечивается последовательным подтверждением обещанного результата и снижением воспринимаемых рисков, тогда как для эмоциональных категорий — постоянным обновлением смыслов, форматов, механик взаимодействия и культурной релевантности. Тем самым доказано, что в условиях кризиса дифференциации УТП становится ключевым механизмом создания ценности: оно позволяет бренду либо интерпретировать сходные функциональные свойства как значимое преимущество, либо конструировать новые основания выбора через эмоции, символы и инновационный потребительский опыт.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Влияние впечатлений на совершение розничных покупок [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-vpechatleniy-na-sovershenie-roznichnyh-pokupok (дата обращения: 12.02.2025).

2. Иерархия потребностей человека [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ierarhiya-potrebnostey-cheloveka (дата обращения: 05.02.2025).

3. Формулировка уникального торгового предложения на основе выявления конкурентных преимуществ [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formulirovka-unikalnogo-torgovogo-predlozheniya-na-osnove-vyyavleniya-konkurentnyh-preimuschestv (дата обращения: 12.02.2025).

4. Смит А. Д. Дифференциация продуктов на стандартизированных рынках // Journal of Marketing Research. — 2018. — Vol. 55, № 3. — P. 345–362. — DOI: 10.1177/0022243718770543.

5. Шепшелов И. А. Уникальное торговое предложение в системе маркетинговых коммуникаций // Вестник Томского государственного университета. Экономика. — 2015. — № 4 (32). — С. 5–15.

6. Эмоции в рекламе и их использование в коммерческих целях [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/emotsii-v-reklame-i-ih-ispolzovanie-v-kommercheskih-tselyah (дата обращения: 10.02.2025).

THE ROLE OF A UNIQUE SELLING PROPOSITION IN A STANDARDIZED MARKET: THE IMPACT OF THE TYPE OF CONSUMER MOTIVATION

Annotation. In this article, we will explore how the motives for making a purchase form the final value of a product in the consumer's mind. We have divided market contexts into rational and emotional-symbolic categories in order to analyze how unique trading offers (USPS) work with different types of motivation. The article also explains why it is the structure of motives that determines how significant the intangible benefits of a product become to the buyer. **Keywords:** USP, consumer motivation, standardized market, positioning, emotional and rational choice.

Moroz A.Y.
Scientific adviser: Kukharenko E.A., senior lecturer
Donetsk State University
E-mail: moroz27.lia.w@gmail.com

УДК 81’37

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЛЕНГОВЫХ НАИМЕНОВАНИЙ ЛИЦА ПО ВИДУ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)[2]

Морозов А. В.
Научный руководитель: Титаренко Э. А. канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности плана выражения и плана значения сленговых наименований лица по виду деятельности на материале русского и английского языков. Проанализированы фонетические, лексико-семантические, словообразовательные и синтаксические характеристики данных сленгизмов. Особое внимание уделено сравнению сленговых эквивалентов русского и английского языков. Исследование подчеркивает важность анализа слов в рамках культурно-лингвистической парадигмы для понимания менталитета носителей языка.
Ключевые слова: сленгизм, структура, семантика, наименования лица, род деятельности.

Введение. Актуальность работы определяется интересом современной лингвистики к изучению особенностей функционирования лексики ограниченного употребления в различных социальных группах и все большим проникновением сленгизмов в русскую речь. Исследователи отмечают ограниченность тематических групп лексики, составляющих молодежный жаргон. Основными тематическими группами лексики являются: наименования лиц, наименования частей тела, наименование предметов гардероба, наименование денег, выражение положительных и отрицательных эмоций, а также названия действий и состояний.

Есть несколько факторов, влияющих на особенности молодежного жаргона: развитие компьютерных технологий, музыкальная культура современности, иностранные языки, воровской жаргон, увлеченность запрещенными веществами, в том числе наркотиками и алкоголем.

Категория наименования лиц по роду деятельности в русском жаргоне – тема исследований В. А. Косовой, С. Чжао [3]. Особое внимание в их работах уделено семантике сленгизмов и их классификации. Сопоставление русских наименований лиц и их переводных соответствий в английском языке осуществляется в процессе контрастивного анализа и методики контрастивного описания лексики и фразеологии, разработанной научной школой профессора И. А. Стернина [4]. Подобные исследования нацелены на выявление и фиксацию национальной специфики семантики единиц двух языков при формировании из них контрастивных пар и цепочек опосредованных переводных эквивалентов, близких и приблизительных соответствий.

Цель данной работы – проанализировать особенности структуры и семантики сленговых наименований лица по виду деятельности на материале русского и английского языков. Материалом работы послужила выборка из словарей сленга исследуемых языков [1; 5].

Основная часть. Названия лиц в русском языке и их аналоги в английском языке обладают рядом универсальных и отличительных черт, которые могут быть выявлены и зафиксированы с помощью контрастивного анализа их семантики, звучания и словообразования. Этот подход позволяет объяснить потенциал номинирующих языковых единиц и разнообразие их возможных семантических вариаций как при прямом, так и при переносном употреблении. Специфика наименований лиц по виду деятельности в языке

[1]Исследование выполнено в рамках инициативной темы «Языковая картина мира в контексте новейших лингвистических парадигм» (номер госрегистрации НИОКТР 124112200105-7)

включает в себя различные аспекты. Рассмотрим особенности сленгизмов-наименований по виду деятельности в соответствии с уровнями языка.

1. На фонетическом уровне можно отметить звуковое преобразование иноязычных слов, языковую игру, например: ***думер*** ‘поклонник игры Doom’ (отметим и омонимичное *думер* ‘депрессивный нигилист, который не видит особых перспектив в своём будущем и не пытается ничего изменить в настоящем, и которому чужды современные популярные тренды и тенденции’); ***квакер*** ‘человек, играющий в Quake’; ***паскудник*** ‘программист, работающий на Турбо-Паскале’; ***насильник*** ‘программист, пишущий на языке программирования Си’; ***гик***, англ. ***geek***. Слово ***geek*** происходит от немецкого слова *geck* ‘чудак, дурак’, так называли артистов, которые шокировали публику экстремальными номерами [2]. Со временем оно окончательно утратило связь с цирковой экзотикой и стало обозначать страстного энтузиаста, фаната и коллекционера. ***Гик (geek)*** – человек, глубоко увлечённый определённой темой, чаще всего – связанной с поп-культурой. Это может быть научная фантастика, кино- и игровые вселенные, настольные игры, исторические реконструкции, механические клавиатуры, модели поездов и многое другое. Звуковое тождество отметим с просторечными русскими словами *гиг(к)нуться, гик, бзик: с бзиком кто-либо* (о странном, чудаковатом человеке).

Посредством анаграммы образован сленгизм ***ликер*** (от киллер).

2. Лексико-семантический уровень. Исследуя лексический уровень, специфику значения сленгизмов-наименований лиц по виду деятельности, лингвисты выделяют несколько лексико-семантических груп:

– наименования лица по профессиональной деятельности: ***электрик*** ‘музыкант, играющий на электрогитаре, англ. ***coder*** ‘программист’, ***spinner*** ‘PR-манипулятор’.

– наименования лица по непрофессиональной социальной деятельности. В эту группу входят наименования представителей разных социальных группировок. Например: ***raver*** ‘участник рейв-культуры’, ***biker*** ‘байкер’, ***nerd*** – инженер, программист или учёный, для которого процесс познания и решения задач важнее социальной жизни. Первоначально словом ***nerd*** именовали неловких, неуклюжих людей, позже возник устойчивый социальный образ, что все айтишники – неловкие ботаны. ***Нёрд*** (nerd) — человек, глубоко погружённый в академические знания или узкую профессиональную область. В стереотипном образе это инженер, программист или учёный, для которого процесс познания и решения задач важнее социальной жизни. Версии происхождения слова: 1) в 1950 году американский детский писатель Доктор Сьюз использовал слово *nerd* в своей книге, назвав так вымышленное существо – заносчивого и неопрятного умника; 2) *nerd* произошло от слова *drunk*, записанного задом наперёд, – *knurd*. Так называли студентов, которые вместо вечеринок выбирали учёбу. Со временем начальная k исчезла, и *knurd* превратилось в *nerd* [2]. Наименование закрепилось за образом социально неловкого, но интеллектуально одарённого человека. Отметим, что сленгизм ***нерд*** на современном этапе функционирования потеряло резко негативное значение, в отличие от русского аналога – ***ботаник***.

– наименования лица по криминальной (незаконной, общественно осуждаемой) деятельности. Характер дифференциальной семы служит основанием для выделения в этой группе номинаций двух подгрупп: а) наименования преступников: ***афер*** – мошенник, аферист, англ. ***drug dealer*** – торговец, распространитель наркотиков, ***hustler*** – нелегальный делец; б) особые подгруппы формируют наименования лиц, осуществляющих какую-либо другую незаконную или общественно осуждаемую деятельность. Например: ***чита*** – девушка легкого поведения, ***аскатель*** – попрошайка – (от *аскать* – спрашивать), англ. ***scammer*** — мошенник.

Семантика сленгизмов-наименований лиц по виду деятельности, может быть связана с указанием:

- на сферу влияния: обозначение владельцев каких-либо «мест» деятельности: ***харчевник*** ‘содержатель харчевни’, ***дворник*** ‘содержатель постоялого двора’.

- на местоположение наименования, которые отражают несвободный, привязанный к определённому месту характер деятельности лица: ***вокзальщик –*** лицо, постоянно находящееся и зарабатывающее на вокзале, ***районник –*** представитель определённого района, часто с криминальным оттенком, ***street hustler –*** уличный делец, ***station rat –*** вокзальный вор, ***office drone –*** офисный работник;

3. **Словообразовательные особенности.** Сленгизмы-наименования лиц по виду деятельности могут образовываться аффиксальными и неаффиксальными способами. Аффиксальные:

а) приставочный: приставка ***-пере*** может образовывать сленгизмы со значением избытка: ***перекуп(ка) –*** лицо, скупающее и перепродающее товары, ***перелётчик –*** лицо, часто меняющее место заработка; англ. приставка ***re, up***: ***reseller –*** перекупщик, ***uploader –*** загружающий контент.

б) суффиксальный: ***чепушило*** ‘неуважаемый человек’ (от чепушить — нести чепуху, говорить нечто нелепое и бессмысленное), ***бухарин*** ‘пьяница’ (от бухать – пить спиртное), ***балабол*** (от балаболить, болтать) ‘излишне болтливый человек, не отвечающий за свои слова’. Иноязычный суффикс ***-ант*** может образовывать сленгизмы с оценочным значением: ***врубант*** ‘смышленый, догадливый, смекалистый, быстро соображающий человек’; ***интересант*** ‘заинтересованный в чем-либо человек’; ***понимант*** ‘умный, разбирающийся в вещах, сообразительный человек’,. Указанные слова мотивируются глаголами: *врубаться* ‘понимать, о чем идет речь, что происходит’, *интересоваться, понимать*. Возможно, на появление подобных субстандартных единиц оказало влияние наличие в литературном языке таких слов, как аспирант, адъютант. В английском продуктивен суффикс ***er***: ***streamer –*** ведущий трансляций, ***grinder –*** человек, «пашущий» без отдыха (игры, работа).

Названиями лиц по действию, образованными суффиксальным способом также являются сленгизмы ***кадрист*** ‘тот, кто кадрит’ (кадрить — заигрывать с представителем противоположного пола), ***обломист*** ‘тот, кто обламывает’ (обламывать — обманывать чьи-то надежды), ***динамист*** ‘тот, кто динамит’ (динамить – нарушать договоренность, не сдерживать обещания), ***пошутист*** ‘тот, кто шутит’. Это отличает данную модель словообразования в сленге от литературного языка, где этот формант присоединяется преимущественно к основе существительного, ср. *самбо – самбист, футбол – футболист.* Суффиксом ***-щик*** от глаголов образованы: ***динамщик*** ‘тот, кто динамит (обманывает)’, ***фильтровщик***.

Неаффиксальные: сложение, сокращение. Способ сложения: ***пустобрех, пустомеля, напряжометр*** ‘конфликтный, создающий напряжённые ситуации человек’, ***мозгоклюй*** ‘капающий на мозги, достающий тупыми разговорами’, англ. ***skater*** ‘человек, катающийся на скейтборде’, ***вебмастер –*** специалист по сайтам, ***hitman*** — киллер, ***copycat*** — плагиатор). Способ сокращения: ***прод –*** продюсер, ***админ –*** администратор, ***мод –*** модератор, англ. ***prof*** ← *professor* — преподаватель, ***tech*** ← *technician* – технический специалист, ***dev*** ← *developer* — разработчик.

Вследствие того, что сленг – это языковая игра, образование слов путем различных изменений в смысловой стороне уже имевшихся слов очень распространено. Молодые люди создают и используют часто метафору, стремясь к более точному и яркому определению предмета или явления, к экономии речевых средств: ***вратарь*** ‘вышибала в ресторане, баре’, ***бдец*** ‘постовой’, ***пылесос*** ‘коррупционер, выкачивающий деньги’ – метафорические наименования; ***кадет*** ‘тот, кто учится/работает в учебном заведении закрытого типа’ – метонимическое наименование. Названия профессий перекликаются с упоминанием часто встречающихся внешних характеристик, в том числе атрибутов одежды,

например; англ. ***apron*** – бармен, метонимический перенос наименования *фартук*, ***beard*** – художник-авангардист, метонимический перенос наименования *борода*.

4. Синтаксические особенности. Приведем примеры сленгизмов-словосочетаний со значением лица по виду деятельности: ***выбиватель долгов*** (бьёт долги), ***человек с района –*** участник дворово-криминальной среды, ***человек с базы –*** нелегальный торговец, ***тип с рынка –*** перекупщик; англ. ***money launderer*** — отмыватель денег, ***paper pusher*** — бюрократ.

Для сленгизмов – наименований лица по роду деятельности, как и сленгизмов вообще характерна яркая оценочность: ***мутный тип*** – мошенник; ***тёмная лошадка*** – скрытый игрок рынка, англ. ***belly-robber*** – повар в армии или молодёжном лагере, букв. ‘обкрадывающий желудок’; ***ambulance chaser*** – адвокат, ведущий себя неэтично, букв. ‘гоняющийся за скорой помощью’, ***dirty cop*** букв. ‘грязный коп’.

Заключение. Проведенный анализ сленгизмов на языковых уровнях показывает, что русские сленговые наименования лиц по виду деятельности отличает их преимущественно заимствованный характер. В русском языке при образовании сленговых наименований лица по роду деятельности от основ уже функционирующих в русском языке слов преобладает аффиксальное словообразование (***чепушило, враль***, ***бухарин, журналюга, торгашила, обломист***), когда как для английского языка более характерно словосложение, усечение и конверсия (*hacker, code monkey, dev*). Причем спонтанные звуковые трансформации, например ***паскудник*** ‘программист, работающий на Турбо-Паскале’, ***насильник*** ‘программист, пишущий на языке программирования Си’, ***кадревич*** ‘ухажер’ являются уникальной чертой русского молодежного сленга.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Англо-русский словарь современного сленга и ненормативной лексики : более 1500 слов и словосочетаний. – Москва : АСТМосква : Восток-Запад, 2008. – 221 с.
2. Гики и нёрды: разбираемся в разновидностях «ботаников» // Режим доступа: https://skillbox.ru/media/code/gik-i-nerd/
3. Косова В. А. Категория наименований лица по роду деятельности в русском жаргоне / В.А.Косова, С. Чжао // Ученые записки Казанского университета. – Т. 154, кн.5. – 2012. – С. 164–170.
4. Максимова Е. А. Наименования лиц в русском и английском языках (теоретические проблемы описания, контрастивный анализ семантики, национальная специфика) / Е.А.Максимова. — Воронеж: Истоки, 2009. – 353 с.
5. Столярова А. В. Милфы, скуфы, краши. Самый полный словарь молодежного русского сленга. 2024. – 100 с.

STRUCTURAL, SEMANTIC, AND FUNCTIONAL FEATURES OF PERSONS SLANG NAMES BY TYPE OF ACTIVITY (BASED ON THE RUSSIAN AND ENGLISH LANGUAGES)

Annotation. The article examines the features of the expression plan and the meaning plan of slang names of a person by type of activity on the material of Russian and English languages. The phonetic, lexical-semantic, word-formation and syntactic characteristics of these slangisms are analyzed. Special attention is paid to the comparison of slang equivalents of Russian and English languages. The study emphasizes the importance of analyzing words within the framework of the cultural and linguistic paradigm for understanding the mentality of native speakers.
Keywords: slangism, structure, semantics, names of a person, type of activity.

Morozov A.V.
Scientific adviser: Titarenko E.A., Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: sanya.shurick.morozov@gmail.com или JewJutsu@yandex.ru

УДК 82-31

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА ПОВЕСТИ «БЕДНАЯ ЛИЗА» Н. КАРАМЗИНА

Оссо С.
Научный руководитель: Сенчина Л.Т., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается повесть Н. Карамзина «Бедная Лиза» как этапное произведение в творчестве писателя. Выявлены и обоснованы принципиально новаторские открытия Н. Карамзина (переосмысление конфликта, изображение героя, функции собственных имен и т. п.). На основе произведенного исследования автор статьи предлагает рассматривать повесть Н. Карамзина «Бедная Лиза» как «подоснову», способствующую формированию классической повести в русской литературе первой половины XIX в.
Ключевые слова: повесть, жанр, чувствительность, идиллический мир.

Вступление. О повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» написано много. Интересны и содержательны наблюдения, касающиеся поэтики жанра повести в творчестве писателя, детально изучен язык карамзинской прозы, во многом решены вопросы, связанные с новизной изображения характеров героев и т. п. Однако рассмотрение повести «Бедная Лиза» Н. Карамзина с точки зрения «подосновы» ее для последующего развития этого жанра остается актуальным и сегодня. Реальный художественный опыт карамзинской повести, на наш взгляд, остается за рамками многих исследователей, которые обращались к изучению творчества Н. Карамзина. Явно не изучена роль писателя в формировании жанра повести в целом, не определен новаторский характер произведения «Бедная Лиза».

Цель научно-исследовательской работы выявить новаторский характер повести Н. Карамзина «Бедная Лиза.»

Основная часть. «Бедная Лиза» – это этапное произведение в творчестве писателя-прозаика. Новаторский и поисковый характер повести ощущается на всех уровнях этого произведения.

Прежде всего усложняется в повести конфликт. Противостояние заключено не только в осмыслении: «бедный – богатый», но и в столкновении «естественного» человека с человеком цивилизации. Такой конфликт, бесспорно, несет в себе общечеловеческий характер, становится в определенной степени универсальным. Н. Карамзин противопоставляет два мира: мир цивилизации и мир идиллический. Мир Лизы – это мир идиллии в своей канонической основе, она в нем живет также естественно, как дышат или ходят по определенным правилам, не подвергая их осмыслению. Для Эраста идиллический мир – это во многом мир мечты, созданный воображением по определенным литературным образцам. «Он (Эраст) читывал романы, идиллии, имея довольно живое воображение, и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди бесконечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках», – пишет Карамзин [2, с. 81]. Эраст стремится жить по законам идиллического мира, а Лиза в нем живет. Подчеркивая разницу двух героев, Н. Кармазин предопределяет судьбу каждого из них: идиллический мир недостижим для Эраста, а реальный мир «цивилизации» губителен для Лизы. Само название повести «Бедная Лиза» уже настраивает читателя на восприятие трагической ситуации. Эпитет «бедная» у Карамзина не означает «неимущая», а подчеркивает, прежде всего, что героиня живет в тот период развития общества, когда разрушается идея о «золотом веке человечества». Она не может провозглашаться, как спасение от невзгод реальной жизни, четко обозначает завершение целого пласта уходящей (по-видимому, безвозвратно) культуры. Эраст возвращается к обычной жизни, а Лиза гибнет.

Еще одной важной чертой жанрового новаторства повести Н. Карамзина является особое отношение автора к категории времени. В произведении время не выступает лишь фоном для развития событий, как это часто происходило в литературе классицизма. Оно приобретает психологический характер и тесно связано с внутренними переживаниями героев. В счастливые моменты время словно замедляется, позволяя героям наслаждаться мгновениями любви и гармонии с природой. Напротив, после нравственного падения Эраста и внутреннего надлома Лизы время начинает восприниматься как неумолимая сила, ведущая героиню к трагическому финалу. Подобная субъективизация времени является важным художественным приемом, позволяющим глубже раскрыть эмоциональное состояние персонажей.

Не менее значимой особенностью является внимание автора к бытовым деталям жизни простых людей. В повести подробно описываются повседневные занятия Лизы: сбор цветов, торговля на московских улицах, забота о больной матери. Эти детали создают ощущение жизненной достоверности и подчеркивают нравственную чистоту героини. Через изображение крестьянского быта Карамзин стремится показать духовное богатство человека, не связанного с высшим обществом. Тем самым писатель разрушает устоявшееся в литературе представление о том, что носителями высоких чувств и благородных поступков могут быть только представители дворянского сословия.

Важным художественным элементом повести является и мотив памяти. Рассказчик возвращается к истории Лизы спустя некоторое время после трагических событий, что придает повествованию оттенок печального размышления о прошедшем. Память в данном случае выступает не только как композиционный прием, но и как способ нравственного осмысления произошедшего. Автор словно стремится сохранить память о судьбе героини, превращая ее историю в нравственное предупреждение для читателей. Именно поэтому трагедия Лизы приобретает не только личное, но и общечеловеческое значение.

Особо следует подчеркнуть повышенный интерес Н. Карамзина к «тайным движениям души», к внутреннему миру человека. Этот особый эмоциональный «настрой», заложенный в повести, в определенной степени обусловил «многолетние слезы русских барышень», а в литературе на рубеже XVIII – XIX вв. появились многочисленные подражания «Бедной Лизе» Н. Карамзина: А. Измайлов «Бедная Маша», П. Львов «Даша, деревенская девушка», Н. Брусилов «История бедной Марии» и др. Причину успеха повести «Бедная Лиза» можно объяснить принципиально новым осмыслением сущности человеческого характера, воплощенного в произведении. Прежде всего Н. Карамзин отвергает характерную для предшествующей литературы традицию – одновекторности в изображении героя. В эпоху классицизма формировалась идея изображать человека, прежде всего, «разумного», в эпоху сентиментализма – «чувствительного». Н. Карамзин в повести «Бедная Лиза» явно избегал этих крайностей: «разум» и «душа» одинаково ценны в человеке. Суть человеческих поступков, а возможно и судьба во многом обусловлена противоречивостью характера. Напомним, что Н. Карамзин всячески подчеркивает эту особенность характера в герое. Эраст был человеком «…с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветренным» [2, с. 78]. Важное замечание, сделанное писателем, – знак для читателя, оно способствует пониманию внутреннего и противоречивого мира героя, во многом проясняет логику его поступков. Эраст явно стремился обрести гармонию, и смысл жизни «на лоне природы» и т. п. Но противоречивость характера, отсутствие воли, безусловно, приводит героя к тому, что он совершает нравственное преступление и продолжает жить «по норме» своей среды. Эта «двойственность» в поведении Эраста, изображенная Н. Карамзиным в «Бедной Лизе», на наш взгляд, нашла воплощение и развитие в русской литературе. Достаточно вспомнить «Евгения Онегина» А. С. Пушкина: Онегин – «Москвич в гарольдовом

плаще… уж не пародия ли он?» Ленский – «Помещик… с душою прямо геттингенской…». Лермонтовский Печорин. Примеры можно продолжать, но первой в этом списке стоит «Бедная Лиза» Н. Карамзина.

Целесообразно отметить еще одну особенность в повести «Бедная Лиза» Н. Карамзина. Писатель довольно точно описывает реальную местность, где разворачиваются трагические события в повести. Эти места стали местом «паломничества жителей столицы». Описанные места в художественном произведении сравнивались с реальной местностью: Данилов монастырь, Воробьевы горы, Симонов монастырь, Москва-река и т. п. Читатель воспринимал повесть «Бедная Лиза» как рассказ из жизни реальных людей. Закономерно появляется название «Лизин пруд», а все происходящее в художественном произведении – реальность. Таким образом, Н. Карамзин реализовал установку на правдоподобие. Подчеркнем, что до Н. Карамзина в русской литературе были осуществлены попытки описать конкретную местность, на которой происходили реальные события. В этой связи вспомним трагедию А. Сумарокова «Димитрий Самозванец», где автор перечисляет реалии: Москва, Кремль, Москва-река и т. п. Однако установка на правдоподобие не была замечена и осознана. Описанные реалии остались просто декорацией, на фоне которой происходили большие исторические события в жизни России.

Важной особенностью жанрового своеобразия повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» является также ее композиционная организация. Композиция произведения отличается относительной простотой, однако в этой внешней простоте скрывается глубокая продуманность художественной структуры. Повествование строится как воспоминание рассказчика о трагической судьбе героини, что придает всему произведению особый лирический оттенок. Уже в начале повести автор вводит читателя в атмосферу задумчивости и тихой грусти, описывая окрестности Москвы и Симонова монастыря. Этот пейзаж выполняет не только описательную функцию, но и задает эмоциональный тон всему произведению.

Композиционно повесть строится по принципу постепенного усиления драматизма. В начале читатель знакомится с мирной жизнью Лизы и ее матери, затем развивается история знакомства героини с Эрастом, постепенно усиливается напряжение отношений между персонажами, и, наконец, повествование завершается трагическим финалом. Такая структура позволяет автору постепенно подвести читателя к пониманию неизбежности трагедии.

Особое значение в композиции повести имеет лирическое отступление автора. Карамзин неоднократно прерывает рассказ, чтобы поделиться собственными размышлениями о судьбе героев, о человеческих чувствах, о несправедливости общества. Эти авторские комментарии создают эффект непосредственного общения с читателем и усиливают эмоциональное воздействие произведения. В результате читатель не только наблюдает за развитием событий, но и становится своеобразным участником переживаний героев.

Кроме того, следует отметить особую роль диалогов в повести. В отличие от произведений классицизма, где диалог носил преимущественно риторический характер, у Карамзина он становится средством раскрытия внутреннего мира персонажей. Разговоры Лизы и Эраста отличаются простотой, искренностью и эмоциональной выразительностью. Через диалог автор передает состояние влюбленности героев, их надежды, сомнения и переживания.

Важной чертой композиции является также символическое значение отдельных художественных деталей. Например, пруд, возле которого происходят ключевые события повести, постепенно приобретает символический смысл. Он становится местом встреч героев, свидетелем их любви и одновременно местом трагической гибели Лизы. Таким образом, один и тот же образ объединяет различные этапы развития сюжета и усиливает драматизм финала.

Следует также отметить, что повесть Н. Карамзина отличается особой интонационной организацией текста. Автор широко использует восклицательные предложения, риторические вопросы, эмоционально окрашенные обращения. Подобные приемы характерны для эстетики сентиментализма, в которой важную роль играла передача непосредственных человеческих чувств. Благодаря этому текст повести приобретает ярко выраженную эмоциональную насыщенность и воздействует прежде всего на чувства читателя.

Таким образом, композиционные особенности повести «Бедная Лиза» играют важную роль в раскрытии авторского замысла. Простота и одновременно глубина композиционной структуры, активное присутствие автора в тексте, символика художественных деталей и эмоциональная выразительность языка позволяют говорить о значительном новаторстве Карамзина. Эти художественные принципы оказали заметное влияние на дальнейшее развитие русской повествовательной прозы и во многом определили специфику жанра повести в литературе XIX века.

Известно, что в художественных текстах эпохи классицизма, как правило использовали «говорящие» имена, когда в имени или фамилии героя были заложены «определенные черты характера», определяющие тип героя: «плохой», «хороший». «Говорящие» имена – это сигнал для читателя, помогающий ему лучше понять авторский замысел. В повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» роль собственных имен кардинально переосмыслена. В произведении два собственных имени: Эраст и Лиза. Эти имена, на наш взгляд, выбраны не случайно. Прежде всего имя Лиза вынесено в заглавие произведения, тем самым автор подчеркивает значимость этого имени для понимания смысла повести. Имя Лиза, по нашему мнению, соединяет несколько сложившихся к этому времени традиций – русскую и западноевропейскую. Первая связана с повестью «Колин и Лиза», где героиня – крестьянка, а также в произведении «Роза и Любим», где изображается жизнь простых людей. Вторая – с «Новой Элоизой» Ж.-Ж. Руссо. Исследователь В. Топоров также отмечает наличие двух тенденций в появлении имени Лиза: «…следует отметить, что в русской культурной традиции Элоиза, как и Лиза, переводились в "русский" код как Лиза» [3, с. 397]. Логично сделать вывод, что имя Лиза воспринималось как русское, а героиня – русская девушка с определенными чертами характера.

Имя Эраст осознавалось читателями как нерусское. В. Топоров отмечает: «… Карамзина не смутило, что имя главного героя отчетливо нерусское – Эраст» [3, с. 137]. Следовательно, герои противопоставлены не только по принципу: богатый – бедный, дворянин – крестьянка, человек цивилизации – «естественный» человек, но и по типу культуры. Все это способствует усилению противостояния двух героев, подчеркивает их несовместимость.

Таким образом, функции собственных имен в художественном произведении расширяются, что, бесспорно, помогает читателю осознать авторский замысел, «скрытые» смыслы произведения.

Отмечая новаторские тенденции в повести «Бедная Лиза» Н. Карамзина, следует заметить, что происходит переосмысление такой важной категории в сентиментализме, как «чувствительность». В повести «Бедная Лиза» усиливается интерес не только к чувствам и переживаниям отдельной личности, но и к общей жизни как объективной основе единения человека и природы. Отдельная человеческая жизнь переводится в ранг общезначимой. Усугубляется само понятие чувствительности, которое все больше осознается как сложное двуединство: чувствительность как объективная основа жизни природы и человека и чувствительность как объективная основа бытия человека.

В повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» можно увидеть не только новаторские тенденции, способствующие формированию подлинной словесности, которые во многом определили развитие жанра повести в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв., но и явное стремление автора указать путь к преодолению трагических ситуаций. Писа-

тель знал о пропасти, которая существует между богатыми и бедными, знал о социальном неравенстве людей в мире и в России. Более того, Н. Карамзину были известны случаи, когда осуществлялись браки по любви разных сословий. Эти неравные браки (в социальном аспекте), к сожалению, в действительности не имели счастливого конца. В интересном исследовании О. Елисеевой «Повседневная жизнь русских литературных героев XVIII – первая треть XIX века» [1] приводятся многочисленные примеры браков по любви, которые оказались драматичными: разная культура общения, образование, воспитание, осуждение общества и т. п. Например, история графа Шереметева и крепостной актрисы Прасковьи Жемчуговой. Их брак не был принят высшим светом. Даже после венчания пара жила фактически в изгнании, сталкиваясь с презрением и непониманием дворянства. Чтобы легализовать союз, графу пришлось фальсифицировать происхождение Прасковьи (легенда о «польской шляхтичке Ковалевской»), что создавало атмосферу постоянной лжи и страха разоблачения. Физическое угасание Прасковьи от туберкулеза после родов рассматривается как закономерная плата за нервное истощение и жизнь в «золотой клетке». Елисеева подчеркивает, что преодоление сословных границ в то время почти всегда заканчивалось трагедией. Даже получив титул графини, Жемчугова не обрела покоя, а сам Шереметев, пережив ее на 6 лет, все эти годы хлопотал о признании сына законным. Таким образом, «несчастливый финал» здесь — это не просто смерть героини, а невозможность для человека той эпохи полноценно существовать вне рамок своего сословия.

Осознавая драматизм ситуации, Н. Карамзин считает, что путь к человеческому счастью лежит, прежде всего, через «открытое сердце», «чувствительную душу». В повести «Бедная Лиза» «сердце» становится своеобразным символом гармонизации жизни и, по мнению автора, должно способствовать объединению разных миров (реального и идиллического) и снять противоречие между разными сословиями и типами культур. Отсюда – постоянное упоминание в тексте повести: «доброе сердце», «сердечная радость», «невинная душа питала сердце» и т. п. Призыв Н. Карамзина, к сожалению, не был услышан ни современниками, ни потомками. «Бедная Лиза» Н. Карамзина во многом, по нашему мнению, предопределила формирование жанра повести в русской литературе первой половины XIX в.

Выводы. В ходе исследования поставленная цель была достигнута, что позволило сформулировать следующий вывод: «Бедная Лиза» Н. Карамзина – новый тип повести в русской литературе XVIII в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Елисеева О. И. Повседневная жизнь русских литературных героев XVIII – первая треть XIX века / О. И. Елисеева. – Москва : Молодая гвардия, 2014. – 399 с.
2. Карамзин Н. М. Бедная Лиза : повести / Н. М. Карамзин. – Москва : Эксмо, 2005. – 582 с.
3. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Н. Карамзина. Опыт прочтения / В. Н. Топоров. – Москва : Изд. Центр. Российского гос. гуманит. ун-та, 1995. – 512 с.

GENRE DISTINCTIVENESS OF N. KARAMZIN'S NOVELLA «POOR LIZA»

Annotation. The article examines N. Karamzin's novella "Poor Liza" as a landmark work in the writer's career. The author identifies and substantiates Karamzin's fundamentally innovative discoveries (reinterpretation of the conflict, depiction of the protagonist, functions of proper names, etc.). Based on the study, the author suggests regarding N. Karamzin's novella "Poor Liza" as a "groundwork" that contributed to the formation of the classical novella in Russian literature of the first half of the 19th century.
Keywords: novella, genre, sensibility, idyllic world.

Osso S.
Scientific supervisor: Senchina L.T., associate professor.
Donetsk State University
E-mail: osso.sofiya@bk.ru

УДК 821.161.1-311.6

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА А.К. ТОЛСТОГО «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»: СИМВОЛИКА И ФУНКЦИИ

Остахова П.А.
Научный руководитель: Квашина Л.П., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности художественного пространства в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный». В ходе исследования были выявлены смысловые различия между пространственными образами Москвы и Александровой Слободы, показана связь между поведением героев и средой, в которой они находятся, а также проанализированы особенности организации лесного пространства, наделенного свойствами фантастического и реального миров и выполняющего пограничную функцию. Изучение системы пространственных отношений в романе позволяет глубже понять художественный мир произведения и замысел автора.
Ключевые слова: А.К. Толстой, роман «Князь Серебряный», художественное пространство, символы, фольклорные традиции.

Вступление.

Категория пространства в художественном произведении вмещает в себя не только локальное значение, но и этическое, философское, религиозное и др. Оно связано с представлениями о мире, сформировавшимися у народа в определенный исторический период, а также выражает индивидуальные авторские воззрения. Как писал Ю.М. Лотман, «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [3, с. 252]. В романе А.К. Толстого «Князь Серебряный» пространство – значимый компонент, который способствует созданию целостного, многопланового художественного мира. Целью нашего исследования является изучение системы пространственных отношений в романе А.К. Толстого, ее взаимосвязи с этической концепцией действительности и идейным содержанием произведения.

Основная часть.

Интерес к истории России оказал значимое влияние на мировоззрение и творческий путь А.К. Толстого. Особое внимание писателя было привлечено к эпохе царствования Ивана Грозного. К широкому освещению этой темы в романе «Князь Серебряный» Толстой был подготовлен предшествующей работой над балладами и былинами. Центральная коллизия романа связана с борьбой оппозиционного боярства против своеволия Грозного и его опричников, учинявших насилие над непокорными, а заодно над безвинным народом. В предисловии к произведению Толстой утверждал, что он оставался «верным истории в общих ее чертах» [с. 192], но при такой общей верности он хотел с возможной точностью воспроизвести и атмосферу, и жизненные подробности эпохи.

Действие романа «Князь Серебряный» разворачивается в пределах Российского государства. Главный герой, благородный и честный князь Никита Романович Серебряный, по приказу царя возвращается на родину после пяти лет пребывания в Литве. Поскольку одной из важных задач автора было воссоздание верований и обычаев русского общества, А.К. Толстой не уделяет особого внимания характеристике того, что выходит за границы русских земель, однако по ходу повествования все-таки подчеркивает враждебность и чужеродность иностранных нравов.

Художественное пространство «Князя Серебряного» включает в себя три основных локуса. Два из них, Москва и Александрова Слобода, являются частью городского пространства, третий – лес – принадлежит природной среде. Герои, действующие в рамках этих локусов, могут быть изначально связаны с одним из них или перемещаться из одного в другой. Как и в произведениях фольклора, пространственные перемещения героев в романе приобретают сюжетную конкретность. Это свойство, характерное для жанра былины, было описано С.Ю. Неклюдовым в работе «Поэтика эпического повествования:

пространство и время». Исследователь отмечает, что «… в былине прослеживается довольно устойчивая приуроченность к определенным местам определенных ситуаций и событий» [4, с. 127]. Так, приезд князя Серебряного в Александрову Слободу каждый раз предопределяет его встречу с Иваном Грозным, от благосклонности которого зависит судьба героя. Точно так же попадание в лесное пространство в большинстве случаев приводит к встрече с мельником, причем распространяется это почти на всех центральных персонажей.

Рассмотрим отличительные свойства пространственных локусов, представленных в романе А.К. Толстого.

Несмотря на то, что А.К. Толстой считал Москву городом, менее выражающим систему традиционных для русского народа ценностей по сравнению с Новгородом или Киевом, именно она в его романе стала олицетворять любовь к старине. Ей автор противопоставил Александрову Слободу, в которой гуманность и справедливость уступила место жестокости и беззаконию. Как объясняет писатель, само слово «слобода», в старину значившее свободу, во времена царствования Ивана Грозного заменили названием «неволя» [6, с. 231].

Контраст между двумя образами прежде всего выражается в характеристике их внешнего облика. В изображении Слободы, так же, как и личности Ивана Грозного, ключевым методом является антитеза церкви и обители, где царь предается молитвам, соседствуют с орудиями казни. Разительную противоположность представляют и люди, которых встречает князь Серебряный по пути к дворцу: одетые в лохмотья нищие и блистающие золотом опричники. Эта несбалансированность служит своеобразным отражением темных и светлых сторон личности царя. Здесь он находит прибежище от мирской суеты, предаваясь молитвам и размышлениям, но здесь же он вершит свой страшный суд, карая и милуя по своему усмотрению.

Если образ Слободы связан с ощущением дисгармоничности, то Москва, напротив, ассоциируется с порядком. Ее внешний вид впечатляет своей живописностью: «Множество церквей и колоколен подымали свои золоченые головы к небу. Подобные большим зеленым и желтым пятнам, виднелись между домами густые рощи и покрытые хлебом поля» [6, с. 209]. Автор отмечает многообразие сооружений, наполняющих город, однако останавливает внимание читателей на великолепии московских церквей: «Не щадили москвитяне ни рублей, ни трудов на благолепие домов Божиих. Везде видны были дорогие цвета, позолота и большие наружные иконы во весь рост человеческий» [6, с. 210]. Следует обратить внимание на звуки, которые наполняют пространство города. Наиболее значимым является колокольный звон: «...все колокола московские раскачались и звонили без умолку» [6, с. 213]. Так вместе с образом города вырисовывается и характер его жителей – людей богобоязненных, работящих и чтящих традиции.

Поскольку Слободу в основном населяют опричники, в ней господствуют жестокость и деспотизм. Бесчеловечность порядков, установленных в этом месте, демонстрирует описание полюбившегося царю «развлечения» со звериными боями: «...время от времени Иоанн или его опричники выпускали зверей из клеток, драли им народ и потешались его страхом» [6, с. 235]. Писатель подчеркивает, что каждый, кто приезжает в Слободу, вручает свою жизнь и свободу Ивану Грозному. В этом пространственном локусе человек не волен распоряжаться своей судьбой. Он может поступить сообразно своим представлениям о справедливости, но должен быть готов к тому, что, как только он окажется на территории Слободы, его будет ждать царский суд.

Центром Слободы является дворец Ивана IV. А.К. Толстой характеризует его следующим образом: «Он издали походил на чудовище, свернувшееся клубом и готовое воспрянуть. Одно незакрытое окно светилось, словно око чудовища. То была царская опочивальня» [6, с. 254]. Когда Никита Романович вместе со станичниками возвращается в Слободу, чтобы Иван Грозный решил их участь, они даже не подозревают, что за ними из потаенного окна наблюдает царь. Образ дворца оттеняет свойственную его владельцу подозрительность и мстительность.

В Москве также есть центр, сосредоточивший характерную для обитателей этого локуса преданность русским обычаям и традициям, – дом боярина Морозова, известного среди народа «и дородством, и славою ратною, и волею твердою». Убранство этого дома не только свидетельствует о богатстве хозяина, но и оттеняет его величие. Мелкая резьба на столбах, искусная роспись на ставнях, узорные качели – в каждой детали чувствуется трепет и уважение по отношению к боярину. Его дом олицетворяет героическое прошлое страны, напоминает о прекрасных временах, когда царь еще не создал опричнины и не опалился на Дружину Андреевича. В начале романа жизнь его обитателей автор описывает так: «Дом Морозова был чаша полная...» [6, с. 212]. Домочадцы относились к друг другу с почтением, слуги внимательно выполняли свои обязанности и любили боярина, гостей встречали хлебосольно и не жалели угощений. В то время, как на Руси происходили перемены, в доме Морозова по-прежнему в приоритете были традиционные ценности. Подтверждением этому служит радушный, устроенный согласно обычаям того времени прием, который глава семейства оказывает Афанасию Вяземскому и опричникам. По приказу боярина для них накрывают большой стол, готовят опочивальни, пусть не ради забавы, но все же проводят поцелуйный обряд – специальный ритуал чествования гостей, впоследствии по мотивам произведения запечатленный на известной картине К.Е. Маковского «Поцелуйный обряд» (второе название – «Пир у боярина Морозова»). Уважение к традициям, память о подвигах наших предков, неготовность перенимать новые обычаи – эти черты характеризуют не только Дружину Андреевича, но и его дом. Вторжение опричников и учиненный ими беспорядок можно рассматривать более широко, как воплощение негативных последствий царской реформы.

По ходу повествования сосредоточившиеся в Слободе пороки и зверские порядки выходят за ее пределы и достигают Москвы. Распространению безнаказанности изо всех сил стараются противостоять такие сильные натуры, как князь Серебряный и боярин Морозов. С приходом опричников город наполняется криками и громкими возгласами, которые усиливают ощущение хаоса и наводят ужас. Накануне торжественной казни в городе воцаряется мертвая тишина: улицы становятся безлюдными, всюду чувствуется страх и близость беды. Тишина у А.К. Толстого полна шепотом произносящих молитвы людей. Ощущение надвигающейся беспросветности достигается не только с помощью звука, но и тем, как писатель передает освещение: «Ни одного огонька не светилось в окнах; все ставни были закрыты; лишь кой-где тускло теплились лампады перед наружными образами церквей» [6, с. 418]. Карканье ворон и галок предвещает неминуемую смерть и разносит весть о мучениях, которые обрушились на народ. Так, по ходу развития сюжета образ Москвы становится более мрачным. Вместе с опричниной на русскую земля вторгается и разруха, которая расползается по городу и грозит уничтожить все светлое и живое.

Однако следует отметить, что пространство отражает не только те изменения, которые произошли на Руси с появлением опричнины, оно также выражает и перемены, свершившиеся во внутреннем мире Ивана Грозного. Сам царь, по свидетельству Морозова, меняется, когда покидает Москву: «Как вошли мы, так веришь ли, боярин, не узнали Ивана Васильевича! И лицо-то будто не его; и волосы, и борода почитай совсем вылезли. Что с ним сталось, и царь, и не царь!» [6, с. 225]. В этом смысле образы Москвы и Слободы можно воспринимать как выражение преобразований и душевных метаморфоз, произошедших с царем за время управления государством: Москва как сосредоточие светлых начал и Слобода как место истоков человеческих пороков.

В романе события разворачиваются также за пределами городского пространства, в лесу – месте, которое граничит с потусторонним миром. Центральное место в лесном пространстве занимает водяная мельница, которую в славянской мифологии принято рассматривать как пограничную зону, отделяющую «свой» мир от «чужого». Примечательно, что расположение мельницы относительно окружающих объектов меняется: «В ту пору колесо было справа, а теперь слева; в ту пору камора стояла окном к мельнице, а дверью к лесу, а теперь стоит окном к лесу, а дверью к мельнице!» [6, с. 308]. Левая

сторона в славянской мифологии ассоциировалась с нечистой силой и потусторонним началом.

Фигура мельника в романе демонизируется: автор в духе народных представлений изображает его как человека, который умеет колдовать и видеть будущее, знает толк в чудодейственных силах лечебных трав. Кажущееся сначала суеверием заверение Михеича о том, что «нет мельника, которому бы нечистый не приходился сродни», в дальнейшем подтверждается. Даже в наружности этого героя присутствует некая двойственность, сочетание обыденного и фантастического: «В чертах его была странная смесь добродушия и плутовства; волосы и борода были совсем седые, а глаза ярко-серого цвета...» [6, с. 204]. Автор неоднократно подчеркивает, что во время колдовства глаза мельника тускнеют, как будто перестают видеть. Демонизации облика героя также способствует сравнение его с лешим. В результате хозяин мельницы воспринимается как владыка леса.

В статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» Ю.М. Лотман выделяет героев «своего места», которые «если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus» [3, с. 256−257]. В «Князе Серебряном» мельник относится именно к этому типу персонажей. Соседство волшебного и обыденного в его образе соотносится с пространством, в котором он находится.

В романе лес изображается как место, где таятся нечистые силы и происходят чудеса, где человека на каждом шагу подстерегает беда, и удача во многом зависит от умения договариваться с его обитателями. Когда Елена мчится на коне своего похитителя, то ей видятся знакомые читателю из русского фольклора демонические существа: «Когда неслась она через поляны, освещенные месяцем, ей казалось, что в белом тумане двигаются русалки и манят ее к себе. Она слышала отдаленный, однообразный шум, повторяемый отголосками. Леший ли то хохотал, или что другое шумело, но звук становился все громче…» [6, с. 301]. Далее автор упоминает о некоем серебристом призраке, мелькнувшем перед боярыней, − еще одном необыкновенном жителе потустороннего, нечеловеческого мира. Происходило ли это все на самом деле, или померещилось героине вследствие сильного испуга – писатель не дает нам ясного ответа. Действительность и выдумка переплетаются, и нет полной уверенности, что необыкновенное событие было.

С воздействием потусторонних сил в лесу сталкивается также царский сокольник Трифон, по требованию государя отправившийся искать улетевшего сокола Адрагана. На седьмой день, устав от долгих поисков, герой засыпает в лесу. Во сне он видит облитого светом молодого ратника, который с точностью сообщает ему, где найти сокола. Это фантастическое событие производит на сокольника сильное впечатление и побуждает его к укреплению веры. В фольклоре есть предание о явлении святого мученика Трифона, которое вошло в народные песни, былины и баллады. Поскольку местом действия в этом эпизоде является лес, то это подкрепляет мысль о его мистических свойствах.

Примечательно, что именно в лесу открываются истинные мотивы поведения некоторых героев. Обращаясь за помощью к мельнику, Вяземский и Басманов вверяют ему свои тайны, хотя сами об этом даже не задумываются. Многое из того, о чем не подозревает царь, оказывается известно колдуну. Это касается в первую очередь опричников, поскольку, находясь в услужении у Ивана Грозного, они вынуждены играть определенную роль. Таким образом, в лесном пространстве герои нередко оказываются в ситуации, где их судьба зависит от умения договориться с мельником, или попадают под воздействие потусторонних сил.

Выводы.

Сделанные нами наблюдения позволяют заключить, что художественное пространство в романе «Князь Серебряный» – это не нейтральный фон, но активное средство создания этической и философской концепции произведения.

Противопоставление Москвы и Александровой Слободы строится в произведении на антитезе порядка и хаоса, традиции и ее ломки, света и тьмы. Московское пространство предстает как органическое, естественное, освященное временем и традицией. Символами национальной святости выступают здесь, к примеру, многочисленные церкви, а оплотом старины является дом боярина Морозова, где в почете простые жизненные ценности – любовь к ближнему, к родине и ее историческому прошлому. Слобода же олицетворяет деспотичную власть, здесь церковное благочестие неразрывно связано с жестокостью и произволом. Стоит также отметить, что А.К. Толстой показывает динамику пространства: те пороки, которые зародились в мире Слободы, постепенно начинают проникать и в Москву, наполняя страхом и разрушая ее гармонию.

Следование фольклорной традиции в романе проявляется в изображении леса. Лесное пространство выполняет пограничную функцию между реальным и потусторонним мирами. Автор создает образ леса как места испытаний, встреч с нечистой силой и обретения тайного знания. В этом локусе спадают маски с персонажей, их истинная сущность становится явной.

Таким образом, система пространственных образов романа подчинена замыслу автора − показать трагический перелом в русской истории и народной жизни, вызванный опричниной, противопоставить этому разрушению традиционные нравственные ценности. Организация пространства показывает возможности искусства слова в создании художественно выразительного мира исторического романа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

2. Колосова Н.П. А.К. Толстой / Наталья Колосова. – М.: Мол. гвардия, 1984. − 79 с.

3. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. − М.: Просвещение, 1988. – С. 251–293.

4. Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время / С.Ю. Неклюдов. – М.: Форум, 2015. – 216 с.

5. Нестеров М.Н. Стиль исторического романа А.К. Толстого / М.Н. Нестеров // Русская речь. – 1975. – № 5. – С. 57–63.

6. Толстой А.К. Собр. соч.: в 4 т. / А.К. Толстой; ред. И. Ямпольский. – Т. 1. Художественная проза. Статьи. – М.: Худ. лит., 1964. – 600 с.

7. Ямпольский И.Г. А.К. Толстой / И.Г. Ямпольский // Середина века: Очерки о русской поэзии. 1840–1870 гг. – Л. Художественная литература. Ленинградское отделение, 1974. − 350 с.

THE ARTISTIC SPACE OF A.K. TOLSTOY'S NOVEL «PRINCE SEREBRENNI»: SYMBOLISM AND FUNCTIONS

Annotation. This article examines the characteristics of artistic space in A.K. Tolstoy's novel «Prince Serebrenni». The study identified semantic differences between the spatial images of Moscow and Alexandrova Sloboda, demonstrated the connection between the characters' behavior and the environment in which they find themselves, and analyzed the organization of the forest space, imbued with properties of both the fantastical and the real worlds and serving as a boundary. Exploring the system of spatial relationships in the novel provides a deeper understanding of the work's artistic world and the author's intentions.

Keywords: A.K. Tolstoy, novel «Prince Serebrenni», artistic space, symbols, folklore traditions.

Ostachova P.A.
Scientific adviser: Kvashina L.P. Ph.D., associate professor Donetsk State University
E-mail: ostakhova_polina@mail.ru

УДК-82-143

ЖАНР СОНЕТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII В. НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Пославская В.С.
Научный руководитель: Сенчина Л.Т., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается жанр сонета в русской литературе XVIII века, детально анализируются первые сонеты В.К. Тредиаковского. Определяется проблематика, поэтика и структура этого жанра на начальном этапе его формирования.
Ключевые слова: сонет, жанр, рифма, строфика.

О жанре сонета написано много. Такие исследователи как Л.П. Гроссман, Л.И. Бердников, О.И. Федотов, А.В. Останкович, В.А. Пронин заложили фундамент для глубокого осмысления этого жанра. Детально изучено происхождение сонета, формирование его структуры, обозначена строфическая организация и его проблематика. Однако, отмечая изученность этого типа произведения, остаётся немало вопросов, которые требуют дальнейшего прояснения и уточнения. К числу таких проблем можно отнести вопрос о степени влияния западноевропейской поэзии на русскую в плане освоения жанра сонета. Плохо изучена эволюция этого жанра в границах русской литературы XVIII столетия. Всё это и обусловило актуальность нашей работы.

Следует отметить, что жанр сонета не сразу стал достоянием русской поэзии XVIII века, и не только русской.

Мнения о дате появления этого произведения разнятся. Исследователь Л.И. Бердников указывает, что в литературоведении рождение русского сонета часто ошибочно датируют 1735 годом, когда В.К. Тредиаковским был переведён сонет Ж. В. де Барро. Однако, по мнению филолога, это лишь вторая *тонизированная* редакция *силлабического* сонета, сделана поэтом **в 1732 году** [1]. И даже этот год вызывает у многих исследователей сомнения.

Сонет – это твёрдая поэтическая форма из четырнадцати строк. Объём текста главным образом отличает эту форму от других жанров лирики.

Сонет как жанр формировался в условиях Европейского Возрождения, начиная с XIII века. Вероятной его родиной считается «сицилийская» поэтическая школа и перо Якопо да Лентини. Развивалась итальянская поэзия под воздействием провансальской лирики, а на неё, в свою очередь, огромное влияние оказали трубадуры и ваганты (от лат. vagante – бродячие люди). Свободолюбивые поэты воспевали радости простой земной жизни, любви, счастья и т.п. Именно стихотворения этих поэтов и античная поэзия повлияли на формирование провансальской лирики. Эта опыты распространялись постепенно, образуя литературные объединения в Италии, куда входила и сицилийская школа, которая черпала вдохновение из традиций трубадуров, в произведениях которых выразился особый любовный восторг. Центральной фигурой их поэзии является образ «мадонны» – властной, жестокой и красивой повелительницы; но этот образ, как и вся поэзия, переживает большие изменения, в результате которых любовь приобретает возвышенный характер, а фигура «мадонны» воплощает в себе чистое и духовное начало. Эта новая школа получает название «сладостного нового стиля» и разрабатывает новые поэтические формы, среди которых и рождается сонет.

Поэты «сладостного нового стиля» активно разрабатывали особую специфическую форму, что и сегодня даёт основание наслаждаться стихотворениями Франческо Петрарка, Данте Алигьери, Джованни Боккаччо, Мигеля де Сервантеса и других известных деятелей, которые совершенствовали жанр сонета. В итальянской сонетной форме

господствовала женская клаузула, обозначающаяся прописной буквой: ABAB-ABAB-CDE-CDE (или CDC DCD).

Английский сонет, напротив, строится целиком на мужской рифме и являет собой три катрена и заключительное двустишие: abab-cdcd-efef-gg. Такова классическая схема сонетов, например, У. Шекспира.

К изучению такой формы стиха обращались многие теоретики. Так, французский поэт и теоретик классицизма Никола Буало в трактате «Поэтическое искусство» (1674 г.) даёт определение сонету. Он пишет, что рифмач – «бог коварный», который изобрёл строгие законы жанра сонета. Следом теоретик описывает требования к строфам [3].

Французская форма отличается от английской, как минимум, последними двумя терцетами: abba abba ccd dcd (или ccd eed, ccd ede).

В русской литературе сонет долгое время не признавали. Первое произведение было написано И.В. Паузе, который переехал в Россию в 1715 г. Он не был известен в русской среде, а его поэтические опыты не имели продолжения [4]. Основоположником отечественного сонета считается В.К. Тредиаковский. Он был одновременно поэтом и теоретиком литературы. Как теоретик, он настаивал на том, что сонет берёт начало от итальянцев и признавал некоторое влияние французской традиции на русскую. Согласно В.К. Тредиаковскому, сонет стоит из двух 4-стиший и одного 6-стишия. Мысль в заключительном стихе высказывается «либо острая, либо важная, либо благородная», порядок в сонете строг, за исключением, что в 6-стишии может иначе смешиваться рифма. В.К. Тредиаковский относился к сонету с особым вниманием, высоко ценил эту стихотворную форму: «В нем коль материя важная и благочестивая, толь и стиль есть красный и высокий» [6].

А.П. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1747 г.) подтверждает слова Н. Буало о чистоте исследуемой формы:

Сонет, рондо, баллад – игранье стихотворно,
Но должно в них играть разумно и проворно.
В сонете требуют, чтоб очень чист был склад.

Вместе с тем теоретик высказывает мнение о том, что жанр сонета – это «хитрая в безделках суета…» [7].

Такое отношение А.П. Сумарокова к жанру сонета явно вступает в противоречие с концепцией В.К. Тредиаковского к этому типу произведения [4]. Последний не только отстаивал важную роль сонета в своих трактатах, но и создавал первые стихотворные образцы этого жанра в русской литературе. В трактате «Новый и краткой способ к сложению российских стихов…» появился сонет В.К. Тредиаковского «Боже мой! Твои судьбы правости суть полны!». Это произведение носит явно экспериментальный, поисковый характер. В.К. Тредиаковский сохраняет 14 строк, что является традиционной твёрдой стиховой формой в этом жанре. Первые два катрена поэт не разделяет строфически; у него восемь строк и два терцета.

Следует отметить, что каждый катрен начинается с обращения к Богу: «Боже мой!» – первый катрен; «Ей, мой господе!» – второй катрен.

Главная тема сонета связана с прославлением Бога, который «…всегда щедротен быти», зная, что человек «зол дольны», то есть имеет много грехов. В.К. Тредиаковский в сонете использует характерную для этого типа произведений структуру: первый катрен излагает тему, второй – её разворачивает по принципу противопоставления, следующий терцет разрешает тему, а в заключительном подводится итог – «Христова кровь щедро покрывает»… Последние строчки явно связаны с трактовкой прощения по Евангелию – смерть Христа, чьи муки нужны, чтобы искупить человеческие грехи.

Таким образом, сонет-исповедь представляет собой раскаяние перед Богом за греховную природу всего человеческого рода. Первое восьмистишие выражает глубокую

скорбь и внутренний конфликт, лирический герой показывает, что Бог справедлив и милостив, но грехи создают препятствие для получения божественной благодати. Вторая часть, представленная терцетом, накаляет напряжение, говорит о готовности страдать и проливать слёзы, прося о милости. Заключительный терцет являет веру героя в то, что, благодаря жертве Христа, он сможет получить прощение и спасение.

Эмоциональный тон этого произведения формируют художественные средства: обращения и восклицания («Боже мой!», «Ей!», «мой Господи!»), метафоры («судьбы правости суть полны», «Христова кровь покрывает»), инверсия («Слезы на мои гневись, очи льют что явно»). Восклицаниями «греми, рази, пора, противна противный» автор передаёт гнев и грохот божественной силы, повтор звуковых образов создаёт напряжение. В тексте сонета явно звучит торжество православного мировоззрения! Преклонение перед Богом проявляется и в противопоставлении грехов и божественной справедливости.

В основе сонета «Боже мой!…» – перевод стихотворения Ж. де Барро «Кающийся грешник». Но В.К. Тредиаковский явно изменил не только смысловые акценты этого сонета, но и использовал другую стихотворную форму. Если во французском сонете используются женские и мужские рифмы, то В.К. Тредиаковский явно опирается на итальянскую традицию в этом типе произведения: только женские рифмы: ABABABAB CCD EDE. К этому следует добавить, что эти рифмы даны в сочетании с 6-стопным хореем.

В сонете В.К. Тредиаковского «Боже мой!…» он развивает одну тему, что и составляет основу содержания этого произведения. Это чувство или настроение, которое становится поводом для широких обобщений о греховности человека и о милости и жертвенности Бога ради людей. Наш анализ текста сонета «Боже мой!...» подтверждает вывод Л.И. Бердникова о том, что поэт довольно точно делает перевод, но смысловые акценты у В.К. Тредиаковского существенно отличаются от оригинального. Тем самым поэт подчеркнул большие возможности жанра сонета.

Сонет под названием «Желает человек блаженства непреложно…» В.К. Тредиаковского имеет длинное название, что, бесспорно, характерно для лирических произведений поэта. Сонет «Из сея греческия речи:…, то есть «Добродетель почитающих венчать». Это произведение представляет собой довольно сложный текст: кроме стремления поэта обозначить свой жизненный опыт и определить важные вопросы человеческого бытия, в этом сонете В.К. Тредиаковский делает попытку философского обобщения смысла жизни каждого отдельного человека и общества в целом.

В.К. Тредиаковский рассуждает о том, что у человека существуют представления, согласно которым «богатство», «высокий чин» и «роскошь» делают его счастливым. Это ложные представления о жизни, они лишены подлинного человеческого счастья и смысла. Вместо ложных посылов В.К. Тредиаковский настаивает на том, что только «едина добродетель» и есть нравственная опора для существования людей на земле. Это утверждение было весьма важным для поэта. Напомним, что в «Предуведомлении» к 12 т. «Римской истории» Ш. Роллена В.К. Тредиаковский вновь обращается к исходным положениям сонета – нравственность и самоограничение – вот, к чему должен стремиться каждый человек!

Необходимо обратить внимание на стихотворную форму данного сонета. Структурно он состоит из двух катренов, которые строфически разделены (это норма) и двух терцет; используются полностью женские рифмы (итальянская традиция). Кроме этого, в тексте сонета ощущается влияние жанра оды – высокий стиль: «смертный» [человек], создатель (Бог), «зрит», «мнит», «блаженство» и т.п. В тексте сонета есть инверсии, восклицания, риторические вопросы – всё это придаёт произведению особую эмоциональность. Читатель осознаёт важность нравственных устоев в обществе и добродетели в жизни отдельного человека. Проблематика этого сонета В.К. Тредиаковского и по сей день остаётся актуальной.

Таким образом, в творчестве В.К. Тредиаковского закладываются основы жанрового канона русского сонета, что и найдёт воплощение в последующие периоды развития этого типа произведений в Отечественной литературе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердников Л.И. Мой русский сонет [Электронный ресурс] / Портал «Журнальный зал». URL: https://magazines.gorky.media/nj/2009/257/moj-russkij-sonet.html (дата обращения: 22.02.2026).

2. Бердников Л.И. Счастливый Феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX века [Электронный ресурс] Книжный архив «KLEX». URL: https://klex.ru/r8x (дата обращения: 22.02.2026).

3. Буало-Депрео Никола. Поэтическое искусство / пер. Э.Л. Линецкой. – Москва: Гослитиздат, 1957. – 231 с.

4. Лаппо-Данилевский К.Ю. Сонетная контроверза В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова [Электронный ресурс] Studia Litterarum, 2024. Т. 9, № 2. 199 с. URL: https://studlit.ru/images/2024-9-2/10_Lappo-Danilevskii.pdf. (дата обращения: 22.02.2026).

5. Корнеева Л.Н. РУССКИЙ СОНЕТ: В ПОИСКАХ СВОЕЙ ОРБИТЫ. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 360 с.

6. Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий / РГБ. – Москва, 2012. 365-420 с.

7. Сумароков А.П. Две епистолы Александра Сумарокова. В перьвой предлагается о руском языке, а во второй о стихотворстве. – Санкт-Петербург: Печ. при Имп. Акад. наук, 1748. 29 с.

THE SONNET GENRE IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 18TH CENTURY. THE INITIAL PERIOD

Annotation. The article examines the sonnet genre in Russian literature of the 18th century and analyzes in detail the first sonnets by V.K. Trediakovsky. The structure of the work is determined at the initial stage of its formation.
Keywords: sonnet, genre, rhyme, stanza.

Poslavskaya, V.S.
Scientific adviser: Senchina L.T., PhD in Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: vladaposlavskaa100@mail.ru

УДК 821.161.1

ОРИГИНАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТОКСИЧНОЙ МАСКУЛИННОСТИ В КОНТЕКСТЕ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ МУЖСКОГО ПОЛА

Привалова К. Д.
Научный руководитель: Бровец А. И., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной работе рассматривается возможная концепция интерпретации литературных персонажей с точки зрения современных представлений о маскулинности и так называемой «токсичной» модели поведения. На основе гендерной теории маскулинностей и представлении о «токсичной личности» формулируется рабочее определение токсичной маскулинности и выделяются её основные характеристики. В качестве объекта исследования избран образ Евгения Онегина из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Проводится анализ текстовых фрагментов произведения, позволяющий выявить проявления соответствующей поведенческой модели. Предложенная концепция может быть использована при анализе иных персонажей и даже реальных людей.
Ключевые слова: токсичность, маскулинность, токсичная маскулинность, характеристики токсичной маскулинности, концепция токсичной маскулинности.

Вступление. В XXI веке наблюдается заметная тенденция к возрастанию интереса молодёжи к литературе в целом и к классическим произведениям русской литературы, в частности. Молодые читатели активно обсуждают художественные тексты, их смысловое содержание и отдельных персонажей с различных сторон проявления в произведении, находясь на высоте современных взглядов и понятий. Их мнения чаще всего размещаются в разнообразных популярных средствах массовой информации – TikTok, YouTube (приложения на данный момент официально заблокированные на территории Российской Федерации, однако всё ещё используемые частью пользователей с применением различных средств доступа) и ВКонтакте. В обсуждениях отмечается высокая повторяемость некой характеристики «токсичный» по отношению к персонажам мужского пола. Важно отметить, что данное описание в современной среде зачастую применяется к мужчинам и используется для обозначения определённой поведенческой модели, которая официально и конкретно не изучена в сфере психологии.

Употребление термина «токсичный» в контексте личности не имеет строгого научного закрепления в среде языкознания – в нормативных словарях слово не зафиксировано и функционирует преимущественно как элемент разговорного или сетевого сленга [7]. Между тем литературоведение пока не реагирует на подобные изменения читательского восприятия и не предлагает соответствующих новых системных способов анализа таких интерпретаций. По этой причине возникает проблема: каким образом можно интерпретировать и описать применяемую читателями характеристику «токсичный» по отношению к мужским литературным персонажам, какие поведенческие признаки позволяют говорить о наличии подобной модели маскулинности. В связи с этим в настоящей статье предлагается рассмотреть новую современную концепцию анализа мужских литературных персонажей, разработанную автором данной работы, с опорой на гендерную теорию маскулинностей и представления о так называемых «токсичных» чертах маскулинности, что является целью исследования. Отбор используемой научной литературы осуществлялся по принципам тематической релевантности, академической верифицируемости и понятийной строгости. Были включены исследования, которые прямо формулируют теоретические модели маскулинности или анализируют «токсичность» как устойчивую психологическую и речевую стратегию. Все работы рассмотрены полностью, что исключает фрагментарное или контекстуально искажённое использование авторских позиций. В качестве объекта исследования избран культовый образ Евгения Онегина из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», поскольку именно он зачастую становится главным элементом дискуссии. В данной работе подробно анализируется ряд ключевых текстовых фрагментов, каждый из которых рассматривается как

самостоятельная единица репрезентации определённой черты, благодаря которой существует возможность назвать персонажа «токсичным». Рассмотрен весь текст произведения, выделены ключевые и показательные примеры, которые выливаются в конкретную поведенческую модель.

Полученную в ходе исследования концепцию возможно применять по отношению не только к мужским литературным персонажам, но и к реальным лицам мужского пола, поскольку выведенные критерии опираются на исследования, проведённые в отношении реальных людей.

Перед переходом на само исследование стоит указать траекторию действий: обозначение понятия о маскулинности и истории теории маскулинности вообще, раскрытие содержания и утверждение понятия «токсичный» применительно к личности, выявление поведенческих и мировоззренческих особенностей, позволяющих говорить о так называемой токсичной маскулинности, а также выведение совокупности конкретных черт, характеризующих соответствующую модель поведения. Особое внимание будет уделено историко-культурному контексту эпохи, в которой существует художественная Вселенная изучаемого объекта. Любое подобное исследование невозможно без учёта системы норм, общественных представлений и культурных временных установок, поскольку они формируют взгляды не только самого творца, но и его героя. Игнорирование этих факторов ведёт к неизбежному искажению интерпретации художественного текста и к механическому переносу современных представлений. Следовательно, анализ образа Евгения Онегина будет строиться на сопоставлении современных представлений о токсичной маскулинности с культурно-нравственными нормами первой трети XIX века. Данный подход даёт возможность более точно определить характерные черты героя и проследить, каким образом классический литературный персонаж может интерпретироваться в свете современных социальных и культурных представлений. Далее представляется необходимым перейти к рассмотрению теоретических оснований и последующему анализу.

Основная часть. Понятие маскулинности сформировалось внутри критических исследований мужчин и маскулинностей, возникших в 1980–е годы в качестве самостоятельного направления гуманитарного знания [3, 6]. В русскоязычной традиции, следуя И. С. Кону, закрепилось использование термина «маскулинность», так как слово «мужественность» несёт устойчивые, но слишком узкие коннотации храбрости и доблести [3]. Формирование направления связано с трансформациями гендерных отношений во второй половине XX века: с изменениями в структуре труда, кризисом индустриальной модели семьи, ростом женской занятости, пересмотром традиционных границ нормированного поведения мужчин и женщин. Возникают мужские группы роста сознания, развивается критика патриархатных моделей, параллельно с этим появляются консервативные мужские движения, стремящиеся сохранить традиционный порядок. Эти процессы показали, что мужская роль меняется так же стремительно, как и женская, а значит, нуждается в исследовании. Теоретическую основу исследований составили самые разные направления: марксизм, постструктурализм, теория практик, психоанализ, постколониальные исследования. Важнейшим принципом стала идея исторической и культурной изменчивости маскулинности. Р. Коннелл подчёркивала, что маскулинность не является качеством мужчины «по природе», а представляет собой конфигурацию практик и общественных ожиданий, закреплённых в социальных институтах. Одним из ключевых методологических инструментов стал реляционный подход: мужской опыт анализируется через изменения в положении женщин, через трансформацию семейных ролей, структуры занятости, культурных моделей поведения. М. Киммел и М. Месснер показывали, что маскулинность не может быть понята вне системы социальных отношений и иерархий, поскольку её нормы закрепляются в механизмах власти и распределения привилегий. Другим важным подходом стала интерсекциональность (Н. Ювал-Дэвис, Р. Ликке), рассматривающая маскулинности как пересечение разных осей социального неравенства.

Это позволило исследовать неодинаковые ресурсы мужчин в разных социальных группах и объяснить, почему маскулинность никогда не бывает единой [1, 3, 6].

С развитием этого направления было введено понятие множественности маскулинностей. Т. Карриган, Р. Коннелл и Д. Ли предложили различать гегемонные, субординированные и маргинализированные маскулинности [1]. В рамках исследования требуется обращение к первой [6]. Гегемонная маскулинность демонстрирует не «среднестатистического мужчину», а некий культурный идеал, поддерживающий легитимность патриархатной власти и подчинённого положения женщин и некоторых групп мужчин. Её признаки чаще всего включают высокий социальный статус, экономическую самостоятельность, контроль над эмоциональной сферой, ориентацию на успех, рациональность, силу, способность обеспечивать семью. Гегемония закрепляется в структурах повседневности, образовании, трудовой сфере, медиа и в субъективной идентичности мужчин, которые невольно воспроизводят её нормы. В научных исследованиях постсоветского пространства (Е. Тартаковская, О. Костерина, Т. Рождественская) показано, что русская маскулинность также представляет собой набор культурных сценариев, связанных с властью, трудом, телесностью и семейными ролями [1, 3, 6].

Опираясь на эти исследования, **маскулинность** можно определить как совокупность социальных ролей, практик, телесных опытов и культурных значений, которые формируют представление о том, каким должен быть мужчина в конкретном обществе. Это категория динамическая, социально сконструированная. Изменяется в зависимости от исторического этапа, экономических условий, политических идеологий и культурных норм. Её ключевые черты – нормативность, вариативность, связь с властью, опора на социальное признание, встроенность в институциональные структуры и зависимость от коллективных ожиданий [3].

Возвращаемся к «Евгению Онегину» и самому Онегину. Учитывая приведённую информацию выше, требуется внести контекст маскулинности во времена событий романа и как соотносится с ней рассматриваемый персонаж. В отечественной культуре XIX века гегемонная маскулинность была связана с благородным сословием, образованностью, социальной респектабельностью, рациональным самообладанием и умением занимать «достойное» место в обществе [8]. Это основные черты. В образе Евгения Онегина проявляется именно такая конфигурация маскулинности. Онегин воплощает норму, считающуюся привилегированной и желанной в своём времени. Однако идеала не существует. Если он и находится перед глазами, то всегда нужно держать в голове мысль о том, что может быть что-то не так: совершенное – самое опасное.

Что такое «токсичный»? В переносном значении под «токсичным человеком» понимают личность, чьё поведение и способ взаимодействия с окружающими оказывают разрушительное психологическое воздействие, создают атмосферу постоянного напряжения, подавления и эмоционального неблагополучия [7].

Токсичный человек – это образ, фиксирующий определённую модель поведения и тип сознания, основанные на внутреннем негативном монологе, зацикленности на обидах, раздражении и неудовлетворённости собой и миром, что постепенно превращается в устойчивый стиль мышления и общения [5]. Для такого типа личности в статье «Токсичное сознание как результат нарушений психологического здоровья личности» Е. Н. Рядинской и Н. И. Ковальчишининой выделяются следующие черты [5]:

1. Склонность приписывать себе особую значимость, преувеличивать собственные заслуги и одновременно обесценивать других.

2. Постоянная сосредоточенность на недостатках окружающих, привычка осуждать, высмеивать или морально подавлять.

3. Эмоциональная холодность и неспособность к подлинной поддержке, за которыми скрывается равнодушие к чувствам и переживаниям другого.

4. Стремление контролировать, ограничивать, подчинять себе близкого человека под видом заботы или «жизненного опыта».

5. Завистливость, скрытая конкуренция и болезненное сравнение себя с окружающими.

6. Уход от ответственности и перенос вины на обстоятельства или других людей.

7. Хроническое недовольство жизнью, потребность в жалости к себе, постоянные жалобы и ощущение собственной непризнанности.

8. Фиксация на негативе даже в благополучных ситуациях.

9. Склонность к эмоциональной агрессии, пассивному давлению, демонстративному отчуждению.

10. Внутреннее ощущение пустоты, неустойчивости и непрожитости собственной жизни, которое маскируется высокомерием, иронией или отстранённостью.

С точки зрения терминологии, понятие «токсичная маскулинность» не является научным. В социокультурном дискурсе оно используется как метафорический способ описания разрушительных форм мужского поведения. По этой причине следует дать опорное определение термину и выделить основные характеристики, учитывая информацию о маскулинности и о токсичном типе личности.

Токсичная маскулинность – это форма маскулинного поведения, возникающая внутри гегемонной модели, когда нормы «достойного мужчины» превращаются в инструменты эмоционального подавления, контроля и социального превосходства. Она проявляется как разрушительная конфигурация привычек, отношений и реакций, при которой мужчина, стремясь соответствовать культурному идеалу своего времени, воспроизводит модели поведения, причиняющие психологический вред окружающим и самому себе.

Характеристики токсичной маскулинности:

1. Чувство превосходства, выраженное через дистанцию и обесценивание других.

2. Эмоциональная закрытость, сопровождаемая неспособностью к искреннему участию.

3. Склонность уходить от ответственности.

4. Повышенная чувствительность к угрозе самолюбия: скрытая конкуренция, зависть, самоутверждение через сравнение.

5. Внутренняя пустота, маскируемая иронией, цинизмом и демонстративным скепсисом.

Опираясь на изложенные выше пункты, будет проведён анализ репрезентации токсичной маскулинности Евгения Онегина. Перед анализом следует внести больше ясности касательно социокультурных условий XIX.

Российская империя после наполеоновских войн жила в ситуации, когда европейские интеллектуальные идеи рационализма, индивидуализма, либеральной философии сосуществовали с крепостным строем, жёсткой сословной иерархией и патриархатными нормами. Дворянство оставалось главным носителем культурного капитала и политического влияния, и его повседневная жизнь регулировалась системой устойчивых представлений о статусе, благородстве, образованности и соблюдении социальных дистанций. Мужчина-дворянин должен был сочетать светское воспитание, умение вести себя в обществе, рациональную сдержанность и готовность к службе, одновременно оставаясь независимым от труда и демонстрируя принадлежность к привилегированному образу жизни [8]. Система не была однородной. Даже внутри одного сословия гегемонные маскулинные модели чем-то, да и различались: существовали офицерские, светские, патриархальные варианты, и каждый из них предполагал собственные нормы поведения, представления о достоинстве, об эмоциональной сдержанности, об отношениях с женщинами и обществом. В этой среде формировался Евгений Онегин. Его образ во многом резонирует с ожиданиями дворянской культуры: принадлежность к столичному обществу, тончайшая образованность, владение нормами светской игры и умение сохранять дистанцию.

Крайне значимо в контексте исследования – Евгений Онегин не является уникальным персонажем своей эпохи. Его образ во многом перекликается с другими персонажами и с его создателем, то есть с самим Пушкиным. Александр Сергеевич почти «списывает» своего героя с самого себя, но пытается оградиться от него, что в итоге создаёт такие конструкции, которые не отдаляют Онегина и Пушкина, а сближают ещё больше. Об этом можно написать ещё одно исследование, однако сейчас ведётся речь об ином.

Теоретическая база изложена, следует перейти к конкретному анализу проявлений «токсичной маскулинности» Евгения Онегина, на основе сформулированных выше характеристик токсичной маскулинностия:

1. Чувство превосходства, выраженное через дистанцию и обесценивание других.

Уже в описании его однообразной светской жизни заметно, что люди вокруг для него – часть привычного фона. Он рано и быстро усваивает искусство светского равнодушия, ироничного взгляда на всё происходящее: «…рано чувства в нём остыли; / Ему наскучил света шум… / И хоть он был повеса пылкой, / Но разлюбил он наконец / И брань, и саблю, и свинец.» (глава I, строфа XXXVII [4]). Однако нельзя винить Онегина, ведь личность формируется не вне общества. Одно из четырёх звеньев её становления – среда (идея К. Д. Ушинского). Провинциальное общество, в которое он попадает после отъезда из Петербурга, вызывает у него внутреннее презрение. Он смотрит на соседей свысока, не стремится к сближению, избегает искреннего участия в их жизни. В подтверждение: «…И в голос все решили так, / Что он опаснейший чудак.» (глава II, строфа IV [4]). Даже дружба с Ленским изначально строится не на глубокой внутренней близости, а на сочетании скуки, любопытства и снисходительного интереса к «поэтическому» юноше: «Он слушал Ленского с улыбкой. / Поэта пылкий разговор, / И ум, ещё в сужденьях зыбкой, / И вечно вдохновлённый взор, – / Онегину всё было ново; / Он охладительное слово / В устах старался удержать / И думал: глупо мне мешать...» (глава II, строфа XV [4]). В итоге дистанция для Онегина стала способом поддерживать ощущение собственного интеллектуального и культурного превосходства. Нельзя не упомянуть о том, что Владимира Ленского Онегин всё-таки как друга любил. Конечно, своеобразно. Это подчёркивает противоречивость его характера: способность к привязанности сохраняется, однако она не сопровождается готовностью к эмоциональной ответственности. В качестве доказательства дружеской любви могут выступать строки из главы VI, строфы X [4]: «…Евгений, / Всем сердцем юношу любя…».

2. Эмоциональная закрытость, сопровождаемая неспособностью к искреннему участию.

Наиболее ярко это проявляется в сцене объяснения с Татьяной. Получив её письмо, Онегин реагирует не как человек, затронутый чужим чувством, а как носитель нормы рационального мужского самообладания. Его «проповедь» Татьяне выглядит благородной и честной, однако по сути является актом эмоционального самоограждения. Он тронут глубиной её переживаний («Но, получив посланье Тани / Онегин живо тронут был…» (глава IV, строфа XI [4]), «…Мне ваша искренность мила; / Она в волненье привела / Давно умолкнувшие чувства…» (глава IV, строфа XII [4])), но не допускает возможности собственной уязвимости, а занимает позицию наставника («…Не всякий вас, как я, поймёт; / К беде неопытность ведёт.» (глава IV, строфа XVI [4])), рассуждающего о долге, свободе и опасности брака («Что может быть на свете хуже / Семьи, где бедная жена / Грустит о недостойном муже / И днём и вечером одна…» (глава IV, строфа XV [4])). Искренность Татьяны наталкивается на холодную рассудочность, и тем самым её чувство оказывается обесцененным. Эмоциональная закрытость Онегина здесь является источником глубокого внутреннего потрясения для Татьяны Лариной. Проявления этого символически отражено в главе V, строфы XI – XXI [4] (сон Татьяны). Разум героини показывает Евгения в образе «главаря» чудовищ, которые гостят у него: «…Сидят чудовища кругом: / Один в ромах с собачьей мордой, / Другой с петушьей головой, / Здесь ведьма с козьей бородой…» (строфа XVI), «…Так, он хозяин, это ясно…» (строфа XVII [4]), «…Онегин руку замахнул, / И дико он очами бродит, / И незванных гостей бранит;

/ Татьяна чуть жива лежит.» (строфа XX [4]), «…вдруг Евгений / Хватает длинный нож, и вмиг / Повержен Ленский; страшно тени / Сгустились; нестерпимый крик / Раздался… хижина шатнулась… / И Таня в ужасе проснулась…» (строфа XXI [4]).

3. Склонность уходить от ответственности.

В ситуации с Татьяной он формально поступает «правильно», но по сути избегает моральной ответственности за последствия своей холодности. Позднее, в истории с Ленским, его поведение приобретает ещё более трагический характер. Флирт с Ольгой на именинах – это реакция на скуку и желание самоутвердиться: «Чудак, попав на пир огромный, / Уж был сердит. Но, девы томной / Заметя трепетный порыв, / С досады взоры опустив, / Надулся он и, негодуя, / Поклялся Ленского взбесить / И уж порядком отомстить…» (глава V, строфа XXXI [4]). Спровоцировав ревность Ленского, Онегин внутренне осознаёт нелепость происходящего, но не находит в себе мужества остановить развитие конфликта (например, «…но Евгений / Наедине с своей душой / Был недоволен сам собой.» (глава VI, строфа IX [4])). Он подчиняется дуэльному кодексу чести, который служит для него удобным внешним оправданием, позволяющим переложить ответственность на «обстоятельства» и светские правила. В качестве доказательства привожу строки из главы VI, строфы XI [4]: «…"Но теперь. / Уж поздно; время улетело… / К тому ж – он мыслит – в это дело / Вмешался старый дуэлист; / Он зол, он сплетник, он речист… / Конечно, быть должно презренье / Ценой его забавных слов, / Но шепот, хохотня глупцов…" / И вот общественное мненье! / Пружина чести, наш кумир! / И вот на чем вертится мир!». Гибель Ленского является следствием социального «ритуала» и личной неспособности Онегина взять на себя моральную инициативу и разорвать цепочку событий. В дополнение, Евгений Онегин после убийства Владимира Ленского покидает деревню, избегая ответственность за собственные действия: «И где ж беглец людей и света, / Красавиц модных модный враг, / Где этот пасмурный чудак, / Убийца юного поэта?..» (глава VI, строфа XLII [4]).

4. Повышенная чувствительность к угрозе самолюбия проявляется в его скрытой конкуренции и болезненной реакции на малейшее задетое достоинство.

Самолюбие становится движущей силой дуэли, а не вражда. Онегин понимает, что повод ничтожен, но мысль о возможных насмешках, и о том, что его поведение может быть истолковано как трусость или слабость, оказывается для него непереносимой. Приведенная ранее цитата из главы VI, строфы XI [4], которая касается общественного мнения именно об этом. Его маскулинная идентичность зависит от признания со стороны мужского круга, от соответствия кодексу «чести», даже если этот кодекс ведёт к абсурдному и жестокому исходу. Защита самолюбия оказывается важнее человеческой жизни и дружбы.

5. Внутренняя пустота Онегина маскируется иронией, цинизмом и демонстративным скепсисом.

Его разочарованность, «русская хандра», постоянная скука свидетельствуют о глубоком экзистенциальном вакууме. Однако вместо попытки осмыслить свои чувства или изменить образ жизни он выбирает позицию отстранённого наблюдателя. Ирония выступает в роли защитного механизма, позволяющего не вступать в подлинные эмоциональные отношения и не признавать собственную уязвимость. Позднейшая любовь к Татьяне возникает у него лишь тогда, когда она уже недоступна, что снова позволяет ему переживать чувство в безопасной, то есть дистанцированной форме страдания, не требующей реальной ответственности и изменений.

Заключение. В статье был рассмотрен возможный инновационный подход для интерпретации классического литературного персонажа через призму представлений о маскулинности и о так называемой «токсичной» модели поведения. Проведённое исследование показывает, что используемая в современном мире характеристика «токсичный» по отношению к лицам мужского пола может быть концептуализирована и описана

на основе выделения конкретных поведенческих и мировоззренческих признаков. Вместе с тем проведённое исследование подтверждает необходимость осторожного обращения с современными категориями при анализе литературы вообще.

В конечном итоге представляется возможным сделать вывод, что предложенная концепция позволяет не только объяснить распространённость категории «токсичный» в отношении мужских литературных персонажей, но и предоставляет инструмент для системного анализа интерпретаций.

Результаты исследования могут быть использованы в литературоведческом исследовании различных художественных текстов, а также в междисциплинарных работах на пересечении филологии и культурологии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берберова К. К. Типологические особенности маскулинных конструктов: социокультурный анализ // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 12.

2. Гривенная Е. Н. Социокультурная ситуация в России на рубеже XIX–XX вв. // Общество и право. – 2005. – С. 166-171.

3. Здравомыслова Е. А., Тёмкина А. А. Что такое «маскулинность»? Понятийные отмычки критических исследований мужчин и маскулинностей // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2018. – № 6. – С. 48-73.

4. Пушкин А. С. Евгений Онегин. – М.: Художественная литература, 1983.

5. Рядинская Е. Н., Ковальчишина Н. И. Токсичное сознание как результат нарушений психологического здоровья личности // Казанский педагогический журнал. – 2022. – № 5. – С. 224-228.

6. Хитрук Е. Б. Концепция гегемонной маскулинности в теории Рэйвин Коннелл: от XX к XXI столетию // Социологический журнал. – 2017. – Т. 23, № 4. – С. 8-30.

7. Ху Юйпинь. Токсичность: психологический и лингвистический аспект // Биология и интегративная медицина. – 2021. – № 6. – С. 411-419.

8. Чижикова А. С. Жизненный уклад русских столичных дворян в первой половине XIX века // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Исторические науки. – 2011. – С. 74-81.

AN ORIGINAL CONCEPT OF TOXIC MASCULINITY IN THE CONTEXT OF THE ANALYSIS OF MALE LITETARY CHARACTERS

Annotation. This paper explores a potential framework for interpreting literary characters through the lens of contemporary concepts of masculinity and the so-called "toxic" behavioral model. Drawing upon the gender theory of masculinities and the concept of the "toxic personality," a working definition of toxic masculinity is formulated, and its key characteristics are identified. The character of Eugene Onegin from Alexander Pushkin's novel in verse Eugene Onegin is selected as the object of this study. An analysis of specific textual fragments from the work is conducted to identify manifestations of this behavioral model. The proposed framework may be applied to the analysis of other characters and even real individuals.

Keywords: toxicity, masculinity, toxic masculinity, characteristics of toxic masculinity, concept of toxic masculinity.

Privalova K.D.
Scientific adviser: Brovets A.I. Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: kira.privalova.07@mail.ru

УДК 659.441

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ PR В СИСТЕМЕ ПУБЛИЧНОГО УПРАВЛЕНИЯ

Рассохина В.Д.
Научный руководитель: Михальченко М. Н., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются теоретические основы связей с общественностью (PR) в системе публичного управления, анализируются различия между общим PR и Public Affairs, раскрываются цели и функции PR-деятельности, специфика субъектов и объектов коммуникации, а также международный опыт реализации PR-кампаний в государственном секторе.
Ключевые слова: PR, Public Affairs, государственное управление, коммуникация, доверие, имидж, общественное мнение, международный опыт.

Актуальность исследования обусловлена современными процессами демократизации и цифровизации, которые усиливают значимость PR как инструмента формирования доверия, легитимности и эффективного взаимодействия власти и общества.

Цель данной статьи – рассмотреть специфику PR в системе современного публичного управления, выявить его функции и роль в обеспечении демократического взаимодействия.

Объектом является PR-деятельность в системе государственного управления. *Предмет* исследования – цели, функции, инструменты и особенности коммуникации между органами власти и гражданами в рамках PR.

Методологическую основу исследования составляют системный и сравнительный подходы, анализ отечественного и зарубежного опыта, а также использование социологических и аналитических методов для оценки эффективности PR-коммуникаций.

Введение. Современные процессы демократизации и открытости общественно-политической жизни усилили значимость связей с общественностью (PR) в деятельности органов государственной власти. PR в государственном управлении выступает не просто как набор коммуникационных техник, но как стратегический инструмент формирования доверия, легитимности и эффективного взаимодействия между государственными структурами и гражданами. Эволюция государственного PR прослеживается от ранних форм пропаганды до современных моделей управления репутацией. Сегодня PR в государственном секторе выполняет функции поддержания социального контракта, обеспечения транспарентности и укрепления доверия [10].

Теоретические основы PR в системе публичного управления представляют собой комплекс концепций, объединяющих классические подходы к коммуникации, управленческим функциям и современным цифровым трансформациям, что позволяет рассматривать связи с общественностью как стратегический инструмент обеспечения устойчивого взаимодействия государства и общества. В определении И. Алешина трактует PR как управленческую функцию, направленную на установление и поддержание взаимовыгодных отношений между организацией и общественностью, от мнений которой зависит эффективность деятельности государственных структур [2]. Ф. Котлер акцентирует внимание на репутационной и информационно-влияющей природе PR, рассматривая его как механизм формирования общественного мнения и поддержания позитивного имиджа, что в публичном секторе служит укреплению легитимности власти [12]. Современные исследования, включая работу Л. Зароченцевой о цифровизации PR, демонстрируют, что развитие цифровых сервисов и ИИ радикально меняет профессиональную среду, делая мониторинг, автоматизацию и анализ данных неотъемлемыми элементами PR-деятель-

ности [15]. В условиях политической турбулентности и санкционного давления, как отмечают Е. Фугалевич и В. Родзевич, PR-инструменты становятся ключевыми для формирования имиджа государственных и муниципальных органов, обеспечения эффективного взаимодействия с населением и предотвращения кризисных ситуаций [13]. Таким образом, теоретические основы PR в публичном управлении формируются на стыке классических коммуникационных принципов, управленческой рациональности и современных цифровых практик, обеспечивая комплексный подход к взаимодействию власти и общества.

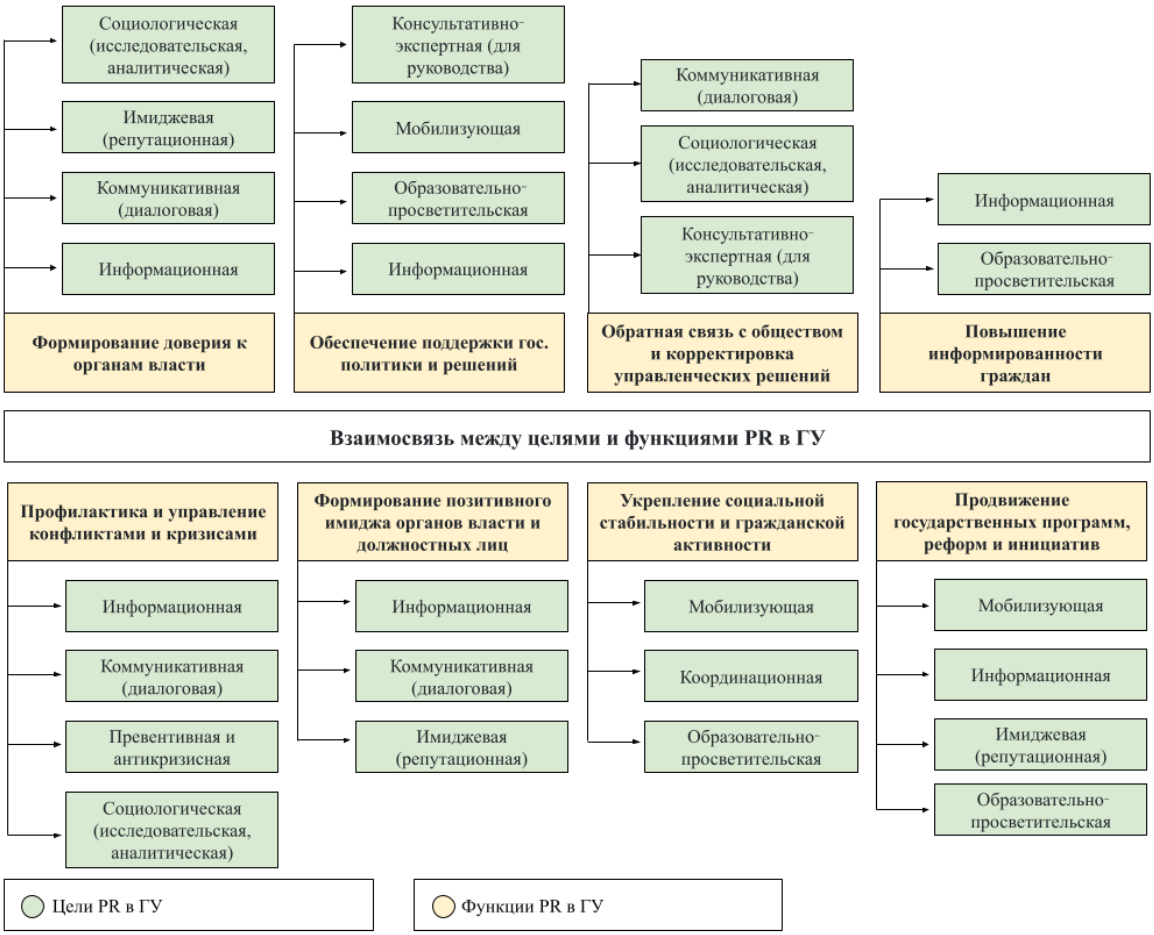


Рис. 1 – Взаимосвязь между целями и функциями PR в ГУ

Рис.1 иллюстрирует взаимосвязь между целями и функциями PR, выступают системообразующим элементом, обеспечивающим взаимодействие власти и общества через достижение стратегических целей, среди которых ключевым является формирование доверия к органам власти как основы поддержки государственной политики и решений; важное значение имеют обратная связь и корректировка управленческих решений, повышение информированности граждан, профилактика конфликтов и кризисов, а также формирование позитивного имиджа власти, что реализуется посредством комплекса функций – информационной, коммуникативной, имиджевой, образовательной, аналитической, консультативно-экспертной, превентивной, антикризисной, мобилизующей и координационной, обеспечивающих устойчивость системы и коллективное участие общества в реализации государственных инициатив [7].

Для научного анализа важно рассмотреть различия и взаимосвязь этих двух компонентов, что позволяет выявить особенности функционирования PR в публичной сфере, рассмотрим в табл.1.

Таблица 1. Специфика объекта и субъекта PR-деятельности в государственном управлении

Критерий	Субъект (власть)	Объект (граждане)
Роль	Инициатор PR-деятельности	Воспринимающий и интерпретирующий
Задачи	Формирование имиджа, открытость управления	Получение информации, участие в общественном мнении
Институциональная специфика	Специализированные PR-структуры	Социальные и профессиональные группы
Каналы	СМИ, официальные сайты, соцсети	Традиционные и цифровые медиа
Обратная связь	Мониторинг общественных настроений	Выражение мнений, электоральная активность

Таким образом, исходя из табл.1, субъект и объект PR-деятельности в государственном управлении образуют взаимозависимую систему, где власть стремится к легитимации и укреплению доверия, а граждане – к получению достоверной информации и влиянию на управленческие процессы; эффективность коммуникации определяется согласованием интересов обеих сторон, что превращает PR в механизм демократического взаимодействия, при этом роль граждан трансформируется от пассивных получателей к активным участникам благодаря цифровым каналам и социальным сетям, что требует от власти перехода от вертикальной модели к более гибкой, горизонтальной системе с ключевой ролью обратной связи [2].

Исторически государственный PR развивался от пропаганды к системному управлению коммуникациями. В зарубежной практике утвердилась концепция «двусторонней симметричной коммуникации», а в России переход к диалоговым моделям стал возможен благодаря цифровизации и социальным сетям [9]. Углубимся и сравним международные примеры PR-кампаний в государственном секторе в табл.2.

Таблица 2. Международные сравнительные примеры PR-кампаний в государственном секторе

Основные цели кампаний	Методы и инструменты	Этические и правовые ограничения	Примеры реализации	Особенности подхода
1	2	3	4	5
Россия (РФ)				
Укрепление доверия к государственным институтам, информирование о социальных программах, продвижение национальных проектов	Телевидение, официальные порталы, социальные сети, общественные слушания	Закон о СМИ, ограничения на политическую рекламу, требования к достоверности информации	Кампания «Нацпроекты России»	Акцент на централизованной коммуникации и поддержке национальной идентичности
Европейский Союз (ЕС)				
Повышение прозрачности, укрепление доверия к наднациональным институтам, продвижение интеграционных реформ	Многоязычные порталы, общественные консультации, социальная реклама	GDPR, обязательность учета культурного многообразия	Кампании по продвижению «Европейского зеленого курса»	Инклюзивность и межкультурная коммуникация
Соединенные Штаты Америки (США)				

Формирование имиджа государственных институтов, мобилизация граждан в кризисных ситуациях, продвижение реформ	Массовые медиа, таргетированная реклама, использование Big Data	Ограничения по финансированию политической рекламы, контроль независимых агентств	Кампания «Ready.gov» по подготовке к ЧС	Высокая технологичность и reliance на цифровую аналитику
Япония				
Поддержание социальной гармонии, информирование о реформах в здравоохранении и образовании	Традиционные СМИ, официальные брошюры, цифровые платформы	Влияние культурных норм (уважение, консенсус), законодательные рамки по рекламе	Кампании по продвижению здорового образа жизни	Консервативность форм, акцент на коллективных ценностях
Китай				
Укрепление легитимности власти, продвижение национальных стратегий, контроль над информационными потоками	Государственные телеканалы, социальные сети с ограниченным доступом, массовые мероприятия	Жесткая цензура, ограничение независимых источников	Кампании по инициативе «Один пояс – один путь»	Централизованность и высокая степень контроля
Индия				
Повышение информированности о социальных программах, борьба с недоверием к институтам	Радио, мобильные приложения, уличные акции	Ограничения по религиозной и этнической чувствительности, законодательство о рекламе	Кампания «Swachh Bharat» (Чистая Индия)	Массовый охват, адаптация к многоязычной аудитории

Табл. 2 демонстрирует сравнительные примеры PR-кампаний в государственном секторе разных стран, отражая культурные и институциональные особенности. В России акцент делается на укреплении доверия и продвижении национальных проектов, в то время как в демократических странах – на прозрачности и диалоге [5, 11].

Заключение. PR в системе публичного управления является ключевым механизмом демократического взаимодействия. Он обеспечивает легитимность власти, формирует доверие граждан и способствует реализации государственных инициатив. Разграничение функций общего PR и Public Affairs повышает эффективность коммуникации и укрепляет институциональную основу государственного управления.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Постановление Правительства РФ от 25.08.2014 № 861 «О взаимодействии органов государственной власти с гражданами посредством портала Госуслуги».

2. Алёшина И. В. Паблик рилейшнз для менеджеров. – М.: ИКФ «ЭКМОС», 2003. – 256 с. – С. 23.

3. Анализ деятельности организаций сектора государственного управления : учебное пособие / И. Д. Демина, С. Н. Миловидова, Т. Б. Иззука [и др.] ; под ред. И. Д. Деминой. – Москва : КноРус, 2021. – 354 с.

4. Аржанова, К. А., Актуальные инструменты продвижения компаний : учебное пособие / К. А. Аржанова. – Москва : Русайнс, 2026. – 245 с.

5. Барежев, В. А., PR и реклама в управлении персоналом : учебное пособие / В. А. Барежев. – Москва : КноРус, 2025. – 115 с.

6. Гамзаев Р. Г. Роль связей с общественностью в системе государственного управления // Коммуникология: электронный научный журнал. 2023. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-svyazey-s-obschestvennostyu-v-sisteme-gosudarstvennogo-upravleniya (дата обращения: 24.01.2026).

7. Госпаблики, кадровый голод и поиск смыслов: что происходит в политическом PR в 2023 году // Система управления репутацией мониторинга СМИ и соцмедиа URL: https://scan-interfax.ru/blog/gospabliki-kadrovyj-golod-i-poisk-smyslov-chto-proishodit-v-politicheskom-pr-v-2023-godu/ (дата обращения: 24.01.2026).

8. Каминская, Т. Л., Современные технологии связей с общественностью в политике и бизнесе : учебник / Т. Л. Каминская, Е. Н. Корнеева. – Москва : КноРус, 2025. – 185 с.

9. Лужкова А. А., Гагарина С. Н. PR-ТЕХНОЛОГИИ В ГОСУДАРСТВЕННОМ И МУНИЦИПАЛЬНОМ УПРАВЛЕНИИ // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2022. №8-3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pr-tehnologii-v-gosudarstvennom-i-munitsipalnom-upravlenii (дата обращения: 24.01.2026).

10. Особенности PR-технологий в государственном и муниципальном управлении // Современные научные исследования и инновации // Электронный научно-практический журнал «Современные научные исследования и инновации» URL: https://web.snauka.ru/issues/2016/11/74151 (дата обращения: 24.01.2026).

11. Теоретические основы управления государственной и муниципальной собственностью : учебное пособие / И. Ю. Беляева, М. А. Измайлова, П. В. Кухтин [и др.] ; под ред. И. Ю. Беляевой, М. А. Измайловой. – Москва : КноРус, 2024. – 206 с.

12. Технологии и компетенции PR & GR в условиях цифровой экономики : монография / ; под ред. С. Ю. Белоконевой, З. Р. Усмановой, Коллектив авторов. – Москва : КноРус, 2020. – 259 с.

13. Фугалевич Е. В., Родзевич В. Н. Применение инструментов Public Relations в государственном и муниципальном управлении: современные тренды // ВЭПС. – 2024. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-instrumentov-public-relations-v-gosudarstvennom-i-munitsipalnom-upravlenii-sovremennye-trendy (дата обращения: 01.02.2026).

14. Юганова, М. В., Эффективность деятельности сотрудников учреждений государственного сектора экономики : монография / М. В. Юганова, О. П. Шепелева, Ю. Е. Путихин. – Москва : Русайнс, 2024. – 74 с.

15. PR в цифре: исследование влияния цифровых инструментов и ИИ на профессию PR-специалиста // Хабр. – URL: https://habr.com/ru/news/949454/ (дата обращения: 11.12.2025).

16. Public Relations vs. Public Affairs: What's the Difference? // by U.S. Chamber of Commerce URL: https://www.uschamber.com/co/grow/marketing/public-relations-vs-public-affairs (дата обращения: 24.01.2026).

THEORETICAL FOUNDATIONS OF PR IN THE PUBLIC ADMINISTRATION SYSTEM

Annotation. The article examines the theoretical foundations of public relations (PR) in the public administration system, analyzes the differences between general PR and Public Affairs, reveals the goals and functions of PR activities, the specifics of subjects and objects of communication, as well as international experience in implementing PR campaigns in the public sector.

Keywords: PR, Public Affairs, public administration, communication, trust, image, public opinion, international experience.

V. D. Rassokhina
Scientific supervisor: Mikhalchenko M. N., associate professor
Donetsk State University
E-mail: rassokhinavd@mail.ru

УДК 81’23

АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ СТАРШЕКЛАССНИКОВ

Рымаш А. С.
Научный руководитель: Титаренко Э. А. канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация: В статье рассматриваются аспекты изучения речевой культуры старшеклассников. Описывается нормативный, социокультурный, психолингвистический подход к изучению молодежной речи. Определяются особенности интерпретации понятия «речевая культура» у разных исследователей. Отмечено, что особое внимание уделяется роли речевой культуры в личностном развитии, формировании языкового сознания школьников, представлении о речевом идеале. Анализируются специфические особенности речевого поведения старшеклассников: использование жаргона, «переключения» между разными речевыми кодами в зависимости от ситуации общения, типичные ошибки.
Ключевые слова: речевая культура, старшеклассники, языковые нормы, языковое сознание, культура личности, речевое поведение.

Введение. Достижения лингвистической, психологической и методической наук позволяют считать приоритетным направлением работы по развитию речи учащихся, формирование их речевой способности. Актуальность исследования речевой культуры старшеклассников обусловлена комплексом современных социокультурных и образовательных вызовов. В настоящее время наблюдается устойчивое снижение общего уровня речевой культуры: активно распространяются языковые явления, противоречащие литературной норме – жаргонизмы, сленговые выражения, неоправданные заимствования и «слова-паразиты». Особенно уязвимой в этом отношении оказывается подростковая аудитория, для которой подобные речевые формы нередко становятся показателем принадлежности к определённой социальной группе.

Особое значение имеет сегодня проблема сохранения языковой традиции. Русский язык несёт в себе культурную память народа, а потому утрата норм литературного языка ведёт к обеднению культурного кода и ослаблению преемственности между поколениями. Формирование речевой культуры у старшеклассников выступает не только педагогической, но и социокультурной задачей, направленной на поддержание языковой идентичности.

Актуальность темы подкрепляется требованиями современных образовательных стандартов. Федеральные государственные образовательные стандарты определяют развитие коммуникативной компетенции обучающихся, овладение нормами современного русского языка. Совершенствование речевой культуры старших школьников соотносится с ключевыми образовательными задачами: формированием грамотности, подготовкой к процедурам итоговой аттестации (сочинение, устное собеседование), освоением метапредметных компетенций.

Основная часть. Изучением проблемы речевой культуры занимались такие отечественные исследователи как: Г. О. Винокур, С. И. Ожегов, В. В. Виноградов, Д. Э. Розенталь, Л. И. Скворцов, Л. С. Выготский, А. А. Леонтьев и др.

Речевая культура – это сложное явление, которое отражает уровень владения языком, умение использовать его средства в соответствии с целями и условиями общения, а также личностные качества человека. Это понятие шире, чем «культура речи», так как включает не только нормативный аспект, но и индивидуальные, общекультурные свойства личности. Рассмотрим данное определение более подробно.

Л. С. Выготский определял речевую культуру как «единство мышления и речи, в котором диалектически отождествляются и различаются по своему развитию обе стороны единого процесса» [1]. По Л. С. Выготскому, внутренняя речь – это инструмент

мышления, который организует мысли, помогает логической ориентировке, саморегуляции и решению задач. Она выступает посредником между мышлением и говорением, а её развитие связано с формированием сознания и личности. Ученый также подчёркивал социальную природу развития личности: индивидуальное сознание формируется через взаимодействие с окружающей средой и культурой. Речь, по его мнению, является диалогичной по своей структуре, и её освоение начинается с общения с другими людьми (например, с родителями). Таким образом, речевая культура становится фундаментом для социализации и становления личности.

С. И. Ожегов характеризовал высокую культуру речи как умение найти не только точное, но и наиболее доходчивое (выразительное) и наиболее уместное (подходящее для конкретного случая) средство выражения мысли. Ученый подчёркивал, что культура речи – это не только следование нормам, но и умение выбирать стилистически оправданные языковые средства. Б. Н. Головин в работе «Основы культуры речи» определял культуру речи как совокупность знаний и умений, обеспечивающих целесообразное и незатруднённое общение. Исследователь считал речевую культуру неотъемлемой частью личностной характеристики человека. Он утверждал, что без владения речевой культурой невозможно полноценное интеллектуальное и духовное развитие личности. Автор также подчёркивал, что речевая культура связана с формированием языкового сознания и способствует осознанию языка как инструмента мышления и культурного наследия [2].

Н. А. Пленкин видел в речевой культуре свойство личности, благодаря которому она реализует свою индивидуальную культуру через языковые обороты. Ученый разработал методику развития связной речи, включающую анализ текстов, изложения и сочинения. Он считал, что работа с текстом и создание собственных высказываний способствуют не только формированию речевых навыков, но и развитию личности, её способности выражать себя и осмысливать окружающий мир [7].

Так, анализ понятий позволяет сделать вывод о том, что речевая культура – это интегральное качество личности, включающее владение нормами литературного языка, умение осознанно и уместно использовать языковые средства в различных коммуникативных ситуациях, а также осознание языка как инструмента мышления и культурного наследия. Она проявляется в способности строить логически связные, точные и выразительные высказывания, учитывать этические и стилистические аспекты общения, а также в стремлении к совершенствованию речевых навыков как части общей культуры.

Речевая культура играет ключевую роль в личностном развитии, влияя на формирование мышления, самосознания, социальных навыков, нравственных качеств и профессиональной успешности. Этот процесс изучали многие отечественные учёные, связывая речевую культуру с когнитивным, эмоциональным и социальным развитием личности. По мнению Д. С. Лихачева, в умении говорить проявляется умственное развитие, моральный облик и характер человека. Исследователь подчёркивал прямую связь между речевой культурой и личностными качествами, считая речь зеркалом внутреннего мира личности [4].

Видим, что речевая культура выступает инструментом саморазвития и самореализации личности. Она влияет на:

- когнитивное развитие – формирует мышление, способствует логической организации мыслей и решению задач.
- социальную адаптацию – помогает устанавливать контакты, понимать и быть понятым, что критично для успешной социализации.
- нравственное становление – связывается с моральными качествами и этическим осознанием.
- профессиональную успешность – высокая культура речи становится условием карьерного роста и эффективного взаимодействия в профессиональной среде.

- самосознание – через рефлексию над своей речью человек осознаёт себя как личность.

Речевое поведение старшеклассников характеризуется рядом особенностей, которые связаны с возрастными психологическими чертами и социальной средой, которые проявляются на лексическом, грамматическом, стилистическом и коммуникативном уровнях. Например, для речи старшеклассников характерно активное использование школьного жаргона (социолекта), который отражает их социальную и культурную среду. Жаргон включает в себя: англицизмы (часто фонетически адаптированные); просторечие; инвективную лексику (пейоративы, вульгаризмы); неологизмы, созданные в результате языковой игры, например: *классуха* ‘классный руководитель’, *краш* ‘лучший друг’. Исследователи отмечают, что жаргон выполняет несколько функций: способствует самоутверждению, обособлению от мира взрослых, протестному поведению. Результаты анкетирования учащихся по выявлению причин использования сленговых слов наиболее популярными определяют ответы: «Потому что все так говорят», «Хочу выглядеть крутым», «Это модно».

В исследовании В. А. Сысоевой [9] проанализированы часто встречающиеся грамматические ошибки старшеклассников:

– неправильное образование форм именительного и родительного падежа множественного числа существительных: *тренера*, *консерв*;

– ошибки в образовании сравнительной степени прилагательных: *первее, более умнее*;

– использование слов-паразитов: *как бы*, *короче*, *ну*, *блин*.

В. С. Тимонина [10] говорит о том, что старшеклассники зачастую демонстрируют феномен «переключения кода»: в зависимости от ситуации общения они используют разные речевые формы и средства. Например, в семье – устную разговорную речь, близкую к литературной или просторечию, в кругу сверстников – сленг или жаргон, в учебной среде – литературную речь или её профессионально окрашенный вариант. В общении со взрослыми иногда проявляется панибратская лексика и небрежный тон, что связано с чувством взрослости и стремлением к равному общению.

А. А. Рябинина [8] отмечает, что в интернет-коммуникации речь старшеклассников приобретает особые черты: разговорность и фрагментарность высказываний, эмоциональная насыщенность и активное использование мультимодальных средств (эмодзи, стикеры). Цифровое общение снижает внимание к литературной норме, что проявляется в частом сокращении слов, использовании резко окрашенных выражений, визуальных средств вместо точных формулировок. Это может приводить к искажению смысла и коммуникативным сбоям.

По мнению М. С. Невзоровой, речевое поведение старшеклассников тесно связано с их психологическими особенностями:

- стремление к самовыражению и самоутверждению проявляется в использовании жаргона и языковой игры.

- эмоциональная нестабильность (частые перепады настроения) отражается в речи: часто используются слова-индикаторы досады, страха, недовольства: *жуть*, *капец*, *треш*).

- развитие рефлексивных способностей позволяет старшеклассникам глубже осмысливать язык, его историю и культурное значение [5].

Задачи исследования О. С. Иссерс [3] – выявление методом анкетирования представления о речевом идеале и носителях «образцовой речи», мнения об уровне речевой культуры современной молодежи, а также о достоинствах и недостатках современной русской речи. Установлено, что для старшеклассников в качестве носителей образцовой речи выступают медийные персоны, среди которых приоритетное положение занимают телеведущие, писатели, деятели культуры.

Заключение. Таким образом, изучение литературы показало, что речевая культура рассматривается в теоретическом и практическом аспектах, связана с формированием личности. Речевое поведение старшеклассников – сложный феномен, который отражает их возрастные, психологические и социальные особенности. Оно характеризуется активным использованием жаргона, грамматическими и стилистическими ошибками, переключением между разными речевыми кодами в зависимости от ситуации общения. При этом, в данном возрасте развиваются рефлексивные способности и стремление к самовыражению, что также находит отражение в речи.

Речевая культура старшеклассников является важным компонентом общей культуры личности, требующим комплексного подхода в образовании и воспитании. Её развитие способствует не только совершенствованию коммуникативных навыков, но и становлению зрелой, ответственной, социально адаптированной личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – Москва : Лабиринт, 2007. – 350 с.
2. Головин Б. Н. Основы культуры речи / Б. Н. Головин. – Москва : Высшая школа, 1980. – 320 с.
3. Иссерс О. С. Представления о речевой культуре через призму молодежного сознания (по данным регионального социолингвистического эксперимента) / О. С. Иссерс // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки, 2019. – Т. 12. – № 10. – С. 1854–1867.
4. Лихачёв Д. С. Культура речи / Д. С. Лихачёв // Русская речь. – 1964. – № 1. – С. 4–12.
5. Невзорова М. С. Психологические особенности речевого поведения старшеклассников / М. С. Невзорова // Психологическая наука и образование. – 2018. – Т. 23, № 4. – С. 78–87.
6. Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи / С. И. Ожегов. – Москва : Высшая школа, 1974. – 288 с.
7. Пленкин Н. А. Развитие речи: стилистика и культура речи / Н. А. Пленкин. – Москва : Просвещение, 2001. – 240 с.
8. Рябинина А. А. Речевое поведение старшеклассников в цифровой среде / А. А. Рябинина // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 2020. – № 5. – С. 112–125.
9. Сысоева В. А. Типичные речевые ошибки старшеклассников: причины и пути коррекции / В. А. Сысоева // Русский язык в школе. – 2019. – № 3. – С. 45–52.
10. Тимонина В. С. Обобщённый речевой портрет старшеклассника / В. С. Тимонина // Русская речь. – 2021. – № 4. – С. 34–42.

ASPECTS OF STUDYING THE SPEECH CULTURE OF SENIOR PUPILS

Annotation. The article examines aspects of studying the speech culture of senior pupils. A normative, sociocultural, and psycholinguistic approach to the study of youth speech is described. The peculiarities of interpretation of the concept of "speech culture" by different researchers are determined. It is noted that special attention is paid to the role of speech culture in personal development, the formation of language consciousness of schoolchildren, and the idea of the speech ideal. The specific features of high school students' speech behavior are analyzed: the use of jargon, "switching" between different speech codes depending on the communication situation, and typical mistakes.

Keywords: speech culture, senior pupils, language norms, language consciousness, personality culture, speech behavior

Rymash A. S.
Scientific adviser: Titarenko E.A., Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: anastayshn.03@gmail.com

УДК 82-2

ЦЕННОСТНЫЙ МИР КУПЕЧЕСТВА В ПЬЕСАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» И «БЕСПРИДАННИЦА»: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Савчук Д.А.
Научный руководитель: Першина К.В., кан. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Статья посвящена исследованию ценностного мира купечества как «среды», в которой осуществляется основной конфликт пьес А.Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница». Предпринимается попытка сравнительно-сопоставительного анализа этих пьес в аксиологическом аспекте, исследования трансформации ценностного мира купечества в дореформенном и пореформенном периоде творчества драматурга.

Ключевые слова: аксиологический метод, ценностный мир, проблема «среды».

Введение. В условиях современного ценностного кризиса, поиска новых нравственных ориентиров обращение к произведениям, глубоко исследующим природу этики, индивидуальных и общественных ценностных систем, приобретает особую важность. Аксиологический подход к литературному тексту приобретает в современном литературоведении все большую актуальность, исследование ценностного мира автора произведения, индивидуального ценностного мира героев, конфликта между этими системами, а также ценностного историко-культурного контекста литературного произведения – составляет важнейшую задачу современной литературоведческой аналитики. Изучение ценностного мира героев Островского позволяет не только глубже понять его драматургию, но и получить более полное представление о нравственном состоянии русского общества в эпоху социальных преобразований.

При знакомстве с двумя наиболее знаменитыми драматическими произведениями А.Н. Островского «Грозой» и «Бесприданницей» читатель, прежде всего, обращает внимание на ключевой конфликт, разворачивающийся в сюжете: невзаимная любовь и, как следствие, смерть главной героини. Трагический финал, к которому приводит череда достаточно схожих по структуре событий, главным образом, характеризуется условиями жизни в России в конце XIX века, в особенности несправедливыми по отношению к женщине и её полной зависимости от замужества. Для обеих пьес А.Н. Островского характерна акцентуация темы «среды», изображение купеческого сословия, как важнейшего ценностного контекста и важнейшего духовно-нравственного катализатора происходящей драмы.

Цель данной работы – анализ образов персонажей, выражающих ценностный мир купечества и конфликтную сферу в нем, анализ трансформации ценностных ориентиров купеческого сословия с учётом прошедших между публикациями пьес двадцати лет, обоснование актуальности рассматриваемых проблем в контексте изучения творчества А.Н. Островского.

Основная часть. Система образов драматургии Островского отличается от типа героев, сформированных в реалистическом романе, современном для автора. В центре мира художественного произведения у драматурга – «человек простого сознания» [1, с. 47], в то время как героем романов русской литературы XIX века был человек выдающийся, интеллектуал, идеолог, размышляющий масштабно. А.И. Журавлева отмечает, что литературоцентричность российской культуры XIX века наделяет мастера слова привилегиями. Позиция же Островского как творца приближена к народу, к театральным зрителям. В театре создаются условия для непосредственного контакта литературы и простого человека. Сам Островский так понимает специфику театра: «Историк передает,

что было. Драматический поэт показывает, как было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события» [5].

А.Н. Островский ориентировался на зрителя из народа и на героя из народа, крестьянского и купеческого сословий. Нравственно-бытовые конфликты его пьес отражают не только привлекательные стороны быта и традиционного уклада действующих лиц, но и недостатки, нарушение патриархальной морали, господство старших над младшими, несколько грубое и насильственное. Герои периода 50-х годов в творчестве драматурга представляют собой носителей «доличностного сознания», что подчеркивает национальные черты, выраженные в бытовой культуре. Драматург верил, что народный театр, призванный гуманизировать «третье сословие», преодолеет социальную рознь между образованными людьми и народом через объединение патриархальных ценностей.

В конце 50-х гг. происходит перелом во взглядах А.Н. Островского. Поражение в Крымской войне и конец правления Николая I вызвали противоречивые настроения в обществе, и стало понятно, что последуют изменения. Так, в 1860 году выходит в свет пьеса «Гроза», в которой прежний идеал народной нравственности начинает меняться и адаптироваться к историко-культурной ситуации. Модель «исповедания» патриархальных ценностей в купеческой среде приводит к кризису существования этих ценностей. Традиция становится проблематичной, и даже трагичной в случае Катерины – главной героини пьесы «Гроза». Наглядно изображено, что «старшие» не просто подчиняют «младших» своей воле, а ломают или губят их жизнь. Таким образом, патриархальный мир, призванный быть сосредоточением народных добродетелей, в новых условиях с этой задачей уже не справляется. На этапе создания пьесы «Гроза» славянофильский идеал, вполне понятный и близкий раннему Островскому, терпит крах, подвергается рефлексии и критике.

А.Н. Островский особенно ярко изображает «тёмное царство» провинциальной жизни, хотя и сам является выходцем из духовного сословия [4]. Купечество в пьесе «Гроза» предстаёт перед читателем как жестокое, крайне консервативное общество, злоупотребляющее властью, а его представители – «самодуры» и невежи, принципы которых главным образом строятся на неуважении и деспотизме.

В статье А.И. Журавлевой «Церковь и христианские ценности в художественном мире А. Н. Островского» указано, что мир его художественных произведений построен на христианской концепции личности, где иерархия мира и социума основана на любви, а не на насилии [2, с. 198]. Любой человек имеет надежду на прощение. Катерина – героиня, к которой автор относится с сочувствием и пониманием. В пьесах Островского внутреннее равнодушие к христианским нормам при внешнем благочестии наказывается смехом, как в случае с Кабановой. С Катериной же такого не происходит. Она воплощает в себе больше христианских добродетелей, чем многие вокруг нее. Поэтому Катерина становится воплощением религиозного идеала купеческого сословия.

Марфа Кабанова и Савел Дикой – олицетворение окостенения традиции, из которой ушел дух, осталась только буква. В них традиционный патриархальный мир вырождается, все положительные его ценности переходят в свою противоположность: рачительность, бережливость, аскетичность – в жадность, скупость, лихоимство, естественная иерархия поколений – в холод бесчувственного доминирования. Жадность Дикого переходит все границы, что мы видим в сцене, когда Борис рассказывает о завещании: «Да нет, этого мало, Кулигин! Он прежде наломается над нами, наругается всячески, как его душе угодно, а кончит все-таки тем, что не даст ничего или так, какую-нибудь малость. Да ещё станет рассказывать, что из милости дал, что и этого бы не следовало» [6, с. 215]. Не менее характерен ответ Кудряша, конторщика Дикого: «Уж это у нас в купечестве такое заведение» [6, с. 216].

Таким образом, поведение Дикого хоть и презирается, однако, в конце концов, принимается как должное. Невозможность возразить купцам объясняется их высоким положением, и даже такие образованные люди, как Кулигин, не способны добиться справедливого и уважительного отношения к себе.

Таким поведением отличается и Кабаниха, второй ключевой представитель купечества в пьесе. Марфа Игнатьевна Кабанова, мать Тихона и Варвары, является не менее жестоким представителем торгового сословия и примером злоупотребления сословной властью. Будучи очень строгой, Кабаниха нередко командует своим сыном, не позволяя ослушание, а также всячески издевается над невесткой Катериной, чувствительной и глубоко верующей девушкой, пытающейся избегать встреч со свекровью. По убеждениям Марфы Игнатьевны, молодые люди всегда должны жить в страхе перед старшими, особенно в семейной жизни: «Как зачем бояться! Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет? Ведь ты, чай, с ней в законе живёшь. Али, по-вашему, закон ничего не значит?» [6, с. 222]. Кабаниха невероятно боится изменений в обществе, беспокоясь о собственной власти, и это также демонстрирует нам шаткость купеческого сословия, сила которого держится на угрозах, подкупе и страхе.

Подводя итог, купечество в «Грозе» – это сословие, претерпевающее негативные трансформации, в котором вырождается патриархальная ценностная система, превращается в сою противоположность – антихристианский мир, ценностная структура внутри сословия строится на насилии, превосходстве одних над другими. Несмотря на огромное состояние, Кабаниха и Дикой скупы на большие траты, периодически прибегая к хитрости и обману ради собственного благополучия. «Много у меня в год-то народу пребывает; вы то поймите: недоплачу я им по какой-нибудь копейке на человека, а у меня из этого тысячи составляются, так оно мне и хорошо!» [6, с. 218].

В пьесе «Бесприданница» ценностный мир купеческой среды, обрамляющей и катализирующей свершающуюся трагедию в жизни главной героини – Ларисы Огудаловой – существенно меняется. Пьеса опубликована в журнале «Отечественные записки» в 1879 году, она ощущается более современной, «щадящей» как по отношению к женщине, как представительнице социума XIX века, так и по отношению к купеческому сословию, что аргументируется значительными социально-экономическими преобразованиями, начавшимися после реформ 1860-х годов, включая отмену крепостного права. Исторический контекст напрямую повлиял на сюжет и содержание пьесы, поскольку Островский, занимая должность почётного мирового судьи в Кинешемском уезде Костромской губернии, имел доступ ко всем криминальным делам, среди которых однажды обнаружил дело об убийстве девушки из-за неразделённой любви, ставшей прямым прототипом для Ларисы Огудаловой [3].

Пьеса А.Н. Островского представляет собой одно из наиболее глубоких исследований кризиса ценностей в российском обществе последней трети XIX века. В этом произведении Островский показывает, как изменяются ориентиры личности в условиях разрушения традиционной системы моральных координат, заменяемой культом материального успеха и прагматизма. Ценностный мир героев пьесы отличается крайней противоречивостью, что обуславливает трагическую судьбу главной героини – Ларисы Огудаловой.

Лариса в пьесе – фигура, трагически разрываемая между идеалами любви, красоты, внутренней гармонии и реальностью бездушного мира, где господствуют деньги и расчёт. Её стремление найти смысл жизни через чувство оказывается обречённым на неудачу. Все мужчины, окружающие её, видят в ней скорее объект обладания, чем равноправного партнёра, а её духовные качества остаются невостребованными.

Лариса отвергает материалистические установки общества, мечтая о высоких, искренних отношениях. Однако её собственная зависимость от социального статуса и

страха одиночества приводит к тому, что она оказывается втянутой в торг за своё «счастье». Приняв предложение Карандышева – не по любви, а из отчаяния, – Лариса фактически соглашается на компромисс, что в итоге приводит к катастрофе. Таким образом, трагедия Ларисы заключается не только в несовпадении мечты и реальности, но и в том, что она оказывается неспособной выработать устойчивую ценностную стратегию, позволяющую выжить в новом мире.

Рассмотрим одного из второстепенных персонажей. Василий Вожеватов, друг Ларисы с детства, очень богатый молодой купец, циник и притворщик, предстаёт перед читателем в самом начале пьесы. «Василий Данилыч ещё молод; малодушеством занимается; еще мало себя понимает, а в лета войдёт, такой же идол будет» [7, с. 12], – подмечает буфетчик, сравнивая Василия с другим немаловажным второстепенным персонажем, Мокием Кнуровым. Под «идолом» мужчины подразумевают недоступного, горделивого человека, очень кстати приводя в пример одного из самых богатых людей в городе: «Молчит! Чудак ты… Как же ты хочешь, чтоб он разговаривал, коли у него миллионы! С кем ему разговаривать? Есть человека два-три в городе, с ними он разговаривает, а больше не с кем; ну, он и молчит» [7, с. 12]. Мы видим – что единственной ценностной мерой в мире купечества становится цена и стоимость, это «аналог» человека, мера его достоинства, его возможностей, его судьбы. Купеческий идеал трансформируется из патриархального в буржуазный, из деревенского в городской, светский, из закрытого традиционалистского кодекса в открытый прогрессу «общественный договор».

И Василий, и Мокий не отличаются хорошим отношением к Ларисе. Ключевая сцена – преддверие трагической развязки пьесы – сцена, в которой они подкидывают монетку, разыгрывая Ларису в качестве приза, совершенно не стесняясь истинных мотивов участия в ее судьбе, подкреплённых лицемерием и жаждой заполучить очередную «вещь» в коллекцию. Это ещё раз доказывает, насколько бесстыдными могут быть богатые люди, сколько бы не произошло реформ, не вышло законов и не прошло времени.

Оба произведения характеризуют купечество как доминирующую силу в провинциальной жизни, определяющей судьбы героев. Тем не менее, ценностные миры этого сословия спустя десятилетия эволюционировали из архаичного патриархата в «просвещённый» цинизм, отражая исторический прогресс и его изнанку. В «Грозе» основными ценностями являются власть, богатство и внешняя религиозность «напоказ», маскирующая моральное разложение. Купечество здесь – замкнутое, отрезанное от прогресса сословие, удерживающее власть сохранением «порядка». В «Бесприданнице» же на купечество сильно повлиял нарождающийся в России капитализм: ценностные ориентиры сдвигаются к прагматизму, цинизму и монетизации человеческих отношений, где людей можно купить и разыграть.

Выводы. В своих самых знаменитых, классических пьесах А.Н Островский образно воплощает историческую динамику всего русского общества в период с 1850-1880гг., демонстрируя не столько деградацию, сколько беспринципный прогресс. Купечество стало образованнее, однако не обрело человечности, поэтому финал для обоих драматургических произведений нарочито схож и глубоко трагичен. «Тёмное» царство Островского сменилось «денежным» миром, и потому напрашивается вывод, что прогресс как таковой не меняет сути: сила по-прежнему у тех, кто внутренне мертв, а потому циничен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Журавлева, А. И. А. Н. Островский-комедиограф / А. И. Журавлева. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1981. – 216 с.

2. Журавлева, А. И. Русская драма эпохи А. Н. Островского // Русская драма эпохи А. Н. Островского / под ред. А. И. Журавлевой. – М., 1984. – 464 с.

3. Зубков, К. Ю. А. Н. Островский и награда графа А. С. Уварова для драматургов / К. Ю. Зубков, А. С. Перникова // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – № 1. – С. 81–88.

4. Марценюк, Т. Островский: биография, личная жизнь и творчество [Электронный ресурс] / Т. Марценюк // Nur.kz. – 2020. – 17 июня. – Режим доступа: https://www.nur.kz/family/school/1860861-ostrovskij-biografia-licnaa-zizn-i-tvorcestvo/ (дата обращения: 20.02.2026).

5. Островский, А. Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время [Электронный ресурс] / А. Н. Островский. – Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/Записка_о_положении_драматического_искусства_в_России_в_настоящее_время_(Островский) (дата обращения: 20.02.2026).

6. Островский, А. Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский ; под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]. – М. : Искусство, 1973–1980. – Т. 2 : Пьесы (1878–1884). – М. : Искусство, 1975. – 810 с.

7. Островский, А. Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский ; под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]. – М. : Искусство, 1973–1980. – Т. 5 : Пьесы (1878–1884). – М. : Искусство, 1975. – 543 с.

THE VALUE WORLD OF MERCHANTS IN A.N. OSTROVSKY'S PLAYS "THE STORM" AND "THE PENNILESS": A COMPARATIVE ANALYSIS

Annotation. The article is devoted to the study of the value world of the merchant class as an "environment" in which the main conflict of A.N. Ostrovsky's plays "The Storm" and "The Penniless" takes place. An attempt is made to comparatively analyze these plays in an axiological aspect, to study the transformation of the value world of merchants in the pre-Reform and post-reform period of the playwright's work.

Keywords: the axiological method, the value world, the problem of the "environment"

Savchuk D.A.
Scientific adviser: Pershina K.V., Candidate of Philological Sciences, Associate professor
Donetsk State University
E-mail: savchukkdarria@yandex.ru

УДК 331.5-053.6

TIKTOK-ЖУРНАЛИСТИКА: КОРОТКОЕ ВИДЕО КАК ФОРМА НОВОСТНОГО КОНТЕНТА

Соболевская Е.А.
Научный руководитель: Антоненко Ц.А., старший преподаватель
ФГБОУ ВО ДонГУ

Аннотация. В статье исследуется феномен TikTok-журналистики как новой формы создания и распространения новостного контента. На основе контент-анализа аккаунтов официальных СМИ (Москва 24, СТС, ТАСС, RT, РИА Новости) и независимых блогеров (Lagoda, thestint, NN MEDIA REPORT) выявлена специфика репрезентации новостей в формате короткометражного видео. Проведен сравнительный анализ профессиональных стратегий создания контента, показателей вовлеченности аудитории и эффективности различных подходов к новостной подаче в TikTok.
Ключевые слова. TikTok-журналистика, новые медиа, новость, гражданская журналистика, медиапотребление.

Вступление. В последние годы платформа TikTok превратилась из канала распространения развлекательного контента в одну из платформ для потребления событийной и аналитической информации. На сегодняшний день в российском сегменте TikTok функционируют аккаунты профессиональных журналистов, официальных СМИ, а также блогеров и гражданских журналистов, целью которых является формирования адекватной повестки дня и общественного мнения по ключевым вопросам. Данные преобразования привели к возникновению нового направления в журналистике, а именно — TikTok-журналистике или журналистике короткого формата. Современное состояние исследований показывает, что клиповое потребление информации усиливается, а алгоритмически поддерживаемые рекомендации формируют новые модели медиаповедения [8]. Согласно данным Reuters Institute Digital News Report 2024, TikTok впервые обогнал X (бывший Twitter)[3] по использованию для получения новостей: 13% респондентов используют TikTok для новостей по сравнению с 10% для X. В российском сегменте активная дневная аудитория TikTok увеличилась на 15,3% до 35,4 млн пользователей в марте 2025 года, при этом по популярности у российских подростков TikTok является интернет-сервисом номер один [2]. В контексте изменения медиапотребления важно отметить феномен «клипового мышления», который активно эксплуатируется платформой. Алгоритмы TikTok (в частности, система рекомендаций «For You») выстроены таким образом, что новостной контент ранжируется не по хронологии публикации, а по глубине просмотра (Completion Rate) и времени удержания внимания. Это кардинально меняет подход к подаче новостей: чтобы алгоритм распознал видео как релевантное и начал его продвигать на широкую аудиторию, создателю необходимо удержать зрителя в первые секунды просмотра. Именно поэтому новостные ролики в TikTok зачастую лишены традиционных телевизионных подводок — они сразу начинаются с кульминации события, провокационного тезиса или яркого визуального образа, который мгновенно «цепляет» пользователя в бесконечной ленте скроллинга. Проблема исследования заключается в недостаточной изученности специфики создания и распространения новостного контента в формате короткометражного видео на платформе TikTok.

Актуальность исследования напрямую связана с необходимостью изучения процесса адаптации журналистских практик к формату коротких видео, а также тех вызовов, которые влечёт за собой создание и распространение новостного контента в TikTok.

[3] Деятельность компании Meta признана экстремистской и запрещена на территории Российской Федерации.

Нерешенной остается часть проблемы, связанная с выявлением профессиональных стандартов создания новостного контента в формате коротких видео и оценкой их соответствия традиционным журналистским принципам.

Цель работы TikTok и провести сравнительный анализ эффективности профессиональных и гражданских источников.

Основная часть. Методологическую базу исследования составили контент-анализ новостных видео в TikTok и сравнительный анализ показателей вовлеченности аудитории. Эмпирическую базу составили аккаунты официальных СМИ (Москва 24, СТС, ТАСС, RT, РИА Новости) и независимых блогеров (Lagoda, thestint, NN MEDIA REPORT). Выбор данных аккаунтов обусловлен необходимостью репрезентативного охвата различных стратегий создания контента. Группа официальных СМИ включает в себя как крупные федеральные информационные агентства (ТАСС, РИА Новости), транслирующие оперативную фактологическую сводку, так и телевизионные каналы (Москва 24, СТС, RT), адаптирующие свои визуальные наработки под вертикальный формат мобильных устройств. В свою очередь, выборка независимых блогеров (Lagoda, thestint, NN MEDIA REPORT) формировалась на основе критериев регулярности выпуска новостного контента, наличия устойчивой лояльной аудитории и использования ярко выраженного авторского стиля подачи материала. Такой контрастный набор источников позволяет наиболее полно проследить дихотомию между строгими корпоративными стандартами и гибкими любительскими практиками в рамках одной цифровой среды. Для каждого аккаунта анализировались последние 10 новостных публикаций за период ноябрь-декабрь 2025 года с фиксацией следующих параметров: среднее количество просмотров, лайков, комментариев, репостов, расчетный коэффициент вовлеченности (Engagement Rate), скорость реакции на события, частота публикаций, характер обратной связи с аудиторией.

Ключевой метрикой выступал коэффициент вовлеченности (ER), рассчитываемый по формуле: ER = (Лайки + Комментарии + Репосты) / Просмотры × 100% [6]. Согласно исследованиям, TikTok демонстрирует наиболее высокий уровень вовлеченности среди всех платформ: 10-30% для аккаунтов любого размера [7]. Такой беспрецедентный уровень вовлеченности, нехарактерный для традиционных медиаплощадок, во многом объясняется самой архитектурой пользовательского интерфейса приложения. Кнопки взаимодействия (лайк, комментарий, репост) визуально интегрированы в процесс просмотра таким образом, что реакция зрителя происходит практически интуитивно. Кроме того, TikTok алгоритмически стимулирует так называемые «цепочки комментариев», где пользователи вступают в полемику друг с другом прямо под видео. Это искусственно увеличивает время пребывания зрителя на странице ролика и подает системе сигнал о высокой социальной значимости контента. В сегменте TikTok-журналистики это часто приводит к поляризации мнений, превращая секцию комментариев в самостоятельную информационную и дискуссионную площадку, дополняющую саму новость.

Анализ выявил специфические характеристики репрезентации новостей в формате короткометражного видео на платформе TikTok, существенно отличающиеся от традиционных телевизионных форматов.

Новостное видео в TikTok характеризуется сжатой структурой: визуальный «хук» в первые 2-3 секунды (67% проанализированных видео), динамичный монтаж со средней продолжительностью одного кадра 2-4 секунды, обязательное наличие текстовых вставок и субтитров (78% пользователей просматривают контент без звука) [1], вертикальная ориентация видео как доминирующий формат. Средняя продолжительность новостного ролика составляет 30-60 секунд, что требует максимальной концентрации информации и редукции контекста.

Профессиональные СМИ используют студийную съемку с ведущими в кадре, архивные материалы высокого качества, корпоративное графическое оформление, профес-

сиональный монтаж с переходами. Независимые блогеры применяют «любительскую эстетику»: съемку на веб-камеру в домашней обстановке, минимальное графическое оформление, «прыжковые склейки» (jump cuts), характерные для блогерского контента. Парадоксально, но именно «непрофессиональность» визуального ряда воспринимается аудиторией как маркер аутентичности [9].

Официальные СМИ придерживаются сдержанной информационной стилистики с формальным языком и минимизацией эмоциональной окраски. Структура соответствует классической схеме новостной заметки: «что произошло» — «кто сообщил» — «ключевые тезисы». Блогеры используют неформальный разговорный язык, открыто выражают эмоции и личное мнение, применяют юмор и иронию, интегрируют авторский комментарий в изложение новости.

Традиционные журналистские жанры трансформируются в TikTok-форматы: новостная заметка превращается в «новостной дайджест» (3-5 главных новостей в одном видео 30-60 секунд), репортаж — в «вертикальный микрорепортаж» (съемка с места событий 45-90 секунд), аналитический материал — в «объяснительную графику» (инфографика и анимация для сложных тем) [10]. Каждая из этих трансформированных форм обладает своей спецификой. Например, «новостной дайджест» в TikTok характеризуется высокой плотностью упаковки смыслов: автор за одну минуту успевает осветить несколько разноплановых событий, связывая их динамичными переходами и звуковыми эффектами, что создает у зрителя иллюзию полного погружения в информационную картину дня. «Вертикальный микрорепортаж», в свою очередь, часто использует технологию хромакея (green screen), когда создатель контента помещает свое изображение поверх скриншотов новостных сайтов или видео с места событий. Это позволяет автору физически присутствовать «внутри» новости, выполняя роль виртуального экскурсовода по информационному полю. «Объяснительная графика» же берет на себя функцию аналитики, где сложные экономические или политические процессы (например, изменение ключевой ставки или международные санкции) раскладываются на примитивные визуальные схемы, понятные зрителям без профильного образования.

Официальные СМИ демонстрируют следующие характеристики: средний коэффициент вовлеченности 0,16%-7,1% (Москва 24 — 7,1%, СТС — 5,4%, ТАСС — 0,16%, RT — 1,5%, РИА Новости — 0,7%); стабильную регулярность публикаций (региональные каналы 3-5 роликов в день, информационные агентства 10-30 роликов); высокую оперативность информационных агентств (30 минут - 2 часа после события); минимальную обратную связь с аудиторией (менее 1-5% комментариев получают ответ).

Независимые блогеры демонстрируют: средний коэффициент вовлеченности 3,46%-11,21% (Lagoda — 6%, thestint — 11,21%, NN MEDIA REPORT — 3,46%); нерегулярную частоту публикаций, зависящую от новостной повестки (3-7 роликов в неделю); высокую оперативность реакции (1-6 часов); активное взаимодействие с аудиторией (5-20% комментариев получают ответ, ведутся дискуссии).

Сравнительный анализ показывает, что независимые блогеры превосходят официальные СМИ по показателям вовлеченности в 2,5-3 раза. Это объясняется адаптацией к логике платформы: эмоциональная насыщенность контента, персонализация подачи через присутствие создателя в кадре, активный диалог с аудиторией через комментарии, использование трендовых звуков и визуальных эффектов.

Модели коммуникации принципиально различаются. Официальные СМИ реализуют модель односторонней коммуникации (broadcasting), характерную для традиционной массовой коммуникации: редакция транслирует информацию аудитории, обратная связь минимальна. Блогеры реализуют модель двусторонней коммуникации (dialogue): создатель контента и аудитория находятся в постоянном диалоге, формируется «сообщество единомышленников» [5]. СМИ обеспечивают высокую формальную достоверность информации за счет процедур верификации, редакторского контроля, использования

официальных источников. Риск распространения непроверенной информации минимизирован институциональными механизмами. Блогеры опираются на доступные публичные источники, но процедуры верификации упрощены или отсутствуют, что создает риски ошибок. Однако блогеры часто более открыты в признании ошибок и готовы корректировать позицию на основе обратной связи [4]. Вместе с тем, упрощенная процедура верификации или ее полное отсутствие в гражданской TikTok-журналистике порождает серьезные этические вызовы. В погоне за виральностью и удержанием внимания независимые авторы рискуют прибегать к кликбейту или непреднамеренному вырыванию фактов из контекста. Формат короткого видео (30-60 секунд) физически ограничивает возможность предоставить аудитории полную, объемную картину происходящего со всеми нюансами и полярными мнениями экспертов. Это неизбежно ведет к упрощению сложных политических, экономических и социальных процессов до уровня эмоционально окрашенных тезисов, что повышает риск искажения изначальной информационной картины.

Кейс 1: Москва 24 — «Путин подвел итоги СВО за 2025». Видео представляет собой профессионально смонтированный материал продолжительностью 30-45 секунд. Основной визуальный ряд — официальная хроника выступления президента с использованием крупных планов. Технический уровень высокий: профессиональная съемка, качественный монтаж, корпоративное оформление. Кейс 2: Lagoda — «Эстония начала угрожать Китаю». Блогер присутствует в кадре в домашней обстановке, обращается непосредственно к зрителю. Используются врезки со скриншотами новостных источников. Подача неформальная с использованием юмора и иронии, присутствует явная эмоциональная окраска и авторская позиция. Контекстуализация более развернутая: блогер объясняет геополитический контекст, проводит исторические параллели. Технический уровень любительский: съемка на веб-камеру, простой монтаж. Сравнение кейсов иллюстрирует фундаментальное различие подходов: официальные СМИ адаптируют традиционный телевизионный формат к специфике TikTok, сохраняя профессиональные стандарты; блогеры создают контент, изначально ориентированный на логику платформы, приоритизируя вовлечение над формальной достоверностью.

Выводы. Проведенное исследование позволило выявить ключевые характеристики репрезентации новостного контента в формате короткометражного видео на платформе TikTok. Во-первых, специфика ТикТок-журналистики определяется структурно-композиционными требованиями формата: динамичный монтаж, обязательные текстовые вставки, вертикальная ориентация видео, продолжительность 30-60 секунд. Эти характеристики требуют максимальной редукции информации и трансформации традиционных журналистских жанров. Во-вторых, сравнительный анализ выявил, что независимые блогеры превосходят официальные СМИ по показателям вовлеченности аудитории благодаря адаптации к алгоритмической логике платформы: эмоциональная насыщенность, персонализация, активный диалог с аудиторией. Официальные СМИ сохраняют преимущество в достоверности информации за счет профессиональных процедур верификации и редакторского контроля.

TikTok продолжает развиваться как цифровая платформа, направленная на формирование информационной повестки дня и создание общественного мнения, причем TikTok наиболее актуален среди молодежного поколения. По данным исследований, основная часть пользователей российского сегмента (40%) младше 18 лет. С помощью TikTok как динамичной платформы есть возможность доносить новостную информацию до молодежи, и над этим современные медиа активно работают, создавая новые форматы и стратегии взаимодействия с цифровой аудиторией. Важно подчеркнуть, что развитие TikTok-журналистики неразрывно связано с усилением тенденции к «инфотейнменту» (сращиванию информации и развлечения). Новостной контент на платформе вынужден конкурировать за внимание пользователя в одной ленте с танцевальными трендами,

юмористическими скетчами и лайфстайл-влогами. В результате новость зачастую приобретает черты развлекательного шоу, где драматизация событий и харизма ведущего выходят на первый план, отодвигая объективность на второй. Эта тенденция диктует острую социальную необходимость в повышении уровня цифровой медиаграмотности среди молодежи. Аудитория должна учиться критически оценивать потребляемый короткометражный контент, отличать эмоционально окрашенное авторское мнение от верифицированного факта и понимать механизмы работы алгоритмов рекомендаций, которые могут искусственно помещать пользователя в информационный «пузырь фильтров». Перспективы дальнейших исследований включают изучение долгосрочных эффектов потребления новостей в формате короткометражного видео на информационную культуру общества, анализ влияния алгоритмов TikTok на формирование политической и социальной повестки, разработку методик оценки качества ТикТок-журналистики с учетом специфики платформы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алшакарна Ахмед А. Особенности беззвучной подачи новостей в коротких новостных видео (на примере канала «Аль-Джазира») // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2023. № 3.

2. ADPASS. TikTok вернулся в Россию незаметно: аудитория, статистика, реклама и обход блокировки в 2025. URL: https://adpass.ru/tiktok-vernulsya-v-rossiyu-nezametno-2025/

3. Вартанова Е. Л. Массовая коммуникация в цифровую эпоху. — М.: Факультет журналистики МГУ, 2021.

4. Вартанова Е. Л. Постжурналистика и любительский контент в социальных медиа // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2023. № 4.

5. Дунас Д. В., Гуреева А. Н. Мотивационные факторы медиапотребления «цифровой молодежи» в России // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2019. № 2.

6. Маркетер. Как посчитать и проанализировать Engagement Rate в социальных сетях. 23 апреля 2021. URL: https://marketer.ua/ru/engagement-rate-guide/

7. Попстерс. Исследование: активность пользователей в социальных сетях. 2019. URL: https://popsters.ru/blog/post/issledovanie-aktivnost-polzovateley-v-sotsialnyh-setyah

8. Поляков С.Д., Белозерова Л.А., Вершинина В.В., Данилов С.В., Кривцова Н.С. «Клиповое мышление» у старшеклассников и студентов: опыт исследования // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 2019. № 4. С. 126-143.

9. Петерсон-Салахуддин С. Новости для (меня и) вас: исследование практик репортажной деятельности гражданских журналистов в TikTok // Journalism Studies. – 2024. – Т. 25. – № 9. – С. 1076–1094.

10. Симакова С. И., Щукина Н. С., Исакова Н. А. Трансформация телевизионного контента на российских платформах. — М.: МедиаМир, 2024.

11. Собственный контент-анализ автора. Декабрь 2025.

TIKTOK JOURNALISM: SHORT-FORM VIDEO AS A NEWS CONTENT FORMAT

Abstract. The article examines the phenomenon of TikTok journalism as a new form of creating and distributing news content. Based on a content analysis of the accounts of official media outlets (Moscow 24, STS, TASS, RT, RIA Novosti) and independent bloggers (Lagoda, thestint, NN MEDIA REPORT), the study identifies the specific features of news representation in the short-form video format. A comparative analysis was conducted of professional content production strategies, audience engagement metrics, and the effectiveness of different approaches to news presentation on TikTok.

Keywords. TikTok journalism, new media, news, citizen journalism, media consumption.

Sobolevskaya E.A.
Scientific supervisor**:** Antonenko Ts.A., senior lecturer
Donetsk State University
E-mail: sobolevskaya.elisaveta@mail.ru

УДК 821.161.1

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КРИЗИС В ПЕРИОД АПОКАЛИПСИСА: РОМАН Д.А. ГЛУХОВСКОГО "МЕТРО 2033"

Стороженко О. Д.
Научный руководитель: Першина К. В, канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Настоящая работа исследует феномен антропологического кризиса через призму романа Дмитрия Глуховского "Метро 2033". В условиях постапокалиптического мира, где катастрофа разрушила прежние социальные институты и ценностные ориентиры, роман становится ареной для трансформации человеческой природы. В работе анализируются ключевые проявления антропологического кризиса: деградация личности и общества, утрата идентичности, формирование деструктивных идеологий и социальных структур, а также всеобъемлющее влияние экстремальных условий на психологию и мировоззрение. Особое внимание уделяется тому, как постапокалиптический жанр служит инструментом осмысления страхов и пределов человеческой выносливости, а также тому, как опустошительная среда метрополитена выступает катализатором дегуманизации, обнажая первобытные инстинкты и ведя к скатыванию к примитивизму. Роман "Метро 2033" рассматривается как предостережение о хрупкости цивилизации и человечности, акцентируя внимание на важности сохранения культуры и духовности перед лицом экзистенциального хаоса.
Ключевые слова: антропологический кризис, Глуховский, постапокалипсис деградация личности, утрата идентичности

Введение. Роман Дмитрия Глуховского "Метро 2033", несмотря на свою популярность, остается недостаточно осмысленным произведением в научном сообществе. Автору удалось создать многослойное полотно взаимоотношений личности и социума в условиях постапокалипсиса, где одной из центральных тем становится антропологический кризис. Изучение этого кризиса позволяет вскрыть проблемы деградации человека, утраты идентичности, раскола общества, формирования обособленных социальных структур и идеологий, а также всеобъемлющего влияния окружающей среды на психологию и мировоззрение.

Настоящее исследование ставит перед собой комплексные цели, направленные на глубинное осмысление феномена антропологического кризиса и его проявлений в условиях постапокалиптического мира, используя в качестве образца роман Д. А. Глуховского "Метро 2033". В первую очередь, исследуется и анализируется сам феномен антропологического кризиса как центральный мотив произведения, выявляя его сущностные характеристики в контексте выживания человечества после глобальной катастрофы. Далее, детально изучаются и описываются основные проявления деградации человека и общества, такие как утрата идентичности, социальный раскол, формирование деструктивных идеологий, дегуманизация и обострение первобытных инстинктов, которые обусловлены экстремальными условиями существования.

Параллельно оценивается роль постапокалиптического жанра как инструмента осмысления страхов, исследования пределов человеческой выносливости и морали, а также как способа конструирования моделей будущего. Особое внимание уделяется анализу взаимосвязи между деградацией социума и трансформацией личности, где вопросы обеспечения базовых потребностей приобретают первостепенное значение, деформируя привычные этические и социальные нормы. Исследуется, как катастрофа и условия жизни в метрополитене выступают катализатором антропологического кризиса, трансформируя человеческую природу и обнажая ее глубинные проблемы: примитивизм, жестокость, предательство и скатывание к уровню инстинктов.

В рамках исследования также изучаются процесс распада прежних социальных связей и формирование новых, зачастую деструктивных форм организации, проявляющихся

в идеологиях станций-"микро-полисов", а также феномены мифологизации, архаизации сознания, суеверий и новых культов как реакции на экзистенциальный хаос. Рассматривается процесс утраты идентичности и поиска себя персонажами в условиях "метрополитенской" идентичности, основанной на выживании, слепой верности фракции и страхе перед внешним миром. Анализируется, как психологическое давление, клаустрофобия, агорафобия и постоянная угроза в условиях метрополитена способствуют дегуманизации "другого" и искаженному восприятию реальности.

В первую очередь, мы опираемся на работы, исследующие философские и экзистенциальные основания человеческого бытия. Такие мыслители, как В. Франкл, А. Камю и Ф. Ницше, предлагают концепции, помогающие осмыслить обретение смысла жизни в экстремальных условиях, абсурдность существования и необходимость переоценки ценностей. В контексте романа эти идеи проявляются через борьбу персонажей за сохранение своей идентичности и поиск смысла в мире, где привычные ценности утрачены.

Важной составляющей исследования являются социологические, культурные и антропологические аспекты. Труды С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, К. Леви-Стросса, З. Фрейда и М. Элиаде позволяют анализировать разрушение культурных норм, формирование новых социальных структур, мифологизацию сознания и проявление первобытных инстинктов. В "Метро 2033" мы видим, как разрушенная цивилизация способствует формированию деструктивных идеологий, утрате идентичности и появлению новых культов.

Непосредственно к нашему объекту исследования относится анализ литературно-критических взглядов на постапокалиптический жанр и сам роман "Метро 2033". Статья Т. В. Гольской "Феномен романа «Метро 2033» Дмитрия Глуховского" становится источником, подтверждающим актуальность нашего исследовательского тезиса. Гольская указывает на широкую популярность романа как на "культурный феномен", отражающий "деградацию, примитивизм, утрату человечности" как "зеркало… современного человека". Она подчеркивает, что роман, описывая мир, переживший катастрофу, затрагивает темы выживания, поиска смысла и трансформации человека, что напрямую коррелирует с нашим фокусом на антропологическом кризисе [2, с. 4].

Основная часть. Понятие "антропологический кризис" зародилось на рубеже XIX-XX веков и обозначает глубокий, многоуровневый процесс деформации представлений о человеке, его сущности, месте в мире и ценностных ориентирах. Он возникает, когда прежние устои, формировавшие человеческое самосознание, разрушаются или теряют значимость, а их место занимают новые, зачастую деструктивные, модели бытия. Проявлением такого кризиса является дегуманизация, выражающаяся в утрате целостности личности – человек распадается на фрагменты: тело, сознание, функцию, потребность. Особенно ярко это демонстрируется в условиях технологической редукции, где индивид превращается в набор данных или объект манипуляции. Инструментализация человека, когда он рассматривается лишь как средство для достижения иных целей, ведет к обесцениванию его личности и внутренней свободы. Стандартизация и унификация в условиях массовой культуры подавляют индивидуальность, делая человека "винтиком" системы.

Постапокалиптический жанр играет особую роль в осмыслении страхов, конструировании моделей будущего, исследовании пределов человеческой выносливости и морали. Он является попыткой сформулировать острые вопросы современности, создать теоретическую картину постапокалиптического мира, представить визуальные образы катастрофы и сконцентрировать страхи "переломного момента человечества". В этом контексте он обязан показать пороки и деградацию социума, а также попытаться ответить на вопрос, способно ли человечество выжить даже на грани вымирания.

Постапокалиптический мир сталкивается с фундаментальным кризисом человечности. Общество и личность, будучи взаимозависимыми – общество формируется людьми, а люди формируются обществом – страдают от взаимной деградации. Непрекращающаяся борьба за базовые потребности (еда, оружие, жилье, лекарства) вынуждает людей отбрасывать моральные принципы и психологическую целостность, что приводит к постоянным конфликтам и насилию. Экстремальные условия вызывают изменения в психологии выживания, приводят к аномии (отсутствию норм), когнитивным искажениям под воздействием стресса и общему социальному упадку.

В "Метро 2033" катастрофа не просто уничтожила цивилизацию, но и спровоцировала глубочайший кризис человеческой природы, обнажив и изменив ее до неузнаваемости. В подземных туннелях, где каждый день – это борьба за существование, прежние моральные ориентиры теряют свою актуальность. Ценности, культура, этика, мировоззрение, а также желания и способы их достижения – всё претерпело кардинальные изменения. Деформация человеческой природы проявляется в примитивизме, жестокости, предательстве, отсутствии сострадания и возвращении к инстинктивному поведению. Разрушение этических норм выражается в философии "цель оправдывает средства", когда ради спасения своей станции люди готовы совершать ужасные поступки, вплоть до каннибализма. Даже речь становится более грубой и упрощенной.

Герои романа "Метро 2033" являются ярким отражением этого кризиса. Артем, главный герой, еще не полностью поддавшийся жестокости мира, постоянно борется внутри себя, пытаясь сохранить человечность. Хан, утративший веру в людей, демонстрирует полную адаптацию к суровым реалиям, но ценой потери всего "человеческого". Мельник, закаленный лидер, вынужден проявлять жестокость ради поддержания порядка.

Распад прежних социальных связей привел к формированию новых, зачастую деструктивных форм организации. Станции превращаются в "микро-полисы" со своими законами, идеологиями и культами, рожденными страхом перед неизвестностью или радикальными идеями. Конфликты фракций – "Красная линия" с ее тоталитаризмом, "Четвертый Рейх" с его нацистской идеологией, "Коллекционеры" с их верой в мистицизм – становятся аналогом жестоких, примитивных войн.

Вместе с утратой прежних социальных связей происходит утрата идентичности и мучительный поиск себя. История, культура, семейные узы забываются или превращаются в миф. Формируется новая, "метрополитенская" идентичность, основанная на примитивном выживании, слепой верности фракции и всеобъемлющем страхе перед "наружными". Артем, как символ этого поиска, проходит через внутренние терзания, пытаясь понять свое место в чуждом ему мире. Ответом на экзистенциальный кризис становится мифологизация происходящих событий и религиозность восприятия героя. Архаизация сознания проявляется в суевериях, страхе перед "темными" и "призраками". Возникают новые культы, пытающиеся придать смысл хаосу. "Черные" становятся символом иррационального страха, неизвестности, апокалиптического "иного". Все это порождает страх, паранойю и искаженное восприятие реальности. Постоянный психологический прессинг, клаустрофобия, агорафобия, чувство неминуемой угрозы истощают людей. В условиях этого давления происходит дегуманизация "другого": мутанты, враждебные станции, "призраки" перестают восприниматься как живые существа. Артем, оказавшись в эпицентре событий, становится объектом манипуляций, его восприятие реальности искажено, он ведом страхами и пропагандой. Его путешествие – это глубокое психологическое исследование того, что значит быть человеком в мире, лишенном человечности.

В своем постапокалиптическом романе "Метро 2033" Дмитрий Глуховский не просто изображает мир, разрушенный катастрофой, но и через арсенал выразительных средств создает атмосферу постоянного напряжения, которая становится мощным ката-

лизатором антропологического кризиса. Это напряжение, въедающееся в саму ткань повествования, обнажает и усугубляет деградацию человека, делая его существование мучительным поиском смысла в мире, лишенном прежних ориентиров. Глуховский умело конструирует ощущение клаустрофобии и безвыходности, прежде всего, через *ощущения пространства с позиции героя*. Метрополитен, с его бесконечными переходами, темными туннелями, затхлым воздухом и постоянным гулом, становится не просто местом действия, но и метафорой самой человеческой судьбы – замкнутой, лишенной перспектив, полной скрытых угроз. Автор насыщает описания мрачными, тревожными деталями: "кровоточащие провалы", "гнилостный запах", "бесконечные лабиринты", "свинцовое небо". Эти образы вызывают физический дискомфорт, усиливая психологическое давление на читателя и, как следствие, на персонажей.

Звуковой ландшафт метро также играет ключевую роль в создании напряжения. Шепот, скрипы, отдаленные крики, лязг металла – эти звуки, зачастую неопределенные и пугающие, постоянно держат героев в состоянии повышенной готовности. Отсутствие привычных звуков цивилизации и доминирование диссонансных, угрожающих шумов подчеркивают нарушенную гармонию мира. Звук становится синонимом опасности, а тишина – предвестником чего-то еще более страшного.

Лексические и синтаксические средства художественной выразительности в романе «Метро 2033» целенаправленно работают на усиление тревоги. Автор часто использует короткие, рубленые фразы, создавая эффект рваного дыхания, ускоренного сердцебиения. Монотонность некоторых описаний, передающая затянувшееся ожидание или тупое отчаяние, сменяется резкими, экспрессивными оборотами, передающими внезапные вспышки страха или агрессии. Использование жаргонизмов и примитивной лексики метрополитеновцами отражает деградацию языка как одного из показателей их антропологического упадка. "Черный", "красный", "фашисты" – эти слова становятся масками, скрывающими человеческую индивидуальность, упрощающими мир до бинарных оппозиций.

Персонификация и метафоризация опасностей метро способствуют созданию атмосферы мистического ужаса. Мутанты, "тени", "призраки" – все это не просто обитатели подземелья, но воплощения человеческих страхов, первобытных инстинктов, вырвавшихся на свободу. Автор создает образы, где грань между реальностью и галлюцинацией стирается, погружая персонажей и читателя в мир, где правит иррациональное. Так, "черные" становятся не просто существами, а воплощением абсолютного зла, питающегося страхом, что напрямую коррелирует с антропологическим кризисом, когда человек сам становится источником страданий и жестокости.

Система образов и символов, например, образ "монорельса" как пути к спасению или "библиотеки" как хранилища забытых знаний, приобретают новое, зачастую трагическое звучание. Символ "красных", воплощающих тоталитарную идеологию, – это не просто политическая сила, а метафора отказа от индивидуальности в пользу ложной гармонии, жертвы личного ради призрачной идеи.

Весь этот арсенал образно поэтической выразительности – от детализированных описаний враждебного пространства до метафорического осмысления страха – создает в "Метро 2033" атмосферу непрекращающегося психологического и физического давления. Именно это *напряжение* действует как прицельный удар по антропологической сути человека. Оно обнажает его слабости, заставляет жертвовать моральными принципами ради выживания, деформирует его сознание, порождая паранойю, агрессию и потерю идентичности.

В романе глубоко проникают философские и экзистенциальные мотивы, обнажая абсурдность и бессмысленность существования в мире, лишенном прежних ориентиров. Единственным смыслом становится борьба за выживание. Диалог Сухого и Хантера отражает как разочарование в тщетности этой борьбы, так и парадоксальное обретение

смысла в самом процессе выживания. Артем, столкнувшись с руинами былого величия цивилизации, понимает, что человечество уже никогда не вернется к прежнему состоянию. Перед лицом апокалипсиса человек оказывается перед фундаментальным выбором: уничтожить себя или сохранить проблеск человечности. Глуховский подчеркивает критическую важность сохранения культурного наследия, возлагая эту миссию на плечи интеллектуальной элиты. Роман предлагает мрачный взгляд на будущее: эволюция оборачивается деградацией, а выживание – лишь приспособлением к самым суровым реалиям. Интеллектуальные, культурные и духовные ценности вытесняются примитивной реальностью, первобытными инстинктами и поведением. Человечество не движется вперед, а скатывается назад, утрачивая свою видовую идентичность. Выживание в этом мире – это не стремление к процветанию, а искусство стойко переносить тяготы, смиряясь с худшими условиями и отказываясь от всего, что связано с комфортом, красотой и высокой культурой.

Заключение. Опираясь на сказанное выше, можно подытожить: антропологический кризис в "Метро 2033" – это многогранный феномен, где катастрофа выступает катализатором, обнажающим глубинные проблемы человеческой природы. Он проявляется в деградации морали, утрате идентичности, формировании примитивных социальных структур и идеологий, а также в деструктивном влиянии экстремальных условий на психологию и мировоззрение. Роман "Метро 2033" служит предостережением о хрупкости цивилизации и человечности, демонстрируя, как легко человечество может скатиться к примитивизму под давлением суровых обстоятельств. Дальнейшие исследования могут включать сравнительный анализ с другими постапокалиптическими произведениями, изучение влияния романа на массовую культуру, развитие жанра в играх и кинематографе, а также формирование культурного кода у аудитории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глуховский, Д. А. Метро 2033. Москва : АСТ, 2007. 480 с.
2. Гольская Т. В. Феномен романа «Метро 2033» Дмитрия Глуховского // Вестник науки и образования. 2021. № 11 (114). Ч. 1. 7 с.
3. Аверинцев, С. С. Смысл и культура. Москва : Языки славянских культур, 2008. 248 с.
4. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
5. Камю, А. Миф о Сизифе. Бунтарь. Москва : СЛОВО/SLOVO, 2007. 384 с.
6. Леви-Стросс, К. Структурная антропология. Москва : Академический Проект, 2001. 512 с.
7. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Москва : АСТ, 2018. 384 с.
8. Франкл, В. Человек в поисках смысла. Москва : Прогресс, 1990. 368 с.
9. Фрейд, З. Тотем и табу. Санкт-Петербург : Питер, 2019. 224 с.
10. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 256 с.
11. Ясперс, К. Философия. Москва : Академический Проект, 2012. 592 с.

ANTHROPOLOGICAL CRISIS DURING THE APOCALYPSE: ROMAN D.A. GLUKHOVSKY "METRO 2033"

Abstract. This work explores the phenomenon of the anthropological crisis through the prism of Dmitry Glukhovsky's novel Metro 2033. In a post-apocalyptic world, where disaster destroyed previous social institutions and value guidelines, the novel becomes an arena for the transformation of human nature. The work analyzes the key manifestations of the anthropological crisis: the degradation of the individual and society, the loss of identity, the formation of destructive ideologies and social structures, as well as the comprehensive influence of extreme conditions on psychology and worldview. Particular attention is paid to how the post-apocalyptic genre serves as a tool for understanding the fears and limits of human endurance, as well as how the devastating environment of the subway acts as a catalyst for dehumanization, exposing primitive instincts and leading to a slide towards primitivism. Metro 2033 is seen as a warning about the fragility of civilization and humanity, focusing on the importance of preserving culture and spirituality in the face of existential chaos.
Keywords: anthropological crisis, Glukhovsky, post-apocalypse personality degradation, loss of identity

Storozhenko O. D.

Scientific adviser: Pershina K. V., Ph. D., associate proffesor
Donetsk State University
E-mail: albian.tv@mail.ru

УДК 621.397.13

ТРАНСФОРМАЦИЯ РАБОТЫ ФУТБОЛЬНОГО КОММЕНТАТОРА НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕКАНАЛА «МАТЧ ТВ»

Тимошенко А.В.
Научный руководитель: Артамонова И.М., д-р наук по соц. ком., зав. кафедрой
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В работе исследуются нарушения профессиональных, этических и языковых норм в футбольных репортажах «Матч ТВ» на примере трансляций четвертьфинала Лиги чемпионов 2023/24 («Манчестер Сити» — «Реал») и финала ЧЕ-2024 («Испания» — «Англия»).
Выявлены проблемы: неуважительное отношение к спортсменам, нарушение нейтральности, речевые избыточности, фактические ошибки. Последствия — потеря доверия аудитории и репутационный ущерб.
Предложены решения: усиление редакционного контроля, повышение квалификации комментаторов, соблюдение принципов репортажа, внедрение обратной связи.
Научная новизна — систематизация типичных нарушений; практическая значимость — возможность улучшения качества трансляций.
Ключевые слова: спортивный репортаж, футбольные трансляции, комментатор, этические нормы, «Матч ТВ».

В настоящее время спортивные трансляции занимают большое место в медиапространстве. Наибольшим спросом у аудитории пользуется футбол. Он притягивает внимание миллионов телезрителей и является важной частью спортивного информационного поля. На телевидении одним из ведущих журналистских жанров освещения футбольных матчей считается репортаж — «жанр журналистики, дающий оперативное наглядное представление о событии через призму мировоззрения автора, его участника или очевидца» [1]. Цель репортажа – создать эффект присутствия зрителя на месте события. В электронных СМИ в основе репортажа лежит работа комментатора.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что проведение футбольных трансляций на телевидении оказывает значительное влияние на развитие спорта и формирует картину мира аудитории.

Цель данной работы — выявить особенности футбольных репортажей на примере федерального телеканала «Матч ТВ».

Объектом исследования являются матчи, транслируемые федеральным телеканалом «Матч ТВ», а **предметом** — футбольные репортажи о матчах «Манчестер Сити» — «Реал» (Мадрид), «Сборная Испании» — «Сборная Англии».

Новизна работы обусловлена трансформацией футбольных репортажей на федеральном канале «Матч ТВ».

В последнее время на федеральном канале «Матч ТВ» наблюдается снижение качества работы комментаторов. Проиллюстрируем это на следующих примерах.

Вначале рассмотрим трансляцию, состоявшуюся 17 апреля 2024 года в рамках четвертьфинальной игры Лиги Чемпионов сезона 2023/24: «Манчестер Сити» принимал мадридский «Реал». Во время серии послематчевых пенальти, когда футболист английской команды Бернарду Силва совершил промах, комментатор отреагировал на это истерическим смехом [4, 1:47 -1:53], что является нарушением следующих норм:

1) этические: демонстрация неуважения к футболисту в момент профессиональной неудачи;

2) жанровые: подмена объективного репортажа эмоциональной реакцией, не соответствующей контексту события;

3) профессиональные: нарушение принципа нейтральности комментатора [3].

Другой показательный пример — финальный матч чемпионата Европы по футболу 2024 года между сборными «Испании» и «Англии». В ходе репортажа дуэт комментаторов демонстрировал речевые паттерны, которые в критическом анализе воспринимаются как некорректные по языковым и этическим нормам.

Начало репортажа, на экране болельщики сборной Англии – один из комментаторов говорит: “ Английские болельщики вечно пьяные, рьяные” [1:05, 4]. Это обеспечивает стереотипизацию и нарушение принципа нейтральности. Через несколько минут его коллега заявляет: “ Она мне пять поставила” – разговор о знании английского языка и школьной оценке комментатора [10:15, 4]. Данный пассаж относится к личной оценке интеллектуальных способностей и не имеет релевантного отношения к спортивному событию.

Во время исполнения гимнов один из комментаторов ошибочно объявил их порядок, несмотря на подсказку диктора и видимый на табло флаг Англии: “ Итак, гимны! Испанцы начинают со своего гимна” [13:22, 4]. Это свидетельствует о снижении внимания к происходящему в поле и отсутствии исправления ошибки.

Во время борьбы за мяч комментатор говорит: “Здесь перехват англичан, которые, надо сказать, недурно выстроились и даже был элемент такого более-менее прессинга, можно его так назвать” [21:53, 4]. *«Недурно выстроились»* является субъективной оценкой без фактологического обоснования, а *«более-менее»* – избыточная конструкция. “Ну, вновь удаётся англичанам более-менее какую-то путную атаку раскрутить” [22:34, 4] – восклицание *«ну»* является словом-паразитом и засоряет речь комментатора. *«Раскрутить атаку»* — некорректная коллокация, так как атаку можно «начать». *«Путная атака»* — разговорное определение.

Очередная борьба за мяч сопровождается репликой комментатора: “ Там комично завалился на газон, как подстреленный, Дани Ольмо” [27:03, 4]. Использование наречия *«комично»* для описания падения игрока не соответствует контексту спортивного состязания, где подобные эпизоды зачастую связаны с риском травмы; отсутствует объективное основание для квалификации ситуации как комической. Реплика демонстрирует пренебрежительное отношение к участнику матча, что противоречит принципу уважительного освещения спортивных событий. Высказывание может восприниматься как насмешка над потенциальной травмой. Сравнительный оборот *«как подстреленный»* содержит агрессивную коннотацию, отсылающую к насилию; метафора не соответствует нормам спортивного комментария, требующего нейтральной и объективной лексики; сочетание разговорного наречия «комично» с драматичной метафорой создаёт стилистический диссонанс.

При попытке отбора мяча у испанского футболиста Фабиана Руиса игрок сборной Англии Кайл Уокер случайно столкнулся с главным тренером испанской сборной Луисом де ла Фуэнте. Реплика комментатора: “ Это желтая. Ахаха. Открытые шипы. Какой же, в очередной раз надо сказать об этом, какой же мощный старик этот де ла Фуэнте ” [30:46, 4].

Этические нарушения: неуместный смех («Ахаха») в эфире демонстрирует легкомысленное отношение к игровому эпизоду; выражение «мощный старик» содержит возрастную стигматизацию, нарушающую принцип уважительного отношения к личности; оценочное суждение не подкреплено объективными критериями и носит субъективный характер.

Речевые дефекты: избыточность формулировки: «Какой же, в очередной раз надо сказать об этом, какой же…» свидетельствует о нарушении принципа лаконичности; разговорная лексика («мощный старик») не соответствует стилистическим нормам спортивного комментария.

Спустя некоторое время следует очередной фрагмент, посвящённый испанской команде, что подтверждает устойчивый характер смещения фокуса. [38:16, 4]. Нарушается

принцип равного освещения сторон — базовая норма спортивного репортажа; создаётся эффект предвзятости, что подрывает доверие аудитории; искажается информационная картина матча — зритель не получает сбалансированного представления о ходе игры.

“Вот обещание Кукурельи [игрока сборной Испании] покрасить волосы в красный цвет вообще не понравилось его жене” [39:25, 4]. Затем его коллега поддерживает этот пассаж: “ Неплохой способ развестись, кстати. Надо запомнить. Ахаха [совместный смех]” [39:41, 4].

Информационная нерелевантность: сведения о личной жизни игрока не относятся к ходу матча; этическое несоответствие: шутки о семейных отношениях носят интимный характер и выходят за рамки профессионального обсуждения спорта; неуместный юмор: смех в эфире («Ахаха») демонстрирует легкомысленное отношение к коммуникативной роли комментатора; смещение фокуса: внимание переключается со спортивного события на сплетни, что противоречит информационной функции репортажа.

Испанцы нарушают правила: “И здесь фол, который, просто фол. Ахаха” [42:14, 4]. Речевая избыточность: тавтология («фол, который… фол») свидетельствует о недостаточной подготовке комментатора; неуместный смех: эмоциональная реакция («Ахаха») не соответствует серьёзности игрового эпизода (нарушение правил); отсутствие анализа: комментатор не поясняет характер фола, его возможные последствия или контекст — и это обесценивает информационную составляющую репортажа.

“Испанская «Marka» знаешь кому готова отдать золотой мяч прямо сейчас?” [48:12, 4].

Односторонность освещения: упоминание только испанских медиа при полном игнорировании английских источников; нарушение жанровых норм: вопрос, адресованный коллеге, имитирует формат подкаста или ток-шоу, а не спортивного репортажа; смещение функций: комментатор переходит от информационного сопровождения матча к развлекательному диалогу, что размывает границы жанра; недостаток контекста: отсутствует пояснение, почему мнение газеты «Marka» релевантно в данный момент игры.

В ходе репортажа комментатор обращается к фигуре главного тренера сборной Испании Луиса де ла Фуэнте: “ Мощный дед! Он культивирует здоровый образ жизни и атакующий футбол. Он, кстати, на специальной диете сидит. Он рассказывал, что в молодости много кутил, пил, курил, гулял. А потом задумался, а каким я предстану перед внуками” [50:03, 4]. *«Мощный дед»* — возрастная стигматизация тренера: уничижительный оттенок выражения противоречит принципу уважительного отношения к участникам событий; нарушает нормы профессиональной коммуникации в публичном эфире. Смешение стилей: переход от информационного репортажа к неформальному диалогу («Он рассказывал, что в молодости много кутил…»); использование разговорных конструкций и просторечий, характерных для бытового общения, а не для СМИ. Информационный шум: включение биографических деталей, не относящихся к ходу матча; отвлечение на личные истории вместо анализа игровых моментов.

На 33-й минуте первого тайма комментатор впервые за длительный период матча упоминает сборную Англии. Реплика: «Английский тактик очень красиво расписал, как англичанам обыграть Испанию» [51:53, 4] — вызывает вопросы с точки зрения профессиональных стандартов комментирования. Избыточная патетика — словосочетание «очень красиво»: не несёт конкретной смысловой нагрузки в контексте спортивного анализа; относится к эмоционально-оценочной лексике, неуместной при описании тактических схем; создаёт субъективный акцент вместо объективного изложения фактов.

Эпизод с борьбой за мяч в штрафной площади сборной Англии после подачи с углового: “ Здесь нужно, нет-нет, и ножичек воткнуть. Ахахах. Верёвку на шею. Тогда, может быть, пенальти” [53:21, 4]. Этические нарушения:

1) неуместный смех («Ахахах»): демонстрирует уничижительное отношение к игровому эпизоду, потенциально связанному с риском травмы; создаёт эффект насмешки

над ситуацией, что противоречит принципу уважительного освещения спорта; подрывает доверие аудитории к объективности комментатора.

2) Агрессивные образы («ножичек воткнуть», «верёвку на шею»): содержат коннотации насилия и удушения, не имеющие отношения к футбольной игре; могут восприниматься как призыв к неспортивному поведению; нарушают этический кодекс журналиста, требующий воздержания от провокационных высказываний.

36 минута первого тайма Испания владеет мячом: “ Вот он с мячом ананасово-головый Нико Уильямс” [55:30, 4]. *«Ананасово-головый»* — прямое оскорбление игрока: содержит явную негативную коннотацию; выходит за рамки допустимой критики в спортивном репортаже; демонстрирует неуважение к личности спортсмена. При описании атаки сборной Англии комментатор использует эмоционально-экспрессивную реплику: “ Давай! Давай! Сака, отдавай! Ты, что делаешь?! ” [59:43, 4]. Анализируемый эпизод демонстрирует: явное нарушение принципа непредвзятости — комментатор выступает не как нейтральный наблюдатель, а как сторонник сборной Англии; подмену аналитического комментария эмоциональной реакцией — вместо разбора игры используются побудительные восклицания; неравномерное освещение действий игроков — фокус только на Сака при игнорировании остальных участников эпизода.

Высказывание в адрес Ламина Ямаля – футболиста испанской национальной команды: “ В 16 лет он играл лучше. Ахаха [совместно с коллегой]. Пока в 17 лет Ямаль уже не тот. Аахаха [совместно с коллегой] ” [1:00:26, 4]. Неуместный смех в адрес игрока — дискредитация: комментарии о снижении уровня игры в 17 лет с сопровождением смеха («Ахаха») носят издевательский характер; нарушают принцип беспристрастности и профессиональной этики.

В начале второго тайма комментатор приводит характеристику игрока сборной Испании Родри, ссылаясь на слова главного тренера Луиса де ла Фуэнте: “ Этот самый идеальный компьютер, как называет его де ла Фуэнте [главный тренер сборной Испании], начинает перегреваться” [1:10:09, 4]. Прилагательное «идеальный» семантически замкнуто: означает «наивысшей степени совершенства», «не имеющий недостатков»; добавление сравнительной степени «самый» логически противоречиво — идеал не может быть «более идеальным».

Нарушения: не учтена семантическая специфика русского языка; отсутствует стилистическая адаптация для русскоязычного эфира; не передан контекст метафоры («компьютер», «перегревается»).

Впоследствии это приводит к: снижение культуры речи, впечатлению непрофессионализма комментаторов, а также искажению смысла (создаётся эффект гиперболизации, не предусмотренной оригиналом).

При описании борьбы за мяч один из комментаторов произносит: “ Только стоит Беллингему, не то чтобы, принять мяч, а посмотреть на него. Хоть визуальный контакт с мячом, какой-то, обрести. На него тут же набрасывается негодяй, в хорошем смысле для англичан, Карвахаль и еже с ними” [1:14:35, 4]. *«Негодяй»* — слово с ярко выраженной негативной коннотацией: в словарях определяется как «подлый, бесчестный человек»; несёт моральное осуждение, несовместимое с нейтральным тоном репортажа; нарушает принцип уважительного отношения к участникам матча. Попытка смягчить оскорбление («в хорошем смысле для англичан»): не устраняет изначальную оскорбительность; создаёт логическое противоречие («негодяй в хорошем смысле»).

Очередные сведения об испанской национальной команде и игнорирование сборной Англии: “ Очень милое видео опубликовал официальный ютуб-канал сборной Испании, как все родственники, друзья, сёстры, мамы, папы желали сборной Испании удачи в этом финальном матче” [1:14:35, 4].

В приведённом фрагменте комментаторы отклоняются от ключевой задачи спортивного репортажа — объективного освещения обоих участников матча. Вместо сбалансированного анализа игры акцент полностью смещён на сборную Испании, причём в форме, не имеющей отношения к ходу матча: полное отсутствие информации о сборной Англии в контексте финального матча; создание ложной картины: зритель может воспринять Испанию как единственного действующего субъекта, «играющего самого с собой»; игнорирование принципа «равного времени» — базовой нормы спортивной журналистики.

Далее следует диалог комментаторов [1:18:42, 4]: «Ты видел папу Ламина Ямаля»? «Кажется, что это младший брат. Ахаха. Там по всему видно, что его генетика мамина». «Да, мама такая, ахаха, женщина».

Приведённый диалог демонстрирует грубое этическое отклонение от норм спортивной журналистики: 1) вторжение в частную жизнь спортсмена; 2) использование неуместного юмора на личностную тему; 3) отход от предметного анализа игры; 4) комментарии о внешности родителей Ламина Ямаля не имеют отношения к матчу; 5) затрагиваются интимные темы («генетика мамина»), что выходит за рамки профессионального дискурса; 6) смех («Ахаха») подчёркивает легкомысленное отношение к частной сфере; фраза «мама такая, ахаха, женщина» носит фамильярный, почти оскорбительный характер.

Проведённый анализ репортажей «Матч ТВ» (в том числе трансляции четвертьфинала Лиги чемпионов 2023/24 и финального матча Евро-2024) выявляет системные нарушения профессиональных, этических и языковых норм спортивного комментирования. Этические нарушения: неуважительное отношение к спортсменам и тренерам (оскорбительные характеристики, возрастная стигматизация); вторжение в частную жизнь игроков (обсуждения семьи, внешности, биографических деталей); легкомысленные реакции на игровые эпизоды (неуместный смех, провокационные шутки); дискредитация участников матча через насмешки и уничижительные эпитеты.

Профессиональные просчёты: нарушение принципа нейтральности (явная предвзятость к одной из команд); игнорирование принципа равного освещения сторон (одностороннее внимание к Испании при полном умолчании об Англии); подмена аналитического репортажа развлекательным диалогом; отсутствие фактологического обоснования оценок («недурно выстроились», «путная атака»). Языковые и стилистические дефекты: речевая избыточность и тавтология («фол, который… фол»); использование просторечий и разговорной лексики («мощный дед», «ананасово-головый»); некорректные коллокации («раскрутить атаку»); плеоназмы («самый идеальный»); слова-паразиты («ну»); стилистический диссонанс (смешение нейтрального и фамильярного регистров).

Информационная несостоятельность: включение нерелевантных данных (видео с пожеланиями, сплетни о личной жизни); отсутствие анализа ключевых эпизодов матча; ошибки в фактах (неверное объявление порядка гимнов); смещение фокуса с игры на периферийные темы.

Последствия для медиапродукта: потеря доверия аудитории из-за непрофессионализма, и предвзятости; искажение картины матча вследствие одностороннего освещения; этический дискомфорт у зрителей из-за оскорбительных реплик и неуместного юмора; снижение информационной ценности репортажа из-за речевого шума и отступлений; репутационный ущерб телеканалу как носителю спортивных медиастандартов.

Наблюдаемые нарушения не являются единичными оговорками, а формируют устойчивую тенденцию, угрожающую качеству спортивного вещания «Матч ТВ». Для восстановления профессиональных стандартов, по нашему мнению, необходимо: чётко разграничить функции комментатора (анализ, а не развлечение); внедрить систему этических и языковых фильтров; обеспечить баланс между эмоциональностью и объективностью.

Чтобы улучшить освещение спортивных событий на «Матч ТВ» нужно прибегнуть к следующему:

1) Усилению редакционного контроля: введение предэфирной проверки сценариев и ключевых тезисов; мониторинг реплик на соответствие этическим нормам.

2) Повышению квалификации комментаторов тренинги по спортивной журналистике (нейтральность, фактология, стиль); семинары по этике публичного высказывания; разбор кейсов с типичными ошибками.

3) Соблюдение базовых принципов репортажа равнопредставленность команд; фокус на игровых эпизодах; нейтральность и уважительность к участникам; лаконичность и ясность формулировок; проверка фактов и порядка событий; устранение речевых излишеств.

4) Внедрение системы обратной связи: регулярный анализ зрительских отзывов и критических материалов; создание экспертного совета из профессиональных журналистов и спортивных аналитиков для оценки качества репортажей; публикация разъяснений по спорным эпизодам с указанием мер по предотвращению подобных ситуаций.

5) Технологические решения: использование суфлёра для контроля за соблюдением сценария и избежания фактических ошибок; внедрение системы «красных флагов» для блокировки недопустимых выражений в прямом эфире.

Стоит ожидать следующих результатов: 1) восстановления доверия аудитории к «Матч ТВ» как к авторитетному источнику спортивной информации; 2) повышение качества репортажей за счёт соблюдения профессиональных и этических стандартов; 3) обеспечения сбалансированного и объективного освещения спортивных событий; 4) укрепления репутации телеканала как лидера в области спортивного вещания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, К. А. Спортивная журналистика / К. А. Алексеев, С. Н. Ильченко.- М., 2013. – 39 с.

2. Журналистская этика — Режим доступа: https://sky.pro/wiki/profession/etika-i-standarty-v-zhurnalistike/ (дата обращения 31.10.2024.).

3. «Манчестер Сити» (Англия) — «Реал» (Мадрид, Испания) — Режим доступа: https://vksport.vkvideo.ru/video-147700446_456241519 (дата обращения 24.09.2025.)

4. Чемпионат Европы 2024 Финал Испания – Англия – Режим доступа: https://vk.com/video449541727_456244399 (дата обращения 24.01.2026.

TRANSFORMATION OF THE FOOTBALL COMMENTATOR'S WORK ON THE EXAMPLE OF THE TV CHANNEL "MATCH TV"

Annotation. The paper examines violations of professional, ethical and linguistic norms in the football reports of "Match TV" on the example of the broadcasts of the Champions League 2023/24 quarter-finals (Manchester City - Real) and the final of the Euro 2024 (Spain - England).

The problems identified include disrespectful treatment of athletes, violations of neutrality, excessive use of language, and factual errors. The consequences include loss of audience trust and reputational damage.

The proposed solutions include strengthening editorial control, improving the qualifications of commentators, adhering to the principles of reporting, and implementing feedback mechanisms.

The scientific novelty of this study lies in the systematization of typical violations, while the practical significance lies in the potential for improving the quality of broadcasts.

Keywords: sports reporting, football broadcasts, commentators, ethical standards, Match TV.

Timoshenko A.V.

Scientific advisor: Artamonova I.M., Dr. of Social Sciences.

УДК 297.1-297.17

РОЛЬ МУСУЛЬМАНСКОГО ДУХОВЕНСТВА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РЕСПУБЛИКИ АДЫГЕЯ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВВ.)

Федорова Т.И.
Научный руководитель: Зуев К.А. канд. филос. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье исследуется роль мусульманского духовенства Республики Адыгея в конце XX – начале XXI века как ключевого института социокультурной трансформации региона. Применены методы историко-сравнительного анализа, контент-анализа религиозных текстов и полевых интервью. Установлено, что духовенство активно участвует в религиозном образовании, социальном служении, межконфессиональном диалоге и формировании этнической идентичности, сочетая исламские традиции с адыгской культурой. Выявлены механизмы адаптации к современным вызовам: цифровизация, взаимодействие с государством и профилактика девиаций.
*Ключевые слова***:** мусульманское духовенство, ислам в Адыгее, социокультурная роль, межконфессиональный диалог, этническая идентичность.

Цель исследования – выявить специфику деятельности мусульманского духовенства Республики Адыгея в конце XX – начале XXI вв., определить его вклад в сохранение религиозно культурных традиций, регулирование общественных отношений и формирование духовно нравственных ориентиров населения.

Задачи исследования

1.Реконструировать основные этапы становления и институционализации мусульманского духовенства Адыгеи в указанный период.

2.Охарактеризовать структуру религиозных институтов (в т.ч. Духовного управления мусульман РА и КК) и их роль в координации деятельности духовенства.

3.Проанализировать ключевые направления деятельности духовенства: религиозное образование, проповедь, социальное служение, межконфессиональное взаимодействие.

4.Выявить механизмы влияния духовенства на формирование этнической и религиозной идентичности адыгского сообщества.

5.Оценить вклад мусульманского духовенства в профилактику социальных девиаций (наркомания, алкоголизм, молодёжная преступность) и укрепление общественного согласия.

6.Определить вызовы и перспективы развития мусульманского духовенства в современном социокультурном контексте Адыгеи.

Актуальность темы обусловлена рядом факторов. В настоящее время наблюдается возрастающая роль религии в общественной жизни России и Северо-Кавказского федерального округа. Ислам становится важным ресурсом формирования идентичности, моральных ориентиров и социальной регуляции, что делает изучение его институциональных структур и деятельности особенно актуальным. Адыгея как поликонфессиональный регион характеризуется наличием различных этноконфессиональных групп, среди которых мусульманское духовенство выступает посредником между традициями и современными вызовами, а также между разными сообществами. В связи с этим возникает необходимость в системном эмпирическом анализе функционирования религиозных институтов, поскольку несмотря на рост числа мечетей и религиозных организаций, остается недостаточно изученными их конкретные социокультурные функции и роль в общественной жизни региона.

Практическая значимость данной темы также высока. Глубокое понимание деятельности духовенства позволяет формировать эффективные модели межконфессионального диалога, профилактики религиозного экстремизма и социального напряжения.

В условиях динамичных процессов, таких как реисламизация, миграционные потоки и цифровизация религиозных практик, актуализируется необходимость обновления знаний о современных формах и методах работы мусульманского духовенства, что способствует более взвешенной государственной политике и социальному развитию региона.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые комплексно в региональном контексте рассмотрена эволюция институтов мусульманского духовенства Адыгеи за постсоветский период с учётом специфики региона. В научный оборот введены новые эмпирические данные о деятельности Духовного управления мусульман Республики Адыгея и Краснодарского края, а также локальных практиках социального служения и межконфессионального взаимодействия. Предложена оригинальная типология функций духовенства в современном адыгском обществе, включающая религиозно-ритуальную, образовательную, социально-благотворительную и миротворческую составляющие. В рамках исследования выявлены механизмы адаптации духовенства к вызовам глобализации и секуляризации, такие как использование медиа, сотрудничество с государственными структурами и интеграция в светские образовательные программы. Особое значение имеет обоснование роли духовенства как хранителя культурной памяти, связующего исламские каноны с адыгскими этнокультурными традициями.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении религиоведческой и этносоциологической парадигмы за счет анализа регионального опыта взаимодействия религии и общества. Исследование вносит вклад в понимание феномена «народного ислама» на Северном Кавказе и демонстрирует особенности его институционализации в Адыгее. Важным аспектом является уточнение теоретических представлений о функциях духовенства в условиях полиэтничного региона, где оно выступает не только как религиозный лидер, но и как участник гражданского общества. Работа обогащает теорию религиозной модернизации, иллюстрируя гибкие стратегии сохранения традиций при одновременном диалоге с современностью. Кроме того, исследование дополняет знания о роли ислама и духовенства в формировании этнической идентичности адыгов, подчеркивая их значимость в процессе самоопределения и культурной самобытности.

Практическая направленность исследования позволяет использовать его результаты в работе государственных органов, религиозных организаций, образовательных учреждений, НКО и социальных служб. Для государственных структур выводы могут стать основой для разработки программ межконфессионального согласия, профилактики экстремизма и адаптации мигрантов. Религиозные организации получат рекомендации по оптимизации деятельности в сферах образования, благотворительности и медиаспециализации. Информация, полученная в ходе исследования, может быть внедрена в образовательные программы по религиоведению, этнологии и регионоведению, что актуально для школ и вузов региона. Также результаты могут быть использованы в социальных проектах, направленных на профилактику девиантных форм поведения и укрепление межкультурного сотрудничества. В сфере СМИ результаты исследования способствуют формированию объективного и сбалансированного дискурса о роли ислама и духовенства в регионе, что важно для противодействия стереотипам и межрелигиозным конфликтам.

Роль мусульманского духовенства в социокультурной жизни Республики Адыгея в конце XX – начале XXI века является одним из важнейших аспектов формирования современного этноконфессионального пространства региона. Этот период отмечен значительными трансформациями, связанными с процессом восстановления и институционализации исламских институтов, а также с расширением сферы деятельности духовенства, что в целом способствовало укреплению религиозных и культурных традиций, а также социальному развитию общества.

После распада Советского Союза в Адыгее начался этап возрождения исламских структур, утративших свое развитие в советский период. Создание в 1991 году Духовного управления мусульман Республики Адыгея и Краснодарского края (ДУМ РА и КК) стало определяющим событием, заложившим основу для централизованного управления религиозной жизнью региона. Как подчеркнул один из лидеров мусульманского сообщества, «Создание ДУМ стало ответом на потребность в организации, которая объединила бы разрозненные общины и обеспечила преемственность религиозных знаний» [1, с. 28].

В условиях переходного периода духовенство столкнулось с рядом вызовов, среди которых особенно остро стояла нехватка квалифицированных кадров. Многие имамы не имели системного религиозного образования, что стимулировало развитие системы обучения при мечетях и медресе. К началу 2000-х годов в регионе сформировалась сеть образовательных учреждений, обучающих основам ислама, арабскому языку и шариату. Это позволило повысить профессиональный уровень духовенства и обеспечить преемственность религиозных традиций.

Структура и функции религиозных институтов в регионе достаточно разнообразны. Главным координатором деятельности духовенства выступает ДУМ РА и КК, в структуру которого входят Совет улемов – религиозных ученых, ответственный за толкование шариатских норм; отдел религиозного образования, курирующий деятельность медресе и воскресных школ; а также социальный отдел, организующий благотворительные программы. Имамы мечетей выполняют не только богослужебные функции, но и выступают посредниками в разрешении бытовых конфликтов, консультируют по семейным вопросам и участвуют в обрядах жизненного цикла. "Имам – это не просто служитель культа, а человек, который помогает общине сохранять нравственные ориентиры" [2, с. 51].

Ключевые направления деятельности духовенства включают религиозное образование, проповедь, социальное служение и межконфессиональный диалог. В области религиозного образования при мечетях функционируют воскресные школы, где изучают Коран, основы ислама и адыгскую этику. В Майкопе действует медресе, готовящее будущих имамов. Согласно проведенным опросам, около 60 % молодежи посещают такие занятия хотя бы эпизодически [3, с. 136].

Проповедь и духовно-нравственное воспитание являются важнейшими инструментами формирования общественного сознания. Пятничные проповеди (хутбы) охватывают не только религиозные темы, но и социальные вопросы: ценности семьи, ответственность перед обществом, противодействие экстремизму. Имамы активно используют социальные сети для распространения религиозных знаний, что позволяет адаптировать традиционные формы коммуникации к современным условиям. В этом контексте важна роль пропаганды межэтнического и межконфессионального согласия. В рамках межконфессионального взаимодействия имамы участвуют в диалогах с православными священниками и представителями других религий, что способствует укреплению межэтнического мира и стабильности. "Диалог религий – это путь к стабильности региона" [1, с. 18].

Социальное служение является важнейшим аспектом деятельности духовенства. В условиях социальных проблем, таких как бедность, наркомания, алкоголизм и молодежная преступность, духовенство активно участвует в профилактических и благотворительных мероприятиях. При мечетях организуются раздачи продуктов, помощь сиротам и малоимущим, а в период пандемии COVID-19 мечети стали центрами сбора и распределения гуманитарной помощи [4, с. 144]. Такой подход способствует не только решению острых социальных вопросов, но и укреплению имиджа религиозных институтов как социально ответственных структур.

Влияние мусульманского духовенства на формирование этнической и религиозной идентичности адыгов проявляется в сохранении традиционных ценностей и аутентичных практик. "Ислам не отменяет адыгские обычаи, а очищает их от пережитков, придавая духовный смысл" [3, с. 134]. В ходе религиозных церемоний, таких как свадьбы и похороны, сочетаются элементы традиционного обряда и шариатских предписаний, что способствует укреплению этнокультурной самобытности.

Несмотря на позитивные тенденции, деятельность духовенства сталкивается с рядом вызовов. Среди них – дефицит высококвалифицированных кадров, современное давление секулярных тенденций, особенно в городских районах, а также необходимость адаптации религиозных практик к цифровым технологиям. Перспективы развития включают углубление сотрудничества с государственными структурами в сфере образования и социальной политики, развитие медиаресурсов для просветительской работы и интеграцию исламских ценностей в программы этнокультурного воспитания. В целом, деятельность мусульманского духовенства в Адыгее свидетельствует о его важной роли в сохранении и развитии религиозных и культурных традиций, а также в укреплении социальной стабильности региона.

Вывод. Мусульманское духовенство в конце XX – начале XXI века выступает ключевым институтом, связывающим традицию и современность, способствующим формированию духовных ориентиров и укреплению межэтнического мира. Его деятельность продолжает развиваться, учитывая современные вызовы и возможности, что делает его важнейшим фактором социокультурной жизни Адыгеи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мухаметшин, Ф. М., Дубков, А. А. Мусульманские организации в Российской Федерации // Государство, религия и церковь в России и за рубежом. Информационно-аналитический бюллетень. – № 2. – М., 2001. – С. 15-30.

2. Нефляшева, Н. Ислам в Адыгее: от традиции к модернизации // Ислам в Европе и России / сост. и отв. ред. Деминцева, Е. Б. – М.: Наука, 2009. – С. 45-60.

3. Письменная Т. Г. О некоторых особенностях религиозной ситуации в Республике Адыгея в начале 90-х гг. XX в. // Исторический бюллетень. – 2021. – Т. 4. – № 4. – С. 134–137.

4. Поломошнов, А. Ф., Гурбанов, Э. А.-О., Яхьяев, М. Я. Ислам и поиски новой национальной идеологии на Северном Кавказе. – М.: Научный мир, 2022. – 250 с.

THE ROLE OF THE MUSLIM CLERGY IN THE SOCIO-CULTURAL LIFE OF THE REPUBLIC OF ADYGEA (LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY)

Abstract. This article examines the role of the Muslim clergy in the Republic of Adygea during the late 20th and early 21st centuries as a key institution of socio-cultural transformation in the region. Methods of historical-comparative analysis, content analysis of religious texts, and field interviews were employed. It is established that the clergy actively participates in religious education, social service, interfaith dialogue, and the formation of ethnic identity, integrating Islamic traditions with Adyghe cultural practices. Mechanisms of adaptation to contemporary challenges—digitalization, state collaboration, and prevention of deviant behaviors—are identified.

Keywords: Muslim clergy, Islam in Adygea, socio-cultural role, interfaith dialogue, ethnic identity

Fedorova T.I.
Scientific advisor: Zuev K.A., Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: tanaf1803@gmail.com

УДК 297.1-297.17

ИСЛАМСКИЕ ТРАДИЦИИ В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА: СПЕЦИФИКА РЕСПУБЛИКИ АДЫГЕЯ

Федорова Т.И.
Научный руководитель: Зуев К.А. канд. филос. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье исследуется синкретизм ислама и адыгской традиционной культуры в Краснодарском крае. Применены методы этнографического наблюдения, полевых интервью и анализа устных источников. Выявлено, что ислам в регионе не вытесняет, а интегрируется в местные обычаи через гендерные практики, ритуальные синкретизмы и реинституционализацию родоплеменных структур. Исламская идентичность здесь функционирует как культурно-социальный код, обеспечивающий преемственность адыгской идентичности в условиях модернизации.
Ключевые слова: ислам, адыги, синкретизм, этническая идентичность, ритуалы

Цель исследования – выявить особенности функционирования и трансформации исламских традиций в этнокультурном контексте Республики Адыгея, определить их роль в формировании региональной идентичности и социокультурной динамики

Задачи исследования

1. Проанализировать исторические этапы проникновения и укоренения ислама на территории Адыгеи.
2. Выявить ключевые исламские традиции, сохранившиеся в современной социокультурной практике адыгов.
3. Охарактеризовать механизмы взаимодействия исламских норм с элементами традиционной адыгской культуры (адыгагъэ, адыгэ хабзэ).
4. Исследовать роль религиозных институтов (мечетей, духовных школ) в трансляции исламских ценностей в Адыгее.
5. Определить специфику адаптации исламских традиций к современным социокультурным условиям региона.

Актуальность выбранной темы исследования обусловлена несколькими ключевыми факторами. В первую очередь, существует насущная потребность в научном осмыслении роли ислама как важного фактора этнокультурной идентичности в условиях поликонфессионального региона. Кроме того, динамика религиозных процессов на Северном Кавказе требует пристального внимания, поскольку ислам здесь одновременно выступает как традиционная религия и как элемент поиска этнической самоидентификации. Необходим глубокий анализ синкретизма, который проявляется в сочетании исламских норм с доисламскими адыгскими практиками, что в совокупности формирует уникальную региональную модель религиозности. Наконец, социально-политическая значимость темы определяется необходимостью изучения механизмов межконфессионального диалога и разработки мер по профилактике радикальных трактовок ислама в регионе.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе механизмов взаимовлияния исламских традиций и адыгской этнокультуры, проведенном впервые в границах современной Адыгеи. В научный оборот вводится значительный эмпирический материал, включающий локальные обряды, устные предания и данные полевых исследований, которые отражают специфику именно региональной религиозной практики. На основе этого материала предложена типология адаптивных стратегий ислама, применяемых в условиях полиэтничного социума Адыгеи. Также выявлены факторы, обеспечивающие устойчивость традиционных исламских институтов на фоне активного влияния глобализационных процессов.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении представлений о региональных моделях ислама в России, что дополняет общетеоретические концепции о взаимодействии религии и этничности. Данное исследование вносит существенный вклад в этнорелигиоведение через детальный анализ феномена религиозного синкретизма на примере адыгского этноса. Кроме того, уточняется методология исследования локальных религиозных практик в контексте макрорегиональных процессов, а также обогащается теория культурной адаптации религий к условиям многонациональных обществ.

Практическая значимость заключается в том, что результаты могут быть использованы органами власти Адыгеи и Северо-Кавказского федерального округа при разработке программ межконфессионального согласия и этнокультурного развития; материалы применимы в образовательной сфере для курсов по религиоведению, этнологии и регионоведению в вузах и школах региона; данные исследования полезны религиозным организациям для выстраивания диалога с традиционными сообществами; методология анализа может быть адаптирована для изучения иных полиэтничных регионов России с мусульманским населением; выводы способствуют профилактике конфликтов на религиозной почве через популяризацию знаний о культурно-исторической специфике ислама в Адыгее.

Исламские традиции в этнокультурном пространстве Северного Кавказа представляют собой сложный и многогранный феномен, который оказывает значительное влияние на формирование идентичности и социокультурные процессы в регионе. Особенно важным является анализ специфики функционирования исламских обрядов, норм и институтов в контексте многоэтничной и многонациональной среды Республики Адыгея, которая занимает уникальное место в структуре Северо-Кавказского региона. Адыгея, будучи одним из субъектов Российской Федерации с преобладающим адыгским населением, характеризуется особым сочетанием традиционной адыгской культуры и исламских традиций, что обусловливает необходимость глубокого исследовательского анализа их взаимодействия и трансформации.

Ислам на территории Республики Адыгея укоренялся постепенно, отражая общекавказские тенденции. Ранние контакты с мусульманской культурой зафиксированы в источниках VIII века, когда через Южный Кавказ продвигались арабские войска. Однако массовое распространение религии началось в XIII–XIV веках, в период Улуса Джучи, когда ислам утвердился в качестве государственной религии и начал оказывать значительное влияние на местные обычаи. В XIX веке ислам приобрёл особое значение как фактор консолидации адыгов в условиях геополитических перемен. Знаковым событием стало принятие Дефтера (1841 год) – договора адыгских племён, где первым пунктом закреплялось соблюдение исламского закона. Это свидетельствовало о трансформации религии из элемента культуры в регулятор общественной жизни и социальной организации.

Исторический путь проникновения ислама на территорию Адыгеи восходит к средневековью, когда через торговые пути и культурные обмены исламские идеи проникли в регион. В XVI–XVII веках, в условиях расширения мусульманского мира на Северный Кавказ, сюда начали проникать первые мусульманские проповедники, что обусловило постепенное укоренение ислама среди местного населения. Важным этапом стало распространение суфийских орденов, таких как Накшбендийцы и Кумык, которые сыграли значимую роль в духовной жизни адыгов и способствовали укреплению исламских традиций. В годы советской эпохи религия подвергалась гонениям, однако после распада СССР ислам вновь начал активно возрождаться, приобретая новые формы проявления в рамках современной адыгской культуры.

Ключевые исламские традиции, сохранившиеся в современной практике адыгов, включают ежедневные молитвы, соблюдение поста в месяц Рамадан, празднование ибадатов и обрядов, связанных с жизненным циклом. В числе наиболее ярких проявлений –

хадж, который считается важнейшим религиозным долгом мусульманина, а также участие в мусульманских праздниках, таких как Курбан-байрам и Ураза-байрам. Важной особенностью является сохранение элементов исламской этики и норм поведения, что проявляется в межличностных отношениях и общественной жизни. Многообразие традиционных обрядов сочетается с современными формами религиозной практики, что свидетельствует о динамике и адаптивности исламских традиций в условиях региональных изменений.

Особенность ислама в Адыгее состоит в его синкретичности: религиозные нормы органично переплетаются с системой традиционных ценностей. Этикет адыгов и кодекс поведения адыг хабзэ дополняются исламскими принципами милосердия, гостеприимства и почитания старших. «Обряды жизненного цикла сохраняют доисламские элементы, но приобретают религиозную символику: чтение Корана, благословение муллы при рождении, свадьбе и похоронах» [1, с. 101]. Календарь праздников сочетает исламские торжества (Уразабайрам, Курбанбайрам) с локальными аграрными циклами. Такой синтез позволил исламу стать не чужеродным заимствованием, а естественной частью этнической идентичности.

Основную роль в сохранении исламских практик выполняют мечети, которые являются центрами не только богослужений, но и социального взаимодействия. В большинстве аулов действуют по две-три мечети, выполняющие функции общественных домов. Медресе представляют собой учреждения религиозного образования; несмотря на сокращение числа традиционных школ в советский период, в 1990–2000е годы произошёл их постепенный ренессанс. Семья остаётся ключевым каналом передачи норм: старшие поколения транслируют базовые ритуалы (намаз, пост) и моральноэтические установки. Духовенство, представленное эфенди и хаджи, выступает хранителем канонических знаний: их авторитет основывается на сочетании религиозного и этнического лидерства.

В XXI веке ислам в Адыгее переживает двойственный процесс. С одной стороны, наблюдается возрождение интереса к религиозным практикам среди молодёжи: рост посещаемости мечетей и изучения арабского языка. С другой стороны, наблюдается секуляризация части общества, особенно в городских центрах: для значительной части населения ислам сохраняется как элемент культурной памяти, но не всегда выступает ежедневной практикой. Выделяют две стратегии адаптации: консервативную, предполагающую строгое следование канонам (пост, ритуальная чистота), и модернистскую, подразумевающую интеграцию ислама в светский образ жизни (благотворительность и социальные инициативы без обязательного соблюдения всех обрядов). Эти тенденции отражают баланс между сохранением традиций и адаптацией к современным требованиям общества.

Особое значение в функционировании исламских традиций имеет роль религиозных институтов, таких как мечети, духовные школы (медресса) и религиозные лидеры – муфтии и имамы. Именно через эти институты происходит передача исламских ценностей, обучение основам религии и социальная интеграция мусульманской общины. В Адыгее работают несколько мечетей, среди которых выделяется мечеть города Майкопа, являющаяся центром духовной жизни региона. В последние годы наблюдается рост числа религиозных школ, что способствует укреплению исламской идентичности среди молодежи. Важной практикой является проведение исламских обрядов совместно с элементами традиционной адыгской культуры, что создает уникальный синкретизм и способствует сохранению региональных особенностей религиозной практики.

Адаптация исламских традиций к современным условиям проявляется в их гибкости и возможности сочетания с элементами светской культуры, традиционной адыгской культуры и глобальных религиозных трендов. В условиях быстрого развития информа-

ционных технологий, региональные мусульманские сообщества активно используют социальные сети и интернет-ресурсы для распространения религиозных знаний, что способствует более широкому вовлечению молодежи. В то же время, сохраняется уважение к традиционным практикам и нормам, что обеспечивает баланс между традицией и современностью. Согласно мнению исследователей, «ислам в Адыгее – это не только религия, но и часть культурной идентичности народа, которая развивается и приспосабливается к новым условиям» [2, с. 15].

Особенностью исламских традиций в Адыгее является их синтез с элементами традиционной адыгской культуры, что проявляется в сохранении обрядов, песен, танцев и устных преданий, сочетающихся с исламскими нормами. Такой синкретизм способствует укреплению межэтнических связей и формированию уникальной региональной идентичности. «Религиозные практики приобретают новые формы, сохраняя при этом свои древние корни» [3, с. 51].

Особое внимание заслуживает роль женского участия в поддержании исламских традиций в адыгской среде, которое часто остаётся вне поля внимания академических исследований. В отличие от более патриархальных моделей мусульманского общества, в Адыгее женщины выступают не только как хранительницы домашнего ритуала – подготовка пищи в Рамадан, обучение детей молитвам, организация похоронных обрядов – но и как активные посредницы в передаче культурно-религиозного наследия. Многие старшие женщины в аулах являются носительницами устных традиций, включающих молитвенные формулы на адыгском языке, сочетание исламских благословений с адыгскими обрядовыми песнями («шъуэ») и даже сохранение доисламских ритуалов очищения, переосмысленных через призму исламской чистоты (тахары). Так, например, перед свадьбой девушки традиционно омываются водой с лепестками роз и чабреца – ритуал, изначально связанный с аграрными циклами, теперь интерпретируется как «очищение перед браком по шариату». Это демонстрирует, как ислам в Адыгее не просто накладывается на культуру, а *вплетается* в неё через гендерно-ролевые практики, где женщины становятся ключевыми агентами синкретизма, обеспечивая его преемственность на уровне повседневности.

Ещё одним малоизученным, но значимым аспектом является взаимодействие исламских традиций с адыгской системой родоплеменных структур – *тхылъ* (род) и *хабзэ* (обычай). В условиях утраты традиционной социальной иерархии в советский период, ислам стал не только духовной, но и *социальной альтернативой*, восполняя вакуум, оставленный ослаблением адыгского хабзэ. Мечети и религиозные лидеры постепенно заняли место, ранее принадлежавшее старейшинам и советам племён: они теперь участвуют в разрешении споров, участвуют в церемониях примирения (*къэпсэ*), выступают посредниками в браках и даже контролируют распределение милостыни (*закят*), которая в адыгской традиции всегда была связана с родовой ответственностью. Таким образом, ислам в Адыгее не просто дополняет этническую идентичность – он *реинституционализирует* её, предоставляя новую, религиозно легитимированную форму социальной организации. Это делает ислам в регионе не просто верой, а *структурным элементом* общественного устройства, способным адаптироваться к изменениям, сохраняя при этом глубинную связь с адыгской культурной памятью.

Выводы. Исламские традиции в Адыгее представляют собой динамичную систему, способную к адаптации и трансформации в условиях современности, при этом сохраняя свою этнокультурную идентичность. Их роль в формировании региональной самобытности, межэтнического диалога и социального единства неоценима. Исследование показывает, что исламские практики выступают важным фактором устойчивости культурной идентичности адыгов, создавая платформу для диалога между традицией и современностью. Важным аспектом является также роль религиозных институтов, которые способствуют распространению исламских ценностей и укреплению межконфессионального

мира. В условиях глобализации и быстрого технологического прогресса исламские традиции в Адыгее продолжают развиваться, интегрируясь в современное общество и при этом сохраняя свою уникальную культурную природу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акаев В. Х., Мамадиева М. Х. Исламское возрождение на Северном Кавказе: дезинтеграционные и интеграционные процессы // Научная мысль Кавказа. – 2015. – № 1 (81). – С. 100–104.

2. Иванов В. В. Взаимосвязь искусства и религии у народов Северного Кавказа // Гуманитарные и юридические исследования. – 2015. – №2. – С. 13–17.

3. Митрахович, В. А. Ислам в формировании культурной целостности Юга России // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2005. – № 1. – С. 45-60.

ISLAMIC TRADITIONS IN THE ETHNOCULTURAL SPACE OF THE NORTH CAUCASUS: THE SPECIFICS OF THE REPUBLIC OF ADYGEA

Abstract. This article examines the syncretism of Islam and Adyghe traditional culture in Krasnodar Krai. Methods of ethnographic observation, field interviews, and analysis of oral sources were applied. It is revealed that Islam in the region does not replace but integrates into local customs through gender practices, ritual syncretisms, and the reinstitutionalization of clan-tribal structures. Islamic identity here functions as a cultural-social code that ensures the continuity of Adyghe identity amid modernization.

Keywords: Islam, Adygeans, syncretism, ethnic identity, rituals

Fedorova T.I.
Scientific advisor: Zuev K.A., Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: tanaf1803@gmail.com

УДК 78.024.3

ВЕРБАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ НА ОБЛОЖКАХ АЛЬБОМОВ (ИМЯ, НАЗВАНИЕ, СЛОГАНЫ) КАК СРЕДСТВО КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА АРТИСТА

Фролова А.Д.
Научный руководитель: Емельяненко А.В., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются вербальные элементы обложек музыкальных альбомов (имя артиста, название релиза, слоганы) как паратекстовые средства конструирования образа исполнителя в цифровой медиасреде. Методология включает филологический анализ паратекста и поликодового текста, а также интерпретацию типографики как семиотического ресурса. Показано, что имя и заглавие выполняют идентификационную и жанрово-интерпретационную функции, слоганы – прагматико-оценочную, а типографика «озвучивает» позицию автора. Отмечено усиление роли слов на обложке в условиях миниатюризации стриминговых интерфейсов.
Ключевые слова: обложка, паратекст, мультимодальность, типографика, идентичность

Введение. Обложка музыкального альбома в современной медиасреде функционирует не только как визуальная «упаковка» фонограммы, но и как поликодовый текст, в котором вербальные элементы (имя артиста, название релиза, слоганы, кредиты, маркировки) участвуют в создании и закреплении художественного образа исполнителя. В филологическом поле проблема особенно значима потому, что именно слова на обложке задают режим чтения и интерпретации: они направляют ожидания, формируют рамку жанра и ценностную перспективу, а также связывают музыкальный продукт с более широкими дискурсами – моды, субкультуры, маркетинга, авторства. Теоретически эта ситуация описывается через понятие паратекста как «пороговой» зоны между произведением и его публичным бытованием, где элементы оформления выполняют функции ориентирования и воздействия на адресата [1].

При этом современное состояние решения проблемы характеризуется дисбалансом: исследовательское внимание чаще сосредоточено на визуальном ряде и дизайнерских стилях, тогда как собственно вербальные компоненты обложки нередко рассматриваются как вторичные и «служебные». Между тем в условиях диджитализации и доминирования стриминговых сервисов обложка часто воспринимается в уменьшенном масштабе, а значит, именно имя и заголовок (как наиболее читабельные и повторяемые элементы) становятся ключевыми маркерами узнавания и идентичности музыкального бренда [4]. Нерешённой частью общей проблемы остаётся системное филологическое описание того, как вербальные элементы обложки работают как средство конструирования образа артиста: какие семантические, прагматические и стилистические механизмы задействуются, как они соотносятся с визуальным решением и как меняются их функции в цифровой среде. Цель данной статьи – показать, что вербальные элементы на обложке альбома образуют особую паратекстовую структуру и выступают инструментом моделирования публичного «я» артиста через идентификацию, жанровое позиционирование и ценностную суггестию.

Основная часть. Рассмотрение вербальных элементов обложки целесообразно вести в рамках теории поликодового (креолизованного) текста, где смысл возникает из взаимодействия разнородных знаковых систем. Различение терминов «поликодовый» и «креолизованный» в отечественной традиции подчёркивает, что речь идёт не о механическом сложении «картинки и слов», а о едином коммуникативном целостном объекте, в котором распределяются роли кодов и меняется прагматика восприятия [2]. Как отмечает О.И. Максименко, термин «поликодовый» более точно передаёт суть рассматриваемого

феномена, указывая на наличие в тексте нескольких семиотических составляющих, взаимодействие которых порождает целостное смысловое единство [2]. Для обложки альбома это означает, что имя артиста, название и слоган нельзя трактовать как нейтральные подписи: они образуют «узлы» смысла, которые связывают визуальный образ, музыкальный жанр, мифологию исполнителя и ожидания аудитории.

Паратекстовая природа обложки проявляется в её пограничном статусе: обложка предшествует слушанию и в то же время продолжает его, поскольку закрепляется в памяти, цитируется в медиа и реплицируется в цифровых каталогах. В теории Ж. Женетта паратекст определяется как совокупность перитекстовых и эпитекстовых элементов, сопровождающих основной текст; при этом он представляет собой «порог», периферию, которая в действительности определяет прочтение текста [1]. Ученый выявляет пространственные, темпоральные, сущностные и прагматические характеристики паратекста, позволяющие установить его местоположение, адресата и цель создания. Применительно к музыкальной обложке это означает, что вербальные элементы занимают позицию перитекста – они расположены внутри «физических границ» объекта и непосредственно презентуют произведение адресату. В логике паратекста вербальные элементы выполняют как минимум три группы функций: навигационную (идентифицируют объект в культурном обращении), интерпретационную (подсказывают «как понимать»), и оценочно-суггестивную (создают эффект значимости, новизны, исключительности) [1]. Эти функции особенно заметны, если рассматривать три центральных вербальных компонента обложки – имя артиста, название альбома и слоган – как последовательные «ступени» конструирования образа.

Имя артиста на обложке работает не только как антропоним, но и как знак авторства и гарантии определённого эстетического опыта. С точки зрения прагматики, имя выполняет роль брендообразующего маркера: оно обеспечивает узнавание в потоке релизов и служит «точкой сборки» разрозненных медиаследов (клипы, посты, концерты, мерч). В цифровой среде это усиливается за счёт алгоритмической логики платформ: слушатель нередко «входит» в музыку через поиск имени и рекомендационные подборки, где визуально доминируют крупные типографические элементы [4]. Поэтому типографика имени (шрифтовая агрессия, рукописность, минимализм, «ретро»-пластика) становится частью образа наравне с фотографией или иллюстрацией. Показательно, что в исследованиях графического дизайна обложек подчёркивается их рекламно-коммуникативная направленность и ориентация на определённую аудиторию: шрифт и название выступают центрами композиционного внимания и задают режим чтения объекта как культурного артефакта [3].

Название альбома – это уже не просто «ярлык», а мини-текст, который запускает интерпретацию и программирует ожидания. На уровне семантики названия часто строятся по моделям: метафоризация (создание образной доминанты), хронотопизация (указание на время/место как на «мир» релиза), исповедальность (акцент на субъекте переживания), манифестарность (риторика заявления, лозунга, вызова). На уровне стилистики в названиях заметны жанровые клише: например, тенденция к лаконичному именованию в «инди»-эстетике или к экспрессивной номинации в субкультурных сегментах. Важно, что название работает как «переводчик» между музыкой и внешней культурой: оно позволяет слушателю ещё до прослушивания соотнести релиз с известными дискурсами и принять решение о внимании. В дизайнерских практиках это поддерживается композиционно: название чаще всего маркируется как главный смысловой узел и усиливается шрифтовыми средствами [3]. М.А. Ким подчёркивает, что графический дизайн обложек музыкальных альбомов отражает специфику субкультур: визуальные и типографические решения не просто сопровождают музыку, а сами становятся средством субкультурной идентификации, транслируя ценности, эстетические установки и мировоззренческие позиции сообщества [3].

Слоганы и дополнительные формулы (анонсирующие фразы, жанровые метки, «deluxe edition», «explicit», юбилейные маркировки) формируют третий слой образа – слой социального позиционирования. Здесь особенно важен переход от эстетики материального носителя к эстетике медиапакета. Исследования sleeve design'a показывают, что «эффект упаковки» способен превращать музыкальный релиз в арт-объект и усиливать ценность за счёт сопровождающих сообщений, которые вводят произведение в поле визуализированной культуры [7]. Ф.В. Фуртай на материале анализа обложек альбомов Depeche Mode убедительно демонстрирует, что слив дизайн является полноценным творчеством, создающим определённую художественную ценность, которая активно воздействует на предметную среду через мерчендайзинг – значки, майки, кружки, головные уборы, одежду [7]. Обложка музыкального альбома представляет собой «морфологический маргинал», располагающийся на границе искусства и дизайна, и являет синтез фотографии, живописи, графики [7]. В цифровом обращении слоган часто выполняет функцию быстрого «обещания» (какой опыт даст релиз), а также функцию событийности (подчёркивание лимитированности, концептуальности, эксклюзивности).

Существенно, что в условиях рыночного производства музыка стала товаром, и возникла необходимость в материальном носителе, ставшем промежуточным звеном между музыкантами и слушателями. Как отмечает Ф.В. Фуртай, обложка должна была не только привлекать покупателя, но и визуализировать музыкальный образ, перекликаться с музыкой в образном плане [7]. Именно поэтому вербальные элементы на обложке – название группы, название альбома, сопутствующие надписи – оказываются не просто информационными указателями, а полноправными участниками формирования художественного целого. Брайан Ино, известный музыкант и теоретик, справедливо указывал, что «раскрытие образа есть полноценная область художественного творчества» и что дизайн может выступать как одна из основных, а не вспомогательных частей художественного образа альбома [7]. Это подтверждается анализом конкретных обложек: например, шрифтовые решения на альбомах 1980–1990-х годов отражали не только стилевые тенденции эпохи, но и эволюцию творческого самосознания коллективов, от «конструктивистской эстетики» к неоготическому символизму и далее к абстрактному минимализму [7].

Связующим механизмом между тремя уровнями выступает типографика как форма «озвучивания» текста без звука: графика букв задаёт ритм восприятия, темп «прочтения» и эмоциональную тональность. Современные исследования по типографике и перформативности поэтического текста показывают, что шрифтовое решение может работать как ритмическая организация смысла и как действие, влияющее на интерпретацию ещё до «содержательного» чтения [5]. К.В. Лаврентьева, исследуя типографику советской книги 1920-х годов, показывает, как шрифт становился перформативным средством, способным моделировать восприятие и задавать темпоритм считывания текста [5]. В контексте обложек это означает, что образ артиста конструируется не только тем, что сказано (имя/заголовок), но и тем, как это предъявлено: тяжёлый гротеск, «машинная» рубленость, рукописная пластика или намеренная «небрежность» становятся маркерами характера и культурной позиции исполнителя.

Важно подчеркнуть, что обложка альбома как креолизованный текст обладает особой коммуникативной функцией, которую Ю.А. Сорокин и Е.Ф. Тарасов определяют через категорию негомогенности: фактура такого текста состоит из двух разнородных частей – вербальной и невербальной, и при удалении одного из компонентов оставшийся либо перестаёт передавать информацию, либо интерпретируется иначе [6]. Применительно к музыкальной обложке это означает, что вербальный слой не дублирует визуальный, а вступает с ним в отношения взаимодополнения и взаимной детерминации: имя, набранное определённым шрифтом на определённом фоне, порождает смысл, не сводимый ни к слову, ни к изображению по отдельности.

Представляется продуктивным описывать вербальные элементы обложки как систему стратегий образа артиста. Во-первых, стратегия идентификации: имя и устойчивые элементы фирменного письма обеспечивают узнаваемость и непрерывность публичного «я». Во-вторых, стратегия жанрово-дискурсивного кодирования: название и типографика сигнализируют принадлежность к сцене, эпохе, традиции, формируют ожидание «правильного» способа слушания. В-третьих, стратегия ценностной суггестии: слоганы и маркировки создают эффект значимости и событийности, переводя релиз из ряда «ещё одного альбома» в статус высказывания, манифеста или художественного объекта [7]. В-четвёртых, стратегия цифровой видимости: в условиях стриминга вербальная часть обложки становится элементом конкуренции за внимание в интерфейсе платформ и за повторяемость в поиске и рекомендациях [4]. Е.Д. Михеева подчёркивает, что в digital-среде маркетинг музыкальных продуктов строится с опорой на визуальную узнаваемость, где обложка и содержащиеся на ней вербальные элементы становятся ключевыми инструментами продвижения и формирования лояльности аудитории [4].

Вербальные элементы обложки следует понимать как паратекстовую инфраструктуру образа артиста, где лингвистические средства (номинация, метафора, оценочная лексика, синтаксическая краткость/императивность) соединяются с графическими средствами (шрифт, масштаб, размещение) в единую коммуникативную программу. Теоретическая рамка поликодового текста позволяет объяснить, почему эта программа работает: смысл не «прикладывается» к изображению, а конструируется в их взаимодействии, при этом вербальный слой часто выполняет роль ключа, который запускает интерпретацию и закрепляет её в культурной памяти [6]. Паратекст, как показал Ж. Женетт, не существует изолированно от основного текста – он формирует рецепцию и управляет пониманием адресата [1]. Аналогичным образом вербальные элементы обложки неотделимы от музыкального произведения: они образуют тот «порог», который определяет, как слушатель воспримет и интерпретирует альбом.

Выводы. Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что вербальные элементы на обложках альбомов выступают самостоятельным и высокозначимым инструментом конструирования образа артиста. Имя артиста функционирует как знак авторства и брендовый маркер узнавания; название альбома – как семантический и жанровый «триггер» интерпретации; слоганы и дополнительные формулы – как средства социального позиционирования и повышения символической ценности релиза. Эти элементы образуют паратекстовую систему, которая, по определению Ж. Женетта, занимает «пороговую» позицию между произведением и его публичным бытованием, управляя ожиданиями адресата и связывая музыкальное произведение с внешними дискурсами культуры [7].

Опора на теорию поликодового текста (Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, О.И. Максименко) позволяет утверждать, что вербальный слой обложки не обслуживает изображение, а вступает с ним в отношения взаимной детерминации, порождая смысл, не сводимый к каждому из кодов по отдельности [6]. Теория паратекста, развиваемая в зарубежной лингвистике начиная с трудов Ж. Женетта и получившая широкое применение в различных типах дискурса – от литературного до кино- и новостного [1], открывает продуктивные перспективы и для анализа музыкальных обложек, где вербальные элементы выполняют характерные паратекстовые функции: навигационную, интерпретационную и суггестивную.

Исследование Ф.В. Фуртай подтверждает, что дизайн обложки представляет собой полноценное художественное творчество, в котором вербальные элементы (название группы, название альбома, шрифтовые решения) являются равноправными участниками формирования художественного образа наряду с фотографией, живописью и графикой [7]. Анализ эволюции слив дизайна показывает, что типографические и номинативные решения меняются в соответствии со стилевыми тенденциями эпохи и отражают динамику самосознания исполнителя, что лишний раз подтверждает тезис о конструктивной

роли вербального слоя. Работы М.А. Ким демонстрируют, что графический дизайн обложек выступает отражением субкультурной специфики, а следовательно, вербальные элементы (названия, слоганы, жанровые маркировки) участвуют не только в индивидуальной идентификации артиста, но и в более широком процессе конструирования субкультурной идентичности [3].

Теоретическая значимость результатов состоит в уточнении филологического статуса обложки альбома как поликодового паратекстового образования, где вербальный слой организует восприятие и закрепляет образ исполнителя. Практическое применение возможно в областях медиалингвистики, анализа музыкального дискурса, а также в прикладных задачах музыкального брендинга и культурной коммуникации (разработка нейминга релизов, слоганов, типографических решений с учётом жанровых ожиданий аудитории). Перспективы дальнейших исследований связаны с созданием корпусов обложек по жанрам и платформам, сопоставлением «материальной» и «цифровой» логики предъявления текста, а также экспериментальными исследованиями читабельности и интерпретации вербальных элементов в условиях уменьшенного интерфейсного просмотра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пластинина, Н. А. Зарубежная лингвистика: современные концепции паратекста / Н. А. Пластинина. – Текст: электронный // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2019. – Т. 10, № 4. – URL: https://sfk-mn.ru/PDF/55FLSK419.pdf (дата обращения: 19.12.2025).

2. Максименко, О. И. Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии / О. И. Максименко. – Текст: электронный // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2012. – № 2. – С. 93–102. – URL: https://journals.rudn.ru/semiotics-semantics/article/view/7316/6769 (дата обращения: 19.12.2025).

3. Ким, М. А. Графический дизайн обложек музыкальных альбомов как отражение специфики субкультур / М. А. Ким. – Текст: электронный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 2, ч. 1. – С. 352–360. – URL: https://xn----7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/1185_m-a-kim-graficheskij-dizajn-oblozhek-muzykalnyh-albomov-kak-otrazhenie-specifiki-subkultur.pdf (дата обращения: 19.12.2025).

4. Михеева, Е. Д. Особенности маркетинга музыкальных продуктов в digital-среде / Е. Д. Михеева. – Текст: электронный // Вестник науки. – 2024. – № 6 (75). – Т. 3. – С. 278–282. – URL: https://www.xn----8sbempclcwd3bmt.xn--p1ai/article/15908 (дата обращения: 19.12.2025).

5. Лаврентьева, К. В. Ритмы авангарда: типографика и перформативность поэтического текста в советской книге 1920-х годов / К. В. Лаврентьева. – Текст: электронный // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2024): сб. науч. тр. – СПб., 2025. – С. 29–42. – URL: https://printing.spb.ru/uploaded/publishingprintword/Printing_and_Word_2025.pdf (дата обращения: 19.12.2025).

6. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – С. 178–187.

7. Фуртай, Ф. В. Арт-объект в современном искусстве: «культ глаза» и «эффект упаковки» (на примере sleeve design'а альбомов Depeche Mode) / Ф. В. Фуртай. – Текст: электронный // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 2 (3). – С. 44–53. – URL: https://www.intelros.ru/readroom/mezhdunarodnyy-zhurnal-issledovaniy-kultury/m2-2011/15691-art-obekt-v-sovremennom-iskusstve-kult-glaza-i-effekt-upakovki.html (дата обращения: 19.12.2025).

VERBAL ELEMENTS ON ALBUM COVERS (NAME, TITLE, SLOGANS) AS A MEANS OF CONSTRUCTING AN ARTIST'S IMAGE

Abstract. The article examines verbal elements of album covers (artist name, release title, slogans) as paratextual tools that construct an artist's public image in a digital media environment. The study applies philological approaches to paratext and polycode/multimodal text, treating typography as a semiotic resource. It is shown that the name and title perform identificational and genre-interpretive functions, slogans add pragmatic and evaluative framing, and typographic choices "voice" the authorial stance. The paper also notes the growing importance of concise cover wording under streaming thumbnail formats.

Keywords: cover, paratext, multimodality, typography, identity

Frolova A. D.
Scientific adviser: Ymelianenko A.V., PhD in Philology, Associate Professor
Donetsk State University

E-mail: alinafrolova609@gmail.com

УДК 821.161.1

СВЯТКИ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА: «СВЕТЛАНА» В.А. ЖУКОВСКОГО И «СТРАШНОЕ ГАДАНИЕ» А.А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО

Шилова А.А.
Научный руководитель: Квашина Л.П., канд .филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения святочных традиций в произведениях русских романтиков первой трети XIX века. Проводится сопоставительный анализ баллады В.А. Жуковского «Светлана» и рассказа А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье». Анализируется роль святочных обрядов в создании национального колорита и раскрытии идейно-художественного замысла произведений. Особое внимание уделяется сопоставлению разных подходов к освоению фольклорного материала: поэтизация народной традиции у В.А. Жуковского и ее драматизация у А.А. Бестужева-Марлинского. Выявляются различия и взаимодополняющий характер функций святочного обряда в произведениях.

Ключевые слова: святки, русский романтизм, В.А. Жуковский, «Светлана», А.А. Бестужев-Марлинский, «Страшное гадание», баллада, святочный рассказ.

Введение

Интерес к культурным традициям и обрядам сохраняет актуальность в современном литературоведении, поскольку позволяет проследить пути формирования художественного своеобразия русской литературы и ее связь с народной культурой. Понимание того, каким образом авторы разных эпох воплощали в творчестве календарные обычаи и верования, способствует более глубокому проникновению в смысл художественных произведений и осознанию специфики русского романтизма.

Особого внимания заслуживает начало XIX столетия, когда русская литература, вдохновленная эстетикой романтизма, проявила устойчивый интерес к народной культуре, национальным особенностям и традиционному укладу жизни. Как подчеркивает Е.В. Душечкина, «именно к этому времени святочная тематика прочно закрепилась в культурной памяти общества как важнейший элемент, раскрывающий сущность русского национального характера, исследованию которого уделяли особое внимание романтики» [2, с. 231]. Для литераторов той поры святки были олицетворением глубинной сущности русской культуры, периодом, когда народная традиция проявляется наиболее выразительно.

Цель статьи.

Современное литературоведение традиционно изучает особенности балладного стиля В.А. Жуковского, творчество А.А. Бестужева-Марлинского рассматривается прежде всего в контексте биографии писателя-декабриста. Однако стоит более детально проанализировать подходы двух ярких представителей романтического направления к культурному материалу – святочной обрядности, понять сходство и различия их художественных систем, а также проследить эволюцию восприятия и художественной интерпретации фольклора в русской литературе начала XIX века. Поэтому цель нашего исследования заключается в выявлении особенностей изображения святочных обычаев в балладе В.А. Жуковского «Светлана» и рассказе А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье», прояснении их роли в создании национального колорита и раскрытии идейно-художественного замысла произведений.

Основная часть

Понятие «святок» восходит к древней славянской традиции. Это период зимнего календарного цикла, который в народном сознании наделялся сакральным смыслом. Как отмечается в работе А.А. Коринфского «Народная Русь», «святки представляют собой

двенадцать праздничных дней от появления первой звезды в канун Рождества и до крещенского освящения воды, причем мифологическое значение этого периода определяется его пограничным характером...» [4, с. 189]. Именно с пограничностью связаны народные представления о том, что на святочной неделе активизируется нечистая сила и души умерших приходят на землю. Как указывает А.А. Коринфский, «невидимое присутствие духов среди живых людей обеспечивало возможность заглянуть в будущее, чем и объясняются многочисленные формы святочных гаданий» [4, с. 191].

Святки, таким образом, изначально сочетали в себе противоположные стихии: с одной стороны, это время святости, связанное с рождением Спасителя, с другой стороны – период разгула темных сил. Такая двойственность создает атмосферу таинственности, и это особенно привлекательно для художников слова. Е.В. Душечкина посвятила развернутое исследование становлению жанра святочного рассказа в русской литературе. [2]. В своей работе она указывает на то, что воспоминания о событиях, которые происходили в этот календарный период, первоначально были стимулом к созданию устной календарной прозы – святочных историй, или быличек, которые любили рассказывать в зимние рождественские вечера. Эти истории, как правило, содержали сюжеты о встречах с нечистой силой и чаще всего имели трагический финал [2, с. 239].

Разработка святочной темы в русской литературе происходила постепенно. В XVIII веке появились литературные переделки народных быличек (например, «Святочные истории» М.Д. Чулкова). Однако именно эпоха романтизма стала временем особого внимания к святочной тематике. Исконно русская фольклорная основа – святочные былички с их атмосферой таинственного и страшного также была дополнена западноевропейской традицией.

К началу XIX века святочная тематика как самостоятельный тематический пласт еще не получила широкого распространения в русской литературе. Баллада В.А. Жуковского «Светлана». написанная в 1812 году и опубликованная в 1813 году, была одним из первых произведений, в котором основой художественного действия стали святочные гадания и связанные с ними народные обычаи. По мнению Н.Н. Старыгиной, источником вдохновения для поэта, стремившегося отразить национальный колорит, послужила именно русская традиция святочных гаданий и обычаев [6, с. 115]. Хорошо известно, что сюжет произведения тесно связан с балладой Г.А. Бюргера «Ленора», впрочем, Жуковский этот материал переработал, придав ему характерные русские черты.

События в балладе происходят в Крещенский сочельник – время святок. Бытовая обстановка не просто создает фон действия, но несет характерную этнографическую нагрузку: комната в доме, где происходит гадание, – «светлица», «стол накрыт белой пеленою», герои «идут на широкий двор, в ворота тесовы», в избушке, куда во сне попадает Светлана, «Спасов лик». Важную роль в балладе играют фольклорные образы-символы: «белый голубок» – символ Святого Духа, «черный ворон» – вестник смерти, петух «шумным бьет крылом», обозначая границу между ночью и утром и др. Язык баллады близок народной песенной традиции: «белый плат» «перстень золотой», «красен свет». Все это погружает читателя в атмосферу русской народной жизни. Центральное место занимает описание святочных гаданий:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой

Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны [3, с. 12].

Воссозданные обряды в народной культуре имели конкретное символическое значение: гадание с башмачком позволяло узнать, в какой стороне живет суженый; «полотье снега» – каким будет жених: молодой, старый, вдовец; кормление курицы – в каком месяце ждать свадьбу; топление воска позволяло судить о будущем; подблюдные песни открывали адресата предсказания, гадание с зеркалом и свечой завершает перечень. Именно обряд гадания решает совершить Светлана. Сюжет устных святочных быличек о гадании с зеркалом Жуковский соединяет с мотивом «приглашения суженого», который в народной традиции существовал как особый способ гадания.

Обратим внимание на мотив света в произведении. Он задан изначально именем героини – Светлана – и присутствует в тексте в разных проявлениях: огонек, который брезжит в поле сквозь метель, «яркий свет паникадил», «лунный свет» и др. «Белоснежный голубок с светлыми глазами» защищает Светлану во сне и символизирует божественную благодать. Он противостоит «черному врану» – символу тьмы и смерти. Пробуждение Светланы также наполнено светом: «светит луч денницы», «все блестит», «петух, день встречая пеньем», «снег на солнышке блестит» и т.д. И в целом сюжет баллады строится как движения от тьмы к свету, от пугающего сна к солнечному утру. Вера в Бога, молитва Светланы охраняют ее, позволяют преодолеть страх и освободиться от мрачных сновидных видений святочной ночи. Поэт переосмысливает народные представления о «страшных» святочных вечерах и отказывается от мрачной атмосферы баллады Бюргера. Жуковский утверждает оптимистическую идею – это вера в промысел Божий, которая гарантирует торжество света над тьмой.

В рассказе А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье» святочная обрядность выполняет иную функцию, чем в балладе Жуковского. Сюжет организует история офицера, который одержим страстью к замужней женщине. «Я был тогда влюблен, влюблен до безумия… Так любил я… Назовем ее хоть Полиною. Она принадлежала другому» [3, с. 17].

Имя героя в рассказе не раскрывается. Для романтической прозы это типичный прием: безымянность подчеркивает столкновение личности с судьбой и потусторонними силами. Бестужев-Марлинский акцент делает не на внешних деталях, но прежде всего на переживаниях героя. Его посещают странные мысли: «О! зачем мы живем не в век волшебств, – подумал я, – чтобы хоть ценой крови, ценою души купить временное всевластие, – ты была бы моя, Полина…»» [3, с. 18]. Не в силах выдержать разлуку, он нарушает данное Полине слово избегать встреч и отправляется на бал, где надеется ее увидеть. Однако судьба распоряжается иначе: из-за непогоды герой сбивается с пути и вместо бала попадает на деревенские святочные посиделки.

Перед читателем разворачивается картина традиционных гаданий. Крестьяне рассказывают истории о ряженье. Ряжение, как и гадание с зеркалом, которое также упоминается в рассказе, являлось традиционным святочным ритуалом и также считалось опасной игрой с нечистой силой. Сами участники посиделок не решаются покидать избу в святочную ночь, но герой самонадеянно заявляет: «чертей я боюсь еще менее, чем людей» [1, с. 43].

Незнакомец, который вовлекает героя в гадание, обладает чертами инфернального персонажа, что отсылает к народным преданиям о встречах с лешим, русалками или чертом. Его появление, странное поведение и знания о тайнах героя намекают на связь с потусторонним миром. Например, герой замечает, что незнакомец «не перекрестился перед иконами». Его слова также имеют мистический характер: «Теперь он рыщет по

земле, – отвечал тот, – и ближе к нам, нежели кто думает; надо заставить его сделать по нашему веленью» [1, с. 47]. Он соглашается на гадание на воловьей шкуре и оказывается во власти потусторонних сил. Во время ритуала проводник просит героя снять крестик и повесить его на могилку. Это можно трактовать как символическое отречение от Бога, поскольку крест – символ веры.

В диалоге с гадателем герой слышит предостережение: «Смотрите, чтобы он не заставил вас делать по своему хотенью» [1, с. 52]. Очевидно, что взаимодействие с темными силами может привести к потере контроля над своей судьбой. Все это усиливает греховный характер поступка.

Как и у В.А. Жуковского, сновидение героя является ключевым моментом сюжета. Он осознает, к чему могут привести его греховные желания: «обманутый муж, обольщенная супруга, разорванное, опозоренное супружество и, почему знать, может, кровавая месть мне или от меня – вот следствия безумной любви моей!!!» [1, с. 71]. Сон выступает как откровение, которое «открыло глаза, ослепленные страстью» [1, с. 71]: побег с Полиной, убийство ее мужа, погоня и смерть. Пробудившийся герой нравственно прозревает и принимает решение больше не видеться с Полиной.

Мотив света и тьмы, как и в балладе Жуковского, служит раскрытию центральной идеи рассказа. Однако в отличие от баллады, они переплетаются и постоянно взаимодействуют. Свет в рассказе соотносится с реальным миром, связан с порядком и нравственным поведением, тьма – с хаосом: в тот момент, когда незнакомец тушит лучину, наступает разгул страстей. Но в атмосфере святочных обрядов граница между ними стирается. В душе героя идет борьба между страстью и разумом, светом и тьмой. Внутренний конфликт героя подчеркнут эпиграфом, автором которого был сам А.А. Бестужев-Марлинский:

Давно уже строптивые умы
Отринули возможность духа тьмы;
Но к чудному всегда наклонным сердцем,
Друзья мои, кто не был духоверцем?..

Действительно, современный человек, склонный к рационализму и бунтарству («строптивые умы»), перестал верить в существование темных сил («духа тьмы»), но человеческая душа по своей природе тянется к таинственному, необъяснимому. Обратим внимание: «чудное» отсылает к сказочному чуду, а «духоверец» – к народным верованиям. Эпиграф, таким образом, указывает на то, что это не просто страшная история, но опыт осмысления народных верований и мистики через призму романтического мировидения. Если у В.А. Жуковского народные обычаи создают лирический колорит и аккомпанируют благополучной развязке, то А.А. Бестужев-Марлинский акцентирует опасную, пограничную природу святочных обрядов, их мистический и нравственно-психологический смысл. Фантастика вторгается в реальность и, размывая границы между иллюзией и действительностью, создает атмосферу неопределенности и психологического напряжения.

Фантастику в балладе В.А. Жуковского исследователи называют «рационализированной» [7, с. 30], потому что мистическое путешествие Светланы происходит во сне героини, а видение мертвого жениха объясняется ночным кошмаром. После сна Светлана вновь обретает уверенность в реальности окружающего ее мира и избавляется от страха перед сверхъестественными явлениями. У А.А. Бестужева-Марлинского другая ситуация: фантастический элемент прямо проникает в жизнь героев, стирая границу между иллюзией и действительностью. И перед читателем встает вопрос: являются ли видения следствием фантазий или это действительно проявление потусторонних сил? Судьба героя «Страшного гадания» наглядно показывает, насколько опасно взаимодействие с темными силами и какое можно понести наказание за попытки манипулировать судьбой, за гордыню и греховные помыслы. Испытания, которые выпали на долю героя,

в конечном счете приводят его к духовному просветлению, но дается это ценой душевных потрясений.

Существенно различается назначение самой святочной обрядности в рассматриваемых произведениях. У В.А. Жуковского гадание изображается как составная часть народного образа жизни, дань народной традиции, в произведении описание обряда служит созданию поэтического колорита. Напротив, у А.А. Бестужева-Марлинского участие в гадании воспринимается как нарушение религиозных правил и предостережение против легкомысленного заигрывания с нечистой силой. Чтобы войти в круг участников страшного гадания, герою приходится отречься от божественной защиты и подчиниться силам тьмы. Таким образом, святочный ритуал углубляет морально-психологический смысл произведения.

Выводы

Обращение к тематике святочной обрядности в произведениях В.А. Жуковского и А.А. Бестужева-Марлинского отражает романтическую тенденцию к осмыслению национальной культуры и фольклора. В балладе «Светлана» святочные обычаи выполняют функцию создания лирического национального колорита и служат основой для психологической характеристики героини, но при этом фантастика не выходит за границы сна. В рассказе «Страшное гаданье» святочная обрядность фантастика вторгается в реальность, что вынуждает героя к нравственно-психологическому анализу и переосмыслению своего поведения.

Проведенный анализ позволяет заключить, что В.А. Жуковский и А.А. Бестужев-Марлинский воплотили два варианта романтического видения святочной обрядности. В.А. Жуковский создает поэтизированный, лирический образ народной традиции – «кошмар кончился, а реальность обещает хороший финал». А.А. Бестужев-Марлинский, исследуя темные стороны народных верований и нравственные последствия игры с потусторонними силами, углубляет драматический аспект святочной обрядности. Это показывает богатство творческих возможностей романтизма в освоении народной культуры, которая становится материалом для художественного осмысления вечных вопросов: борьбы добра и зла, природы человеческих страстей и нравственного выбора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1.Бестужев-Марлинский А.А. Страшное гадание / А.А. Бестужев-Марлинский // Страшное гадание: русская фантастика первой половины XIX века / сост. Ю.М. Медведев. – М.: Современник, 1997. – С. 45–78.

2.Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ : становление жанра / Е.В. Душечкина. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. – С. 231–256.

3.Жуковский В.А. Светлана / В.А. Жуковский // Собр. соч.: в 4 т. / В.А. Жуковский. – М.: Худож. лит., 2020. – Т. 2. – С. 12–25.

4.Коринфский А.А. Народная Русь: Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа / А.А. Коринфский. – М.: Белый город, 2016. – С. 188–195.

5.Полевой Н.А. Святочные рассказы / Н.А. Полевой // Московский телеграф. – 2022. – № 1. – С. 45–52.

6.Старыгина Н.Н. Святочный рассказ как жанр / Н.Н. Старыгина // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1992. – С. 113–127.

7.Тиманова О.И. Жанры календарной словесности и русская литературная сказка XIX в. / О.И. Тиманова // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2008. – С. 28–35.

YULETIDE IN THE MIRROR OF RUSSIAN ROMANTICISM: V.A. ZHUKOVSKY'S "SVETLANA" AND A.A. BESTUZHEV-MARLINSKY'S "THE TERRIBLE DIVINATION"

Annotation. The article examines the peculiarities of the embodiment of Yuletide traditions in the works of Russian romantics of the first third of the 19th century. A comparative analysis of V.A. Zhukovsky's ballad "Svetlana" and A.A. Bestuzhev-Marlinsky's story "The Terrible Divination" is carried out. The role of Yuletide rituals in creating national color and revealing the ideological and artistic concept of the works is analyzed. Special attention is paid to the comparison of different approaches to the development of folklore material: the poetization of folk

tradition in V.A. Zhukovsky's work and its dramatization in A.A. Bestuzhev-Marlinsky's story. The differences and complementary nature of the functions of the Yuletide ritual in the works are revealed.
Keywords: yuletide, Russian Romanticism, V.A. Zhukovsky, "Svetlana", A.A. Bestuzhev-Marlinsky, "The Terrible Divination", ballad, Christmas story.

Shylova A.A.
Scientific adviser: Kvashina L.P. Ph.D.,
associate professor Donetsk State University
E-mail: alexandra.kuzel@mail.ru

УДК 821.161.1-31

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

Шишко С.А.
Научный руководитель: Ярошевич И.А. канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Статья посвящена анализу художественного мира цикла А.С. Пушкина «Повести Белкина». Рассматриваются особенности повествовательной организации, жанрового моделирования, системы персонажей и иронической стратегии автора. В работе применяются историко-литературный, структурно-поэтический методы анализа. Показано, что сочетание повествовательной дистанции, жанрового переосмысления и принципа случайности формирует художественное своеобразие цикла и свидетельствует о становлении реалистического метода в русской прозе XIX века.
Ключевые слова: художественный мир, реализм, Пушкин, циклизация, повести.

Введение. Цикл «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», созданный А.С. Пушкиным в 1830 году, является важным этапом в развитии русской художественной прозы. В нём формируются новые принципы повествовательной организации, закладываются основы реалистического метода и переосмысляются жанровые традиции предшествующей литературы. Художественный мир повестей представляет собой целостную систему, в которой взаимодействуют различные уровни повествования, жанровые модели и типы персонажей.

Актуальность работы обусловлена необходимостью комплексного анализа художественного мира «Повестей Белкина» как единой эстетической структуры. Несмотря на внешнюю простоту, «Повести Белкина» издавна становились объектом противоречивых истолкований. Бочаров отмечал, что повести, «всегда считаясь “простыми”, тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных» [1, с. 35]. Гей, в свою очередь, характеризовал их как «пять предельно простых, предельно “доступных” в своем немудрящем содержании повестей “в ладонь величиной”» [3, с. 11]. Обнаруживается парадокс: миниатюрность и ясность формы сочетаются с устойчивой сложностью интерпретации, что и определяет актуальность системного анализа художественного мира цикла.

Цель исследования – выявить специфику художественного мира «Повестей Белкина» и определить его структурообразующие принципы.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач:

1. Определить особенности повествовательной организации цикла.
2. Проанализировать жанровое моделирование и принципы циклизации.
3. Выявить роль иронии в формировании художественной целостности.
4. Раскрыть специфику системы персонажей и реалистического метода.

Объект исследования – художественная проза А.С. Пушкина болдинского периода.

Предмет исследования – художественный мир цикла «Повести Белкина» как система повествовательных, жанровых и образных связей.

Материал исследования составляют тексты повестей и научные труды, посвящённые поэтике пушкинской прозы.

Гипотеза исследования заключается в предположении, что художественный мир «Повестей Белкина» строится на взаимодействии иронической стратегии, повествовательной дистанции и жанрового переосмысления, что обеспечивает целостность цикла и формирует новую модель реалистического письма.

Проблематика исследования связана с определением границ авторской позиции, соотношением иронии и реализма, а также с вопросом о жанровой природе повестей.

Методологические основы и методы исследования включают историко-литературный анализ, структурно-поэтический подход, элементы системного анализа.

Научная новизна работы состоит в рассмотрении «Повестей Белкина» как единого художественного пространства, в котором ирония выступает структурообразующим фактором.

Теоретическая значимость исследования связана с уточнением представлений о становлении русского реализма.

Практическая значимость определяется возможностью использования результатов при преподавании курса истории русской литературы XIX века.

Основная часть. Художественный мир «Повестей Белкина» представляет собой особую модель реальности, построенную на принципах структурной соразмерности, повествовательной дистанции и жанрового переосмысления. Цикл не является случайным соединением разножанровых текстов; напротив, он демонстрирует внутреннюю организованность, в которой каждая повесть выступает как элемент художественной системы. Уже сама композиция – публикация «записок» покойного Ивана Петровича Белкина – задаёт принцип опосредованности и создает сложную повествовательную перспективу.

Формирование этого мира связано с качественным изменением самой природы пушкинской прозы. В болдинский период «свершилось соединение “прозы” и “повествования”» [3, с. 132], что означало выработку особого типа объективированного рассказа, в котором авторская позиция присутствует опосредованно. Это новое качество прозы проявилось прежде всего в способе организации сюжета. По наблюдению Бочарова, «при простой фабуле получается сложное сюжетное построение, и композиция не совпадает с фабулой» [1, с. 41]. Именно это несовпадение событийного хода и способа его развертывания формирует повествовательную дистанцию и структурную глубину цикла.

Центральное место в художественном мире цикла занимает фигура рассказчика Ивана Петровича Белкина как автора повестей. Белкин не является активным интерпретатором событий; напротив, он последовательно устраняется от оценки изображаемого. Его позиция подчеркнуто скромна, а стиль изложения отличается простотой и даже некоторой наивностью. Эта особенность создает эффект документальности и усиливает иллюзию объективного рассказа.

Прием «маски автора» позволяет Пушкину одновременно дистанцироваться от повествования и сохранить полный художественный контроль над текстом. Белкин выступает как посредник между жизненным материалом и читателем, что способствует формированию особого типа реалистического повествования. Фигура Белкина объединяет разрозненные истории в единое художественное пространство. Даже при отсутствии сквозного сюжета читатель воспринимает цикл как целостное произведение. Выходит, Белкин выполняет не только формальную, но и структурно-смысловую функцию, обеспечивая единство художественного мира.

Художественного мир имеет принцип циклизации. Пять повестей объединены не только общей рамкой, но и системой перекликающихся мотивов и образов. Действительно, мотив дуэли в «Выстреле», мотив роковой случайности в «Метели», мотив «маленького человека» в «Станционном смотрителе», мотив социальной маски в «Барышне-крестьянке» образуют систему вариаций на тему человеческой судьбы. Повторяемость мотивов не механична; каждый раз они получают новое смысловое наполнение, раскрывая разные аспекты человеческого существования.

Жанровая природа повестей связана с активным диалогом с литературной традицией. Пушкин обращается к моделям романтической новеллы, сентиментальной повести, готического рассказа, однако сознательно снижает их патетическую окраску. В «Выстреле» романтический конфликт трансформируется в психологическое соперничество,

где важнее не сама дуэль, а внутренняя позиция героев. В «Метели» традиционная романтическая интрига оказывается подчинена игре случая, что разрушает представление о судьбе как о трагической предопределенности.

Особое место в цикле занимает «Гробовщик», где бытовая ситуация внезапно приобретает философский масштаб. Петрунина справедливо подчеркивает, что «парадоксальность “Гробовщика” в том и состоит, что наиболее общие, имеющие “глобальный” характер проблемы внезапно встают здесь перед персонажем, в жизни которого нет места сложным умствованиям» [6, с. 48]. Философская проблематика оказывается тесно связанной со способом построения повести. Композиционная организация повести усиливает ощущение относительности событийного «интереса», здесь развязка «возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает её» [1, с. 40]. Философская глубина достигается не декларативностью, а структурной игрой.

Событийная сторона повестей не исчерпывает их художественного содержания, у Пушкина «чрезвычайное происшествие важно не столько сюжетными перипетиями, сколько внутренней работой, совершающейся в ходе событий в умах и в сердцах втянутых в действие персонажей». Именно эта внутренняя динамика, скрытая за лаконичной повествовательной формой, придает прозе Пушкина особую глубину и психологическую насыщенность.

Художественный мир «Повестей Белкина» строится на социально конкретизированном изображении действительности. Гуковский писал: «внутреннее определение характера человека, общественной среды уже не только национально-историческими, но и социальными чертами их объективного бытия» [5, с. 295]. Социальная принадлежность героя перестает быть внешним обозначением и становится фактором, определяющим атмосферу, стиль и психологическую структуру повествования. При этом «каждая из повестей воплощает особый оттенок мировосприятия, аспект действительности, социально дифференцированный» [5, с. 296], что обеспечивает многомерность художественного мира цикла.

Важной особенностью является отсутствие однозначного деления персонажей на положительных и отрицательных. Пушкин избегает морализаторства, предоставляя читателю возможность самостоятельной оценки. Подобная стратегия соответствует общей установке художественного мира цикла на объективность и жизненную правдоподобность.

Не менее значима ироническая интонация, пронизывающая весь цикл. Ирония проявляется не как насмешка, а как способ выявления несоответствия между ожиданием и реальностью. В «Барышне-крестьянке» игра масок демонстрирует условность социальных ролей; в «Метели» случайность разрушает романтические планы; в «Выстреле» пафос дуэльной чести оборачивается психологической зависимостью. Ироническая стратегия способствует формированию художественного мира, в котором серьезное и комическое сосуществуют в едином пространстве.

Пространственно-временная организация цикла также подчинена принципу соразмерности. Действие происходит в провинциальной среде, в усадебном или дорожном пространстве. Локальность места действия подчеркивает типичность изображаемых ситуаций. В этом проявляется реалистическая тенденция: частное событие приобретает значение типического явления. Художественный мир «Повестей Белкина» не стремится к эпической масштабности; его глубина достигается через внимательное изображение обыденной жизни.

Социальное пространство «Повестей Белкина» характеризуется широтой охвата и отсутствием резкой социальной поляризации. В центре внимания оказываются представители разных сословий – дворяне, мелкие чиновники, военные, ремесленники. Однако социальные различия не становятся источником открытого конфликта; они проявляются опосредованно, через повседневное поведение и систему ценностей персонажей.

Провинциальная Россия изображается как мир устойчивых традиций и повторяющихся жизненных сценариев. Именно в этой среде особенно отчетливо проявляется тема ограниченности человеческих возможностей и зависимости судьбы от внешних обстоятельств. Вместе с тем Пушкин избегает социальной сатиры, предпочитая мягкую иронию и наблюдательность.

Изображение социальной реальности способствует формированию художественного мира, в котором частная человеческая история приобретает обобщающий характер. Через локальные сюжеты раскрываются универсальные закономерности жизни.

Стилистическая организация цикла усиливает впечатление внутренней цельности. Лаконизм, точность детали, отсутствие риторической избыточности формируют новую модель литературной речи. Как подчеркивал Виноградов, «в языке Пушкина вся предшествующая культура русского художественного слова не только достигла своего высшего расцвета, но и подверглась решительному преобразованию» [2, с. 5]. Это преобразование связано со стремлением «к созданию демократического национально-литературного языка на основе синтеза книжной культуры литературного слова с живой русской речью» [2, с. 6]. В «Повестях Белкина» данный синтез проявляется в органическом соединении повествовательной простоты и культурной насыщенности текста.

Менее очевидным элементом художественного мира «Повестей Белкина» является мотив памяти, который пронизывает структуру повествования и влияет на восприятие изображаемых событий. Большинство историй подаются как уже завершившиеся, восстановленные по воспоминаниям рассказчиков или переданные через вторичные источники. Усиливает дистанцию между событием и его интерпретацией, подчёркивая относительность любой точки зрения.

Память в цикле выступает не как точное воспроизведение прошлого, а как форма его художественного переосмысления. События могут искажаться, дополняться домыслами, терять первоначальную остроту. Это особенно заметно в «Выстреле», где история Сильвио разворачивается как рассказ о прошлом, постепенно обрастая новыми смысловыми акцентами. Подобная организация повествования позволяет Пушкину показать, что человеческий опыт всегда осмысляется постфактум, через призму времени и личного восприятия.

В совокупности перечисленные элементы – повествовательная дистанция, жанровое переосмысление, циклическая организация, философия случайности, психологическая сдержанность и ироническая интонация – образуют сложную систему художественного мира. Цикл демонстрирует переход русской литературы к новому типу художественного сознания, в котором реальность осмысливается. «Повести Белкина» становятся важнейшим этапом становления реалистической прозы XIX века, определяя направления её дальнейшего развития.

Тексты цикла нацелены на передачу именно обыденного, психологически достоверного быта: эпиграфы к повестям подчеркивают психологизм и историзм пушкинской прозы, в центре которой – жизнь простых обывателей. Язык «Повестей Белкина» лишен риторической пышности – короткие, ясные фразы и разговорная лексика создают эффект непосредственности. Пушкин умел многое сказать в небольшом тексте, и его опыт лаконичной ясной прозы стал образцом для будущих реалистов.

Выводы. Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что художественный мир «Повестей Белкина» представляет собой целостную систему, основанную на принципах композиционной соразмерности, повествовательной дистанции и жанрового переосмысления. Цикл объединён не только рамочной композицией, но и внутренними перекличками мотивов, интонаций и сюжетных моделей, что придаёт ему характер художественного единства.

Повествовательная структура цикла формирует особую форму объективности, при которой авторская позиция выражена косвенно, через организацию текста. Эта стратегия

позволяет создать художественный мир, свободный от прямолинейной оценки и риторического давления. Жанровое переосмысление традиционных моделей романтизма и сентиментализма способствует формированию нового реалистического художественного сознания.

Цикл «Повести Белкина» выступает важным жанровым экспериментом. Пушкин не ограничивается рамками одной повести: он объединяет разнообразные мини-рассказы под видом «собранных историй», раздвигая границы жанра новеллы. Эти новаторские приёмы – маска автора.

Категория случайности выступает философским принципом организации сюжета, подчеркивая неоднозначность человеческой судьбы. Психологизм пушкинской прозы основан на точности детали, что обеспечивает глубину изображения при внешней простоте формы. Ироническая интонация соединяет трагическое и комическое, создавая многомерное восприятие действительности.

Перспективы дальнейшего изучения проблемы видятся в сравнительном анализе поэтики «Повестей Белкина» и поздней пушкинской прозы, в исследовании художественных принципов цикла у писателей-реалистов второй половины XIX века, а также в детальном культурологическом анализе отдельных элементов системы цикла. Проведённое исследование подтверждает, что «Повести Белкина» представляют собой не только важный этап творческой эволюции Пушкина, но и фундаментальную художественную модель, во многом определившую путь развития всей последующей русской классической прозы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35–68.
2. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
3. Гей Н.К. Проза Пушкина: поэтика повествования. М.: Наука, 1989. 270 с.
4. Гиппиус В.В. Повести Белкина // Литературный критик. 1937. № 2. С. 19–55.
5. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. 416 с.
6. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. – Л.: Наука, 1987. – 334 с.

THE ARTISTIC WORLD OF A. S. PUSHKIN'S WORKS «BELKIN'S STORIES»

Annotation. The article is devoted to the analysis of the artistic world of A.S. Pushkin's cycle "Belkin's Stories". The features of the narrative organization, genre modeling, character system and the author's ironic strategy are considered. The work uses historical-literary, structural-poetic methods of analysis. It is shown that the combination of narrative distance, genre reinterpretation and the principle of chance forms the artistic originality of the cycle and testifies to the formation of a realistic method in Russian prose of the 19th century.

Keywords: art world, realism, Pushkin, cyclization, novellas.

Shishko S.A.
Scientific adviser: Yaroshevich I.A. Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: sofia.shishko5@yandex.ru

УДК 81-25

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ ПЕРИОДА СПЕЦИАЛЬНОЙ ВОЕННОЙ ОПЕРАЦИИ

Щегильская А.В.
Научный руководитель: Стебунова А. Н., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Статья посвящена анализу лексических образований, актуализировавшихся в русском языке в период специальной военной операции (СВО). Рассматриваются основные каналы возникновения и распространения новых единиц (официально-деловой дискурс, СМИ, социальные сети, военный социолект), продуктивные словообразовательные модели, семантические сдвиги уже существующей лексики, а также функциональная нагрузка новообразований (номинативная, оценочная, эвфемистическая, мобилизационная, игровая). Особое внимание уделяется аббревиации, детерминологизации, вторичной номинации и дискурсивным механизмам закрепления лексем. Материал иллюстрируется примерами слов и выражений, фиксируемых в публичной коммуникации. В заключении формулируются выводы о том, что «язык СВО» следует понимать как динамичную зону пересечения военной терминологии, медийного языка и разговорного/сетевого сленга, где интенсивно работают механизмы переосмысления и ускоренного тиражирования единиц.

Ключевые слова: лексические инновации, военный социолект, медийный дискурс, аббревиатуры, детерминологизация, семантический сдвиг, эвфемизация, оценочность.

Введение

Общественно-политические сдвиги почти всегда ускоряют языковые изменения, поскольку новая реальность требует оперативных средств обозначения, оценки и интерпретации происходящего. Период специальной военной операции (СВО) стал одним из наиболее «плотных» по числу лексических обновлений этапов в современной русской публичной речи: наряду с появлением новых номинаций активизировалось переосмысление уже известных слов, а военная профессиональная речь (социолект) заметно расширила присутствие в медиа, бытовом общении и цифровых средах. В коммуникации одновременно разворачиваются разнонаправленные процессы: складывание официально-терминологического корпуса (названия, аббревиатуры, формулы), распространение фронтовых и околофронтовых речевых практик в массовый дискурс, усиление метафоризации и оценочного кодирования, а также развитие «сетевого» словообразования, ориентированного на скорость реакции, меметичность и эмоциональную выразительность.

Актуальность исследования лексических образований в период СВО определяется по меньшей мере несколькими факторами. Во-первых, фиксируется высокая концентрация неологизмов и семантических сдвигов, что делает материал показательным для описания механизмов лексической адаптации. Во-вторых, языковая динамика протекает в условиях конкуренции дискурсов — официального, новостного, повседневного, сетевого, — вследствие чего нормы, стили и речевые стратегии вступают в контакт и конфликт. В-третьих, значительная часть новых единиц выполняет не только номинативную, но и идеологическую, мобилизационную или дистанцирующую функцию, участвуя в формировании «рамок» осмысления событий. В-четвертых, инновации периода СВО обладают высокой социальной видимостью: они быстро распространяются, становятся маркерами принадлежности к группе, индикаторами позиции, а иногда и триггерами речевых столкновений.

Цель статьи — описать наиболее характерные типы лексических образований, актуализировавшихся в русском языке в период СВО, выявить их источники, словообразовательные модели и дискурсивные функции. Для достижения цели решаются **задачи**: (1)

обозначить основные каналы появления и закрепления новых слов; (2) выделить продуктивные способы образования единиц (аббревиация, суффиксация, сложение, усечение и др.); (3) рассмотреть семантические изменения ранее известных лексем; (4) показать функционально-прагматическую роль новообразований в публичной коммуникации; (5) привести иллюстративные примеры лексем и выражений, характерных для анализируемого периода.

Материалом исследования выступают лексические единицы и устойчивые сочетания, циркулирующие в российском информационном пространстве: в новостных сообщениях, телеграм-каналах и социальных сетях, в публичных выступлениях, а также в косвенных отражениях фронтового социолекта. Методология включает контент-анализ, словообразовательное и семантико-прагматическое описание и дискурсивный подход, позволяющий учитывать коммуникативную задачу говорящего и контекст употребления.

Основная часть

1. Каналы возникновения и закрепления новых слов: от фронта к медиа и обратно

Лексические инновации периода СВО формируются не в одном центре, а в системе взаимодействующих «узлов» коммуникации. Минимально можно выделить четыре канала.

(1) Официально-институциональный канал. Он задаёт терминологическое ядро: устойчивые названия, формулы, аббревиатуры. Такие единицы обладают большей нормированностью и, как правило, поддерживаются повторяемостью в медиатекстах и документах.

(2) Военно-профессиональный социолект. Внутригрупповая речь военных и околовоенной среды производит как «рабочие» сокращения, так и разговорные обозначения событий и ролей. Затем часть этих единиц выходит в массовую коммуникацию — через интервью, репортажи, дневниковые записи, а также через «перепост» и цитирование в соцсетях.

(3) Медийный и публицистический канал. СМИ и крупные площадки часто выступают «усилителями» слов: единица может возникнуть в узком круге, но закрепиться благодаря многократному тиражированию. Так, слово *артобстрел* используется как газетно-информационная номинация артиллерийского огня: «Отмечалось, что артобстрел мирных районов Донецка продолжался несколько часов» (URL: https://www.vesti.ru/article/3317553 — 22.04.2023).

(4) Сетевой канал (социальные сети, мем-культура). Здесь новообразования возникают быстрее всего, поскольку пользователи создают компактные, выразительные, часто ироничные номинации и распространяют их через репосты. Сетевое пространство особенно продуктивно для семантических сдвигов и переосмысления чужих (в том числе иноязычных) слов, что хорошо видно на примере мемной единицы *бавовна* — украинского слова «хлопок», используемого в интернет-иронии как обозначение взрыва: «Было отмечено, что им стало не смешно по поводу «бабовны» (URL: https://vk.com/wall-211990026_74742 — 03.12.2022); ср. также новости/сообщения о «Бавовне» как об обозначении конкретного события (URL: t.me/donbassrealii/14803 — 05.07.2023).

Эти каналы не изолированы: слово, возникшее в профессиональном кругу, может «меметизироваться» в сети; сетевой мем, наоборот, может проникать в журналистский текст; медиа могут переупаковывать военный жаргон, делая его понятнее массовому адресату. В результате складывается гибридная зона лексики, в которой «служебная» номинация, оценка, шутка и пропагандистский маркер часто сосуществуют.

2. Словообразовательные модели: сокращение, суффиксация, переименование

Для периода СВО характерно не столько изобретение принципиально новых словообразовательных механизмов, сколько резкая активизация уже существующих моделей — прежде всего тех, которые обеспечивают экономию речевых усилий и высокую экспрессивность.

2.1. Усечение и разговорная компрессия

Одна из самых заметных тенденций — сокращение «длинных» профессиональных обозначений до компактных разговорных форм. Такова, например, *арта* как сокращённое обозначение артиллерии; в цитате эта единица употребляется как часть профессионального перечисления: «Указывалось, что была задействована почти вся арта (артиллерийские подразделения бригады): ствольная артиллерия, реактивные системы залпового огня и минометы» (URL: https://t.me/omsbr7/105 — 19.09.2022). Компрессия здесь поддерживает и скорость сообщения, и эффект «внутреннего» знания (говорящий маркирует принадлежность к военной тематике).

Сюда же примыкают разговорные обозначения техники и ситуаций, где «короткая форма» конкурирует с нормативной аббревиатурой или официальным термином. Так, *мотолыга* функционирует как неофициальное наименование МТ-ЛБ и используется в сообщении о санитарной эвакуации: «По рации передали, что прибыла мотолыга с ранеными» (URL: https://t.me/Ags_Donbass/59391 — 23.05.2022). Подобные формы демонстрируют, как профессиональная речь закрепляет метонимические прозвища техники, а затем транслирует их вовне.

2.2. Суффиксация и образование названий лиц

Суффиксы разговорного и оценочного типа активно участвуют в создании названий участников событий и групп. Показателен ряд обозначений лиц по роли/принадлежности.

Так, *артоводы* употребляется как разговорное наименование артиллеристов либо тех, кто управляет артиллерией: «Было отмечено, что это мотивирует артоводов работать активнее» (URL: https://t.me/Za_Derjavy/21547 — 08.10.2022); также: «Артоводы и летуны Русской армии…» (URL: https://vk.com/wall-23956241_2126615 — 17.02.2024).

Словообразовательная структура (*арт-* + *-вод*) задаёт смысл «тот, кто водит/ведёт», т. е. управляет, наводит; при этом разговорность формы способствует её «медийному» распространению.

Единица *атошник* иллюстрирует модель обозначения участника событий через суффикс *-ник* (носитель признака/участник практики): «…*баный атошник» (URL: t.me/Jdunytm/1254 — 29.11.2023). Здесь важно, что слово функционирует не нейтрально, а в режиме сильной оценки; следовательно, словообразовательная модель тесно связана с прагматикой речевого акта.

Похожим образом развиваются групповые наименования множественного числа с яркой оценочностью: *бандерлоги* как обозначение радикальных украинских националистов: «Было замечено, что бандерлоги визжат...» (URL: t.me/svorezevv/43634 — 12.06.2024). В подобных единицах словообразование взаимодействует с интертекстом и культурными ассоциациями (перенос в область «кличек», сниженной характеристики).

2.3. Разговорные «профессионализмы» и субстандарты

К периоду СВО относится рост частотности полужаргонных обозначений статусов службы. Так, *контрачи* употребляется как разговорное название контрактников: «Было доложено, что в посадке контрачи обнаружили трупы» (URL: https://t.me/nvreport/177224 — 15.12.2023). Важно, что подобные формы часто «обрастают» нарративами фронтовой повседневности и тем самым закрепляются как элементы специфической картины мира.

3. Семантические сдвиги и переосмысление.

Помимо, собственно, неологизации, существенную роль играет переупаковка значений известных слов и словосочетаний. Здесь проявляются как эвфемизация, так и ироническое переименование, а также идеологически нагруженные «формулы».

3.1. Номинации взрыва и выстрела: конкуренция нейтрального и экспрессивного

Слова, связанные со звуковыми и ударными эффектами, демонстрируют выраженную экспрессивную динамику. Например, в медийных текстах встречаются описания типа «Было сообщено, Бабах такой, что сотрясалось все: ВСУ обстреляли Донецк…» (URL: https://www.ntv.ru/novosti/2785703/ — 23.08.2023). Субстантив *бабах* и глагол *бабахать* («выстрел из орудия, оружия») маркируют разговорную стилистику: «Было отмечено, что Бабахать КОНЧИЛИ, начали ИГРАТЬ» (URL: https://www.souzveche.ru/upload/iblock/6f8/SV_05_2906_1.pdf — 05.07.2022). Эти единицы могут выполнять две функции: (а) имитировать «живую» речь свидетеля/участника; (б) усиливать эмоциональный эффект сообщения.

Показательно также, как в полемической среде используются чужие (иноязычные или «чужие дискурсивно») обозначения для взрыва. *Бавовна* — пример семантического «переадресования»: исходное значение «хлопок» становится эвфемистическим/ироническим кодом «взрыва», причём сам факт такого переименования становится предметом обсуждения: «Это хохлы так взрывы называют…» (URL: https://vk.com/wall-211990026_74742 — 03.12.2022). Дальнейшее развитие демонстрирует *бавовнятко* как персонаж «нового фольклора», где взрыв переосмысляется через мифологизированный образ: «…приходит на базы… и начинает там играть с огнём» (URL: https://vk.com/wall-70187376_4827832 — 28.08.2022). Тем самым видно, что семантическая динамика выходит за рамки слова и превращается в микронарратив.

3.2. Формулы оценивания и рамки интерпретации

Часть новообразований выступает не как простая номинация, а как «свернутая интерпретация» — готовая рамка для оценочного суждения. Такова формула *мир по-Зеленски*, определяемая как «лживое обещание Украины о прекращении огня по ЛДНР» и употребляемая в полемическом контексте: «Было сообщено, что «формула мира Зеленского» выглядит «настолько искусственно» …» (URL: https://vk.com/wall-20169232_6572405 — 14.03.2024). Подобные сочетания функционируют как дискурсивные ярлыки: они заранее задают оценку и сокращают путь от факта к выводу.

3.3. Переосмысление общеязыковых слов в военном контексте

Нередко в период интенсивной общественной полемики нейтральные слова получают резкую прагматическую специализацию. Так, *балласт* в цитируемом сообщении используется в значении «ненужные, от которых избавляются», причём перенос осуществляется на людей: «…избавляется от ненужного балласта...» (URL: https://news.myseldon.com/ru/news/index/271037328 — 29.07.2022). Здесь общеязыковое слово вовлекается в политико-военную аргументацию и становится инструментом де-персонализации.

4. Дискурсивные функции: идентичность, мобилизация, дистанция, конфликт

Лексика периода СВО часто «работает» не только как средство называния, но и как механизм социального позиционирования.

4.1. Маркеры принадлежности и «свой/чужой»

Слова типа *арта*, *мотолыга*, *контрачи*, *артоводы* служат маркерами включённости в тематическое сообщество: их употребление сигнализирует «я в теме», «я говорю как участник/наблюдатель». В цифровой среде это приобретает особое значение: краткая форма становится паролем, позволяющим встроиться в разговор без дополнительных пояснений.

4.2. Мобилизационная и агитационная функция

Оценочные ярлыки и сниженные обозначения групп используются для усиления эмоционального напряжения и упрощения картины мира, где сложные политические и

военные реалии сводятся к бинарным оппозициям. В этой логике единицы вроде *бандерлоги* функционируют как инструмент стигматизации: «Бандерлоги визжат…» (URL: t.me/svorezevv/43634 — 12.06.2024).

4.3. Дистанцирование и ирония

Мемные обозначения типа *бавовна* и производные от него позволяют говорить о травматичных событиях в режиме психологического «снятия напряжения» — через иронию, игровую мифологизацию (*бавовнятко*). Это не исключает идеологической составляющей, но показывает, что языковая игра становится способом переживания и обсуждения.

4.4. Речевая агрессия и полемика

Некоторые единицы включаются в коммуникацию как носители высокой конфликтности. Например, выражение «…у вас бесы в башке сношаются» (URL: https://vk.com/wall-32474113_1447050 — 28.08.2022) демонстрирует стратегию дискредитации оппонента через грубую метафору «хаоса в голове». Такие конструкции важны для социолингвистического анализа, поскольку они показывают, как в период политической турбулентности возрастает доля инвективных и уничижительных средств.

5. Типология рассмотренных лексических образований (обобщение материала)

На основе приведённых примеров можно выделить несколько доминирующих типов лексических инноваций периода СВО:

1. **Профессионально-разговорные сокращения и прозвища** (экономия + групповая идентичность): *арта* (URL: https://t.me/omsbr7/105 — 19.09.2022), *мотолыга* (URL: https://t.me/Ags_Donbass/59391 — 23.05.2022).

2. **Суффиксальные обозначения лиц и групп** (номинация + оценка): *артоводы* (URL: https://t.me/Za_Derjavy/21547 — 08.10.2022), *атошник* (URL: t.me/Jdunytm/1254 — 29.11.2023), *бандерлоги* (URL: t.me/svorezevv/43634 — 12.06.2024).

3. **Медийно закреплённые номинации событий**: *артобстрел* (URL: https://www.vesti.ru/article/3317553 — 22.04.2023).

4. **Экспрессивные звукоподражательные/разговорные средства описания боевых действий**: *бабах*, *бабахать* (URL: https://www.ntv.ru/novosti/2785703/ — 23.08.2023; URL: https://www.souzveche.ru/upload/iblock/6f8/SV_05_2906_1.pdf — 05.07.2022).

5. **Мем-лексика и «иронические эвфемизмы»**: *бавовна*, *бавовнятко* (URL: https://vk.com/wall-211990026_74742 — 03.12.2022; URL: https://vk.com/wall-70187376_4827832 — 28.08.2022).

6. **Идеологически нагруженные формулы** как свернутые интерпретации: *мир по-Зеленски* (URL: https://vk.com/wall-20169232_6572405 — 14.03.2024).

7. **Семантическое переосмысление общеязыковых слов** в политико-военном контексте: *балласт* (URL: https://news.myseldon.com/ru/news/index/271037328 — 29.07.2022).

Заключение

Лексические образования периода СВО демонстрируют ускоренную динамику современного русского языка в ситуации социального напряжения и дискурсивной конкуренции. Материал показывает, что ключевыми механизмами обновления становятся: (1) компрессия и разговорное усечение (например, *арта*, *мотолыга*), обеспечивающие скорость и «своевость» высказывания; (2) продуктивная суффиксация названий лиц и групп (*артоводы*, *атошник*, *бандерлоги*), где словообразование тесно связано с оценкой; (3) активные семантические сдвиги и переименование событий через экспрессивные и мемные модели (*бабах*, *бавовна*, *бавовнятко*), позволяющие одновременно обозначать факт и управлять эмоциональной реакцией; (4) закрепление дискурсивных формул (*мир по-Зеленски*), которые функционируют как готовые интерпретационные рамки.

В целом лексические инновации в рассматриваемый период выполняют комплекс функций: номинативную (называние новых реалий), идентификационную (маркировка «своих»), прагматическую (мобилизация, дистанцирование, ирония) и конфликтогенную (полемика, речевая агрессия). Тем самым язык не только отражает происходящее, но и активно участвует в социальном конструировании событий — через выбор слов, моделей и оценочных кодов, которые закрепляются в публичной речи и цифровых практиках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беликов В. И. Социолингвистика: учебник для вузов / В. И. Беликов, Л. П. Крысин. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 337 с.

2. Донецкий регионолект: Монография / В.И. Теркулов, Н.П. Курмакаева, В.И. Мозговой, К. П. Першина, И.А. Кудрейко и др.: под ред. В.И. Теркулова. – Донецк: Издательство ООО «НПП «Фолиант», 2018. – 265 с.

3. Коробова-Латынцева, В. С. Акты, средства и способы номинации войны в Донбассе / В. С. Коробова-Латынцева // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2023. – № 4. – С. 164-171. – EDN DYVDPM.

4. Коробова-Латынцева, В. С. Лексико-семантическое поле "Человек" в донецком регионолекте / В. С. Коробова-Латынцева // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2021. – № 4. – С. 105-114. – EDN TRZPRJ.

5. Курмакаева, Н. П. Лингвокультурема Донбасс в региональной языковой картине мира / Н. П. Курмакаева // Язык культуры и культура языка : Сборник статей I Международной научной конференции, Сургут, 25–26 ноября 2022 года / Редколлегия, ответственный редактор Т.Ю. Колягина. – Сургут: Сургутский государственный педагогический университет, 2023. – С. 65-68. – EDN DZRRQU.

6. Теркулов, В. И. Лингвистика войны: тактики восприятия и воздействия / В. И. Теркулов // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 6. – С. 862-870. – EDN DUIPLZ.

LEXICAL FORMATIONS IN THE RUSSIAN LANGUAGE DURING THE PERIOD OF THE SPECIAL MILITARY OPERATION

Annotation. This article is dedicated to the analysis of lexical formations that have become actualized in the Russian language during the period of the special military operation (SMO). The main channels of origin and dissemination of new units are examined (official-business discourse, mass media, social networks, military sociolect), as well as productive word-formation models, semantic shifts of existing vocabulary, and the functional load of neologisms (nominative, evaluative, euphemistic, mobilizational, playful). Special attention is paid to abbreviation, de-terminologization, secondary nomination, and discursive mechanisms for the consolidation of lexemes. The material is illustrated with examples of words and expressions recorded in public communication. The conclusion formulates findings that the "language of the SMO" should be understood as a dynamic zone of intersection between military terminology, media language, and colloquial/online slang, where mechanisms of reinterpretation and accelerated replication of units are intensely at work.

Keywords: lexical innovations, military sociolect, media discourse, abbreviations, de-terminologization, semantic shift, euphemization, evaluativeness.

Shchegilskaya A. V.
Scientific adviser: Stebunova A. N., candidate of philological sciences, associate professor
Donetsk State University
E-mail: ashchegilskaya@mail.ru

УДК 81’37

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Яланский А. А.
Научный руководитель: Титаренко Э. А., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые теоретические подходы к изучению языковой картины мира (ЯКМ) как фундаментального понятия современной лингвистики. Анализируется историческое развитие концепции от идей В. фон Гумбольдта до современных интерпретаций в работах отечественных и зарубежных учёных. Выделяются основные признаки, типология и функции ЯКМ, а также методы её реконструкции на материале лексики, фразеологии, грамматики и текстов культуры. Особое внимание уделяется соотношению универсального и национально-специфического компонентов, роли интертекстуальности и связи ЯКМ с понятиями «менталитет» и «концепт». Обосновывается необходимость комплексного междисциплинарного подхода, объединяющего лингвистику, культурологию и когнитивистику, и предлагается собственное видение перспектив дальнейших исследований в условиях глобализации.
Ключевые слова: языковая картина мира, мировидение, концептуализация, антропоцентризм, гипотеза Сепира–Уорфа.

Введение. Понятие языковой картины мира (далее – ЯКМ) занимает одно из центральных мест в современной лингвистике, поскольку отражает глубокую взаимосвязь языка, мышления и культуры. Под ЯКМ понимается система представлений о действительности, зафиксированная в языковых единицах и специфичная для определённого языкового сообщества.

Как отмечают Р. Р. Закирова, И. В. Гильмутдинова, И. И. Соколова [2], изучение языковой картины мира разных народов является относительно новым, однако чрезвычайно перспективным направлением. Сегодня лингвокультурология активно исследует национально-культурную специфику языка через призму концептов, лексем и фразеологии. В результате взаимодействия человека с внешним миром складываются его представления об этом мире, о различных сторонах окружающей действительности, формируется многомерная, разносторонняя модель мира.

Особую актуальность тема приобретает в современных условиях глобализации, интенсивных миграционных процессов и цифровой трансформации общества. Понимание того, как разные народы концептуализируют мир через свой язык, помогает преодолевать коммуникативные барьеры, лучше понимать национальную ментальность и прогнозировать возможные недоразумения в международном общении. Именно поэтому изучение ЯКМ имеет не только теоретическое, но и ярко выраженное практическое значение — в сфере образования, дипломатии, межкультурного менеджмента и искусственного интеллекта.

Целью настоящей статьи является систематизация основных подходов к изучению языковой картины мира. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач: рассмотреть исторические предпосылки формирования концепции ЯКМ, охарактеризовать современные направления её исследования, а также определить признаки, типологию и функции данного феномена. Материалом исследования послужили ключевые работы отечественных и зарубежных лингвистов.

Основная часть. Концепция ЯКМ имеет глубокие философско-лингвистические корни. Её становление связано с переходом от понимания языка как простого инструмента к признанию его активной роли в формировании человеческого мировосприятия.

Основоположником современных представлений о языковом мировидении по праву считается Вильгельм фон Гумбольдт. Именно Гумбольдт впервые подчеркнул, что каждый язык в неразрывном единстве с сознанием формирует субъективный образ объективного мира. Дальнейшее развитие идей Гумбольдта связано с работами Лео Вайсгербера, который ввёл сам термин «языковая картина мира». Вайсгербер рассматривал язык

как «духовное содержание» народа — сокровище знаний, передаваемое из поколения в поколение [3]. Он выделял статический (фиксированная система) и динамический (эволюционирующий под влиянием культуры) аспекты ЯКМ [7, с. 466–467]. Это разграничение особенно важно сегодня, когда языковые картины мира быстро меняются под влиянием глобализации и цифровых технологий.

Значительный вклад в теорию внесли Э. Сепир и Б. Уорф. Их гипотеза лингвистической относительности утверждает, что структура языка определяет особенности мышления и восприятия мира. Б. Уорф писал: «Мы расчленяем природу в направлении, подсказанном нашим родным языком». Хотя крайние формы гипотезы подверглись критике, её «слабая» версия остаётся актуальной: язык является одним из важнейших факторов, влияющих на категоризацию действительности.

В конце XX – начале XXI века изучение ЯКМ перешло на качественно новый уровень благодаря развитию когнитивной лингвистики и лингвокультурологии. В этот период ЯКМ стала объектом анализа многих отечественных исследователей (Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюновой, Ю. Н. Караулова, Е. В. Урысон и др.). Как отмечает И. В. Фиников, современные исследования фокусируются на механизмах концептуализации мира через языковую призму, выделяя субъективистский и объективистский подходы [8, с. 351]. Создаваемая языком модель мира есть субъективный образ объективного мира, она несет в себе черты человеческого способа миропостижения, т.е. антропоцентризма, который пронизывает весь язык.

Реконструкция ЯКМ через анализ ключевых слов и концептов остаётся одним из наиболее продуктивных методов. На основании анализа лексики определенного языка производится реконструкция цельной системы представлений, отраженной в данном языке, Исследуются отдельные характерные для данного языка (лингвоспецифичные) концепты, которые дают «ключ» к пониманию определенной культуры и плохо переводятся на другие языки (как, например, русск. *тоска, надрыв, авось удаль, воля, неприкаянный, задушевность, совестно, обидно, неудобно*). Лингвоспецифичными являются и такие слова, как русск. *душа, судьба, счастье, справедливость, пошлость, разлука, обида, жалость, утро, собираться, добираться, как бы*.

Согласно исследователям, языковая картина мира создается:

– номинативными средствами языка – лексемами, устойчивыми номинациями, фразеологизмами, а также значимым отсутствием номинативных единиц (лакунарность разных типов);

– функциональными средствами языка – отбором лексики и фразеологии для общения, составом наиболее частотных, то есть коммуникативно релевантных языковых средств народа на фоне всего корпуса языковых единиц языковой системы;

– образными средствами языка – национально-специфической образностью, метафорикой, направлениями развития переносных значений, внутренней формой языковых единиц; фоносемантикой языка.

Как отмечает В.В. Катермина, грамматические категории активно участвуют в формировании ЯКМ, определяя способы категоризации опыта и структурирования знаний носителями языка. [3, с. 175]. Это направление особенно перспективно при сопоставительном анализе языков.Сравнение ЯКМ разных языков позволяет выявить универсальное и специфическое. Сопоставительный аспект языковых картин мира разных народов с точки зрения лексики и фразеологии представлен в работах Г. А. Багаутдиновой, изучавшей фразеологизмы антропоцентрической направленности в русской и английской ЯКМ, и других. Например, А. Р. Габбасова и Ф. Г. Фаткуллина отмечают, что ЯКМ формируется не только лексикой, но и единицами других уровней языка, включая грамматику и словообразование. Они подчёркивают роль тропики (метафор, сравнений, символов) как главного фактора, определяющего уникальность и специфику национальной ЯКМ [1].

Особенно интересна проблема соотношения ЯКМ и менталитета. Как отмечает В. С. Соседова, языковая картина мира — это отражённый в языке менталитет народа. Менталитет связан преимущественно с культурным аспектом, а ЯКМ — с лингвокультурным. Эти понятия работают с разными сторонами восприятия мира, расставляя разные акценты [7, с. 277]. Такое разграничение помогает избежать чрезмерного отождествления языка и культуры и открывает новые возможности для междисциплинарных исследований.

Языковая картина мира (ЯКМ) характеризуется значительной множественностью трактовок. В лингвистике принято различать её широкое понимание, при котором она выступает как отражение мира в сознании носителей языка, и узкое — как собственно языковое членение и категоризацию действительности [3]. Возникнув первоначально как метафора, это понятие со временем породило целый ряд методологических и терминологических сложностей, связанных с определением его статуса, предметной области, внутренней структуры, признаков и функций, соотношением индивидуального и коллективного, универсального и национально-специфического, а также динамического и статического аспектов, особенностями варьирования и типологией языковых картин мира [3].

К основным признакам ЯКМ относятся антропоцентризм, поскольку язык создан «по мерке человека», полисемия, отражающая сложную категоризацию мира, а также динамичность и историческая изменчивость. Как подчёркивают А. Р. Габбасова и Ф. Г. Фаткуллина, ЯКМ — это субъективный образ объективного мира, результат языковой и речемыслительной деятельности многопоколенного коллектива на протяжении ряда эпох [1].

Типология языковых картин мира включает противопоставление универсального и национально-специфического (например, линейное восприятие времени в русском языке и циклическое — в языке хопи), статического и динамического (фиксированные категории и их изменения), а также коллективного и индивидуального. Как подчёркивают современные исследователи, следует говорить о множественности картин мира: научной, национальной, индивидуальной, фразеологической, этнической и других. В большинстве исследований, посвященных языковой картине мира, прослеживается противопоставление научной картине мира так называемой «наивной картины мира» (по терминологии Ю. Д. Апресяна). «Наивная» языковая картина мира отражает национально-культурную специфику сознания народа – носителя языка, что дает основание говорить о национальной языковой картине мира, состоящей из мировидения представителей конкретного национального лингвокультурного сообщества

Функции языковой картины мира многообразны и тесно связаны с основными ролями языка в жизни общества. К ним относятся когнитивная функция, обеспечивающая структурирование восприятия и мышления, коммуникативная, направленная на взаимопонимание между носителями языка, культурная, отвечающая за сохранение и трансляцию национальной ментальности, а также регулятивная, оказывающая влияние на поведение и оценочные суждения [3].

Заключение. Таким образом, языковая картина мира — это сложный, многомерный и динамичный феномен, играющий ключевую роль в формировании человеческого сознания и культуры. На протяжении истории изучения ЯКМ произошёл переход от философских идей к конкретным эмпирическим методам анализа. Современные подходы позволяют не только описывать, но и объяснять механизмы взаимодействия языка, мышления и культуры.

Наиболее перспективным направлением дальнейших исследований является комплексный междисциплинарный подход, сочетающий лингвистику, культурологию, когнитивистику и социологию. Особенно актуально изучение изменений ЯКМ под влиянием глобализации, миграции и цифровых технологий. Понимание языковых картин

мира разных народов способствует не только научному прогрессу, но и практическому решению задач межкультурной коммуникации, образования и международного сотрудничества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Габбасова А.Р., Фаткуллина Ф.Г. Языковая картина мира: основные признаки, типология и функции // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=9954 (дата обращения: 14.02.2026).

2. Закирова Р.Р., Гильмутдинова И.В., Соколова И.И. Изучение языковой картины мира в современной лингвокультурологии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3 (69). – Ч. 3. – С. 99–101.

3. Катермина В.В. Языковая картина мира как способ изучения действительности // Перевод и сопоставительная лингвистика. – 2015. – № 11. – С. 80–83.

4. Лазарев М.А. Языковая картина мира: анализ теоретических подходов // Humanity Space. International Almanac. – 2014. – Vol. 3. – No 3. – С. 465–475.

5. Прудникова Ю.И. Комментарий как инструмент отображения языковой картины мира // Известия Самарского научного центра РАН. – 2010. – Т. 12. – № 5-3. – С. 793–797.

6. Салимова Л.М. К вопросу об изучении русской языковой картины мира (по «Беседам о русской культуре» Ю.М. Лотмана) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 1 (31). – Ч. 1. – С. 160–163.

7. Соседова В.С. Соотношение понятий «языковая картина мира» и «менталитет» в современной лингвистике // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 6 (33). – С. 275–278.

8. Финикова И.В. Содержательный и функциональный потенциал понятия языковая картина мира в современных лингвистических исследованиях // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2019. – № 1 (817). – С. 342–356.

THE MAIN APPROACHES TO THE STUDY OF THE LINGUISTIC WORLDVIEW

Annotation. The article examines the key theoretical approaches to the study of the linguistic worldview (LWV) as a fundamental concept of contemporary linguistics. It analyzes the historical development of the concept from the ideas of W. von Humboldt to modern interpretations in the works of Russian and foreign scholars. The main features, typology, and functions of the LPW are identified, along with methods of its reconstruction based on lexical, phraseological, grammatical, and cultural-textual material. Particular attention is paid to the relationship between universal and nationally specific components, the role of intertextuality, and the connection between LPW and the notions of “mentality” and “concept”. The necessity of a comprehensive interdisciplinary approach integrating linguistics, cultural studies, and cognitive science is substantiated, and the author’s vision of prospects for further research in the context of globalization is proposed.

Keywords: linguistic worldview, worldview, conceptualization, anthropocentrism, Sapir–Whorf hypothesis.

Yalansky A. A.
Scientific adviser: Titarenko E.A., Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: yalanskiyandrey2003@mail.ru

УДК 82-143

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ Н. М. КАРАМЗИНА

Ярема А. В.
Научный руководитель: Сенчина Л. Т., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается эволюция жанра элегии на материале творчества Н. М. Карамзина. Особое внимание уделяется его стихотворениям «Осень», «Время», «Кладбище» и «Меланхолия».
Ключевые слова: элегия, Карамзин, меланхолия, осень, странник

Последнее десятилетие XVIII в. связано с кардинальным изменением литературного процесса: меняется философская картина мира, разрушается нормативная эстетика (былые правила больше не определяют творческий процесс), жанровое мышление, на первый план выдвигается автор, возникает интерес к внутреннему миру, «душе человека». Происходящие изменения в целом характерны для творчества Карамзина, особенно ощутимы в жанре элегии, по-видимому жанр близок его натуре. В лирике Н. М. Карамзина чрезвычайно сильным является авторское «я», поэт уверен, писать следует только то, «что подлинно занимает его душу» [1, с. 6], важно не просто изобразить горе и слезы, но показать причину этих слез, при этом «чувствительность» не должна идти содержанию во вред: «умной стих врезывается в память, громкий стих забывается» [Там же, с. 9].

Одним из наиболее показательных является элегия «Меланхолия». Как мы видим, исходя из названия, само чувство здесь становится главным объектом изображения и воспевания. Понять, какова меланхолия по мнению автора, мы можем уже с первых строк: «Несчастных счастие и сладость огорченных!» и далее – «нежнейший перелив / От скорби и тоски к утехам наслажденья!». Многочисленные риторические обращения и восклицания задают торжественный, почти молитвенный тон, автор не просто пишет о меланхолии, он возвышает её. А. С. Курилов отмечает, что Карамзину меланхолия представляется чувством совершенно особенным, это уже «не безрадостное состояние человека, а своего рода спасительный круг от нахлынувшего на него отчаяния среди житейских бурь, невзгод и тяжких душевных мук» [3, с. 36]. Усиливает выразительность утверждения последующий риторический вопрос («Сравнится ль что-нибудь с твоею красотою, / С твоей улыбкою и с тихою слезою?» [2, С. 260-261]). Вопрос автоматически настраивает читателя (слушателя) на активное восприятие, заставляет задуматься, мысленно ответить, хотя это лишь по форме вопрос. Карамзин формирует особый лексический ряд: эмотивная лексика (страсть, скорбь, печаль, уныние, мучение, утеха, задумчивость, отчаяние, умиление, веселье), оценочные эпитеты, смягчающие и облагораживающие грусть («нежные, кроткие души», «тихая слеза», «тяжкие муки», «печальная кротость»), оксюмороны («несчастных счастие», «сладость огорченный), метафоры («иго тяжких мук», «льешь отраду в грудь»), инверсии («первый скорби врач», «первый сердца друг», «Веселья нет еще, и нет уже мученья»), параллелизмы («**Не** шумныя весны… **Не** лета пышного…») и повторы («**Тебе** приятен лес, **тебе** пустыни милы», «Веселья **нет** еще, и **нет** уже мученья»[Там же]).

Мир суеты нарочито противопоставляется меланхолии. Герой-меланхолик добровольно бежит от этого напускного веселья, выбирая природу и одиночество: «Бежишь, скрываешься от блеска и людей» [Там же]. Даже в бегстве от мира он счастлив, его счастье кроется в самом процессе чувствования и мышления, а не во внешних стимулах: «Ты счастлива мечтой, одною мыслью — словом!» [Там же]. Вершина этого счастья – «задумавшись, молчать», ибо так честнее. Светское общество не предполагает ничего

подобного, все происходящее (музыка, пиршество, веселье, «в огнях пылает дом; / Блистают красотой, алмазами, умом») искусственно, поверхностно, форма, лишённая содержания (отсюда эпитет «грубое счастье» – лишённое тонкости и изящества). Любые связи здесь демонстративны, вербальны, полны условностей и социальных ритуалов, чего не скажешь о меланхолическом уединении.

Состояние меланхолии по природе своей лиминально («Веселья нет еще, и нет уже мученья; Отчаянье прошло…» [Там же]), это уже не пик страдания со всеми вытекающими, скорее умиротворённое послестрадание, когда боль уже не терзает тела, теперь она источник размышлений и особой, тихой радости, радости уединения. Меланхолия персонифицируется поэтом, в стихотворении она представлена другом, врачевательницей, почти матерью, вот только лечит она не забвением, а рефлексией, боль же становится объектом эстетического и философского созерцания, боль помогает прожить и осмыслить страдание, а не убежать от него в мир суеты, ибо «В уединении ты более с собой».

В лирике Н. М. Карамзина пейзаж является «зеркалом чувств», субъективным отражением внутреннего состояния лирического героя. Так, сумерки, «унылый / Шум листьев, горных вод, шум ветров и морей», лес, пустыни, осень – внешнее воплощение самой меланхолии. Пейзаж материализует абстрактное чувство, делая его зримым и осязаемым: «Природа мрачная твой нежный взор пленяет: / Она как будто бы печалится с тобой». Сумерки (метафора промежуточного, «переливного» состояния души) Карамзин противопоставляет «ясным дням» – время максимальной активности и социальности, символизирующее тот самый светский «блеск» с его эстетикой яркости, отчётливости, однозначности (близкой рационализму классицизма), в сумерках же очертания размыты, краски приглушены, чтобы что-то разглядеть, нужно всматриваться, чувствовать. Угасающий свет настраивает на философский лад, на воспоминания («взор нежный на прошедшее»), мечтания, мысли о быстротечности времени.

Н. М. Карамзин изображает осень утонченной умирающей девой, прекрасной в своей слабости. Осень – пора подведения итогов, время, когда природа (а вместе с ней и чувствительный человек) уже прошла через буйство красок и теперь сосредоточена на внутреннем, на воспоминаниях («взор на прошедшее»). Парадоксальным является то, что пора увядания неразрывно связана с предшествующим пиком изобилия, но для того, чтобы урожай был собран, колос должен быть срезан, а плод – сорван, поэтому данное время года ассоциируется с жертвой и предчувствием умирания, неспроста согласно мифологическому мышлению между миром живых и миром мертвых истончаются. В написанной ранее элегии «Осень» (1789) данный образ является центральным и прямо связанным с темой смерти, упадка, тления, мрачных, почти отчаянных раздумий о бренности всего сущего; умирание природы лирический герой проецирует на себя. В «Меланхолии» (1800) осень – образ не центральный, но идеально подобранный для выражения меланхолического мировосприятия.

Печаль и грусть свойственны поэзии Карамзина, он воспринимает бренность жизни как должное, и это отражается в его творчестве. Так, путешествуя по Европе, ощущая оторванность от родины, поэт пишет одно из самых известных стихотворений – элегию «Осень». Ключевой здесь является тема века и вечности, особенно популярная в эпоху романтизма. В описательной части элегии мы наблюдаем ту самую красоту увядания («Пение в рощах умолкло», «Скрылися птички» [Там же, с. 79]), во второй же, философско-дидактической, можем узреть любопытную аллегорию: весеннее обновление природы лишь оттеняет необратимость человеческого увядания, даже весною старец «Чувствует хладную зиму/ Ветхия жизни» [Там же].

Во второй части элегии появляется образ странника как символ уходящей молодости, некая аллегория на человеческое существование. Он, подобно меланхолии, находится на пограничье, на холме между небом и землёй. В христианстве образ странника

является одним из важнейших архетипов. Если мы обратимся к словарям, то можем обнаружить следующее: в толковом словаре Ефремовой странничество – «путешествие к святым местам для поклонения, получившее широкое распространение среди верующих в христианской, мусульманской и т.п. религиях» [5]; в толковом словаре Ушакова – «странствование пешком с целью богомолья как бытовое явление» [6]. Земная жизнь есть приготовление к жизни вечной, человек же – странник, пришелец в этом мире. Увядание природы становится напоминанием о скором конце его пути. К проблеме века и вечности, теме странничества, рассуждениям о неразрывной связи человека с природой нередко обращались романтики, например, М. Ю. Лермонтов («Выхожу один я на дорогу», «Тучи», «Парус» и др.). Н. М. Карамзина по праву можно назвать предтечей романтического миропонимания.

Элегическое мироощущению свойственна тоска по ушедшему времени. В стихотворении «Время» оно предстает как разрушительная сила, способная уничтожить всё материальное. В ньютоновской картине мира время представляется как абсолютная величина, которая течёт сама по себе, по Канту – это субъективная форма чувственности, причем идея времени «не возникает из чувств, а предполагается ими». В элегии наблюдается мучительное переживание времени, что косвенно подтверждает тезис Канта: мы имеем дело не с «вещью в себе», а с субъективной формой его восприятия. Время воспринимается лирическим героем Карамзина как бремя утомительной борьбы за уходящую молодость, как причина распада, тления, однако оно является необходимым условием для того, чтобы мир материального вообще существовал. Во второй строфе мы наблюдаем рождение безнадёжного эмоционального бунта:

Нам, право, согласиться должно
Ему таким же злом платить
И делать всё, чем только можно
Его скорее погубить. [Там же, с. 184]

Время в данной элегии олицетворяется, превращается в субъект диалога, причем лирический герой, жаждущий возмездия, объявляет его чуть ли не своим личным врагом. По закону талиона платить предлагается «таким же злом». Звучит призыв «погубить» время, однако, стоит отметить, герой бунтует не против мироздания, а против духовной пассивности, физически победить время никому не под силу, но наполнить смыслом свое безликое существование, не позволяя «томить» себя скукой, творить, наслаждаться каждым мигом под силу каждому.

Если элегия «Время» (1795) доминирует активное неприятие пустоты существования, то в элегии «Кладбище» (1792) демонстрируется принципиально иной модус отношения к вечности – смирение с неизбежной участью. Нечто похожее мы наблюдали в стихотворении «Осень», однако здесь смирение рождается из контраста между вечным обновлением природы и окончательностью человеческого угасания, в «Кладбище» же оно приобретает философскую опору и рождается в диалоге. Кладбище – это особое пространство на границе миров, где человек невольно задумывается о конечности своего бытия. Один голос возглашает: «Страшно в могиле, хладной и темной!...»[Там же, с. 114].

Воображение говорящего поглощено ужасом тления, оно цепляется за внешние, физические атрибуты смерти. На что второй успокаивающе отвечает: «Тихо в могиле, мягкой, покойной» [Там же]

Карамзин не отказывается от страха перед небытием, считая его совершенно естественным, неизбежным спутником человеческого сознания, однако он не является единственной возможной реакцией на мысль о смерти. Второй голос, как и лирический герой «Меланхолии», демонстрирует способность извлекать из потенциально трагического переживания что-то приятное («травки, цветочки растут», «нежные птички /Песнь на могиле поют»). Разницу восприятия поэт показывает через образ странника как универсальной фигуры человека, идущей по своему жизненному пути. Первый голос видит странника, пугающегося «мертвой юдоли» и потому спешащего поскорее миновать кладбище,

убежать от мысли о смерти. Такое поведение символизирует попытку жить, не задумываясь о неизбежном, вытеснить экзистенциальный ужас на периферию сознания. Странник, о котором нам говорит второй голос, представляет собой идеальный, с точки зрения сентиментализма, вариант отношения к смерти, для него кладбище – «обитель вечного мира». Слово «обитель» несёт в себе оттенок дома, пристанища, но никак не пугающей бездны. Странник усталый, его жизненный путь подходит к завершению, он исполнил свое земное предназначение и готов уйти на покой. Не случайно он выронил посох, долгое время служивший ему опорой, это символ окончания пути.

Примечательно в стихотворении употребление слова «сон». Сон снимает онтологическую катастрофичность смерти. Смерть как прекращение существования – это абсолютный конец, пугающий своей необратимостью, сон же – состояние временное, предполагающее пробуждение. В Священном писании мертвых Господь часто называет спящими. Так, например, история воскрешения Лазаря, рассказанная в Евангелии от Иоанна: «Сказав это, говорит им потом: Лазарь, друг наш, уснул; но Я иду разбудить его» (Ин. 11:11). Для людей он действительно умер, для Иисуса Христа в соответствии с могуществом Его – просто спал. Д. П. Боголепов в толковании эпизода смерти дочери Иаира пишет, что называя ее спящей, «И. Христос, с одной стороны, предсказывает, что умершая воскреснет, а с другой,—что смерть не есть совершенное уничтожение жизни, при смерти тела продолжает человек жить духом, который л может снова оживить тело» [4, С. 179-180] У Карамзина смерть также перестает быть окончательной победой тлена. Слово «спящие» создаёт важную смысловую связку с природным миром. В элегии «Осень» природа засыпает на зиму, чтобы «обновиться весною», человек же «вянет навеки». В «Кладбище» этот трагический разрыв преодолевается: человек тоже оказывается «спящим», подобно природе, а травы и цветы, растущие на могиле, становятся зримым знаком этого единства.

Метафора сна встречается и у М. Ю. Лермонтова в стихотворении «Выхожу один я на дорогу», однако здесь понятия «сон» и «смерть» принципиально различаются. Его лирический герой жаждет забытья, покоя, умиротворения, но вовсе не того, что дарует смерть в ее традиционном понимании. Он хочет остаться в этом мире навеки, раствориться в природе, символизирующей здесь вечную жизнь, заснуть, и сохранить при этом способность чувствовать и слышать. Стремление уйти от боли существования, но не от самого существования рождает уникальную поэтическую утопию, и этой утопией для лирического героя стал бы, пожалуй, летаргический сон. Здесь Лермонтов парадоксальным образом сближается с Карамзиным и одновременно решительно расходится с ним. Карамзинский покой предполагает небытие, мягко названное сном, Лермонтов же размышляет об образе вечного бытия на грани миров.

В творчестве Н. М. Карамзина элегия претерпевает значительную трансформацию, что свидетельствует о расширении жанровых границ. Созданная им модель элегии, ориентированная на передачу тончайших душевных состояний и индивидуализированного психологического переживания, стала фундаментом, на котором выросла поэзия русского романтизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Карамзин Н. М. От издателя. Аониды, или собрание разных, новых стихотворений. [Текст] / Карамзин Н. М. — Кн. 2. — Москва: в университетской типографии, у Ридигера и Клаудия, 1797 — С. 3-14

2. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений [Текст] / Карамзин Н. М. — 2-е издание. — Москва – Ленинград: «Советский писатель» (Ленинградское отделение), 1966 — 424 с.

3. Курилов А. С. Поэзия Карамзина и литературные процессы в России конца XVIII – начала XIX в // Литературоведческий журнал. №40. 2017. — С. 7-36.

4. Руководство к толковому чтению Четвероевангелия и книги Деяний Апостольских. Д. Боголепов. Издание 5. Москва: 1910. — 481 с.

5. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. / Ефремова Т. Ф. [Электронный ресурс] // Библиотека словарей : [сайт]. — URL:

http://www.ckii.ru/Library/SearchInVocabulary?Filter.SearchText=странниче-ство&Filter.SearchType=DefinitionsForWord&Filter.VocabularyId=17

6. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Ушаков Д. Н. [Электронный ресурс] // Библиотека словарей : [сайт]. — URL: http://www.ckii.ru/Library/SearchInVocabulary?Filter.SearchText=странниче-ство&Filter.SearchType=DefinitionsForWord&Filter.VocabularyId=19

THE ELEGIAC GENRE IN THE WORKS OF N. M. KARAMZIN

Summary. The article examines the evolution of the elegy genre based on the work of N. M. Karamzin. Special attention is paid to his poems «Autumn», «Time», «Cemetery» and «Melancholy».

Keywords: elegy, Karamzin, melancholy, autumn, wanderer

Yarema A. V.
Scientific adviser: Senchina L.T. Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: nastya20-003@mail.ru

Зарубежная филология

УДК 81’373:81’25

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ РЕАЛИЙ В РОМАНЕ В СТИХАХ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» А.С. ПУШКИНА ПРИ ПЕРЕВОДЕ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Гудилина А.М.
Научный руководитель: Калиущенко В.Д., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Данная работа посвящена переводам на немецкий язык и изучению способов перевода национально-культурных реалий в произведениях А.С. Пушкина на немецкий язык. Материалом исследования послужили 52 реалии, отобранные из романа «Евгений Онегин». Установлено, что наиболее распространенными способами реалий являются транслитерация и подбор аналога, тогда как калькирование и описательный перевод используются реже. Выявлен конфликт между необходимостью сохранить национальный колорит и сделать текст понятным для немецкоязычного читателя. Материалы работы могут быть использованы в практике перевода русской классики, а также в учебных курсах теории перевода и межкультурной коммуникации, а также в переводческой практики.
Ключевые слова: реалии, перевод, безэквивалентная лексика, национальный колорит, А.С. Пушкин, «Евгений Онегин».

ВВЕДЕНИЕ

Произведения А.С. Пушкина переводились на немецкий язык на протяжении почти двух столетий. История переводов начинается с XIX века, когда первые переводчики - Фридрих Боденштедт, Адельберт фон Шамиссо и другие - знакомили немецкоязычную публику с творчеством русского поэта [3]. В XX веке значительный вклад в популяризацию пушкинского наследия внесли Рольф-Дитрих Кайль, Эрик Бёрнер и Михаэль Энге [4]. Несмотря на существование многочисленных переводов, для настоящего исследования были отобраны работы четырёх ключевых переводчиков, чьи тексты наиболее репрезентативно демонстрируют эволюцию подходов к передаче русских реалий: Р.-Д. Кайля (перевод «Евгения Онегина» 1987 года), Ф. Боденштедта (переводы лирики середины XIX века), Э. Бёрнера и М. Энге. Этот выбор переводчиков позволяет проследить историческую динамику переводческих стратегий на протяжении значительного временного периода.

Актуальность исследуемой проблемы. А.С. Пушкин является центральной фигурой русской культуры, а его произведения насыщены уникальными словами-реалиями, которые отражают быт, традиции и социальные особенности России XIX века. При переводе на немецкий язык эти слова представляют главную сложность, так как часто не имеют прямых аналогов. Неправильная передача реалий может привести к потере национального колорита и искажению смысла оригинала. Поэтому поиск эффективных стратегий их перевода остается чрезвычайно актуальным для сохранения культурного наследия русской литературы в мире.

Цель исследования – выявить и проанализировать основные способы передачи русских реалий в произведениях А.С. Пушкина на немецкий язык и оценить их эффективность.

Объект исследования – лексические единицы-реалии в произведениях А.С. Пушкина («Евгений Онегин»).

Предмет исследования – стратегии и методы перевода данных реалий на немецкий язык.

Материал и методы исследования. Материалом послужила выборка из 52 реалий из романа «Евгений Онегин» и стихотворений Пушкина, а также их переводы на немец-

кий язык, выполненные Р.-Д. Кайлем, М. Энге. В работе использовался комплекс методов: сравнительный анализ оригинала и перевода для выявления переводческих трансформаций; контекстуальный анализ для определения функции реалии в тексте; количественный анализ для подсчета частотности использования разных методов перевода; описательный метод для систематизации полученных данных, переводческий анализ.

Понятие и сущность реалий

В рамках исследования за основу было принято определение реалий, данное болгарскими учеными С. Влаховым и С. Флориным, которые понимают под реалиями «слова, называющие объекты, характерные для жизни одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий в других языках [1, с. 32].

Было выявлено, что реалии – это слова и выражения, обозначающие специфические элементы быта, культуры и истории России, отсутствующие в других культурах [6].

Многие реалии в русском языке невозможно буквально перевести на немецкий, так как они выражают специфические национальные черты, не знакомые немецким читателям. Без этого перевода утрачивают свое уникальное качество, а значит, теряют глубину и точность.

Один из важнейших аспектов перевода — сохранение национального колорита, позволяющего иноязычному читателю проникнуться миром и культурой русского человека. Вместе с тем эти реалии ставят перед переводчиком сложную задачу выбора оптимального способа передачи значений [4].

Классификация и типы реалий в произведениях Пушкина

На основе работ С. Влахова и С. Флорина [1] были классифицировали пушкинские реалии на несколько групп:

Этнографические (быт, обряды): самовар, тройка, масленица, блины, хоровод.

Историко-культурные (социальные реалии): помещик, чин, князь, барщина, оброк.

Географические (топонимы): Нева, летний сад, Петербург.

Материальные (предметы быта): шуба, аршин, кафтан, пряник.

Способы перевода и их частотность

Анализ переводов позволил выявить четыре основных способа передачи реалий и их распространенность: [7]

Транслитерация/транскрипция (использование оригинала в немецком написании). Этот способ применяется в 30% случаев, в основном для передачи имен собственных, топонимов и уникальных понятий: *самовар* ‘Samowar’, *аршин* ‘Arschin’, *Петербург* ‘Petersburg’, *Нева* ‘Newa’, *тройка* ‘Troika’, *казак* ‘Kosak’, *Владимир* ‘Wladimir’, *кафтан* ‘Kaftan’, *квас* ‘Kwas’. Он сохраняет национальный колорит, но может быть непонятен читателю без пояснений.

Подбор аналога (замена русской реалии на близкую по смыслу немецкую). Наиболее частотным оказался подбор аналога (35% случаев), который заключается в замене русской реалии на лексическую единицу немецкого языка, максимально близкую по значению или функции в культуре, например: *бал* – Ball, *деревня* – Dorf, *князь* – Fürst, *барин* ‘Herr’, *чин* ‘Dienstgrad’, *святки* ‘Rauhnächte’, *провинция* ‘Provinz’, *барщина* ‘Fronarbeit’, *медведь* (в контексте народных гуляний) ‘Bär’, *хоровод* ‘Reigen’, *пряник* ‘Lebkuchen’. Этот метод делает текст понятным, но часто упрощает или стирает специфику русской реалии, например, наименовании реалии *«помещик»* теряет связь с крепостным правом в переводе Gutsherr).

Калькирование (дословный перевод компонентов слова). Встречается в 20% случаев: *летний сад* ‘Sommergarten’, *ключница* ‘die Beschließerin’. Способ удобный для понимания, но создает сложные конструкции.

Описательный перевод (развернутое объяснение значения). Используется в 15% случаев для сложных понятий: *оброк* – ‘Naturalabgabe’ *(натуральный налог)*, *полтина* – ‘ein halber Rubel’ *(половина рубля)*. Способ точен, но может «утяжелять» текст.

Конфликт «точности» и «адекватности»

Главная проблема при переводе реалий — необходимость одновременно сохранять точное значение и передавать атмосферу, эмоциональную составляющую и культурный подтекст. Иногда реалии оказываются настолько уникальны, что даже тщательные описания и точные кальки не могут полноценно передать всю полноту опыта и ощущений, заложенных автором [8].

Большую трудность составляет выбор между дословной передачей и адаптацией для читателя, например, реалия *масленица* передается как ‘Butterwoche’ (букв. «масляная неделя»), что верно по смыслу, но не передает атмосферу русского праздника.

При переводе реалий важной проблемой является конфликт между стремлением к точной, буквальной передаче слова (точность) и необходимостью создать на читателя перевода тот же эффект, что и оригинал (адекватность) [2].

Сравнительный анализ переводов

Анализ показал четкую зависимость выбора стратегии перевода от исторического периода. Переводчики XIX века (Ф. Боденштедт) чаще использовали адаптацию и подбор аналогов, стремясь сделать текст понятным для немецкого читателя в рамках романтической традиции. В отличие от них, переводчик XX века Р.-Д. Кайль демонстрирует определенную динамику изменений к большей точности и сохранению культурного колорита через транслитерацию и описательный перевод [7].

Перевод Р.-Д. Кайля «Евгения Онегина» (1987) признан одним из наиболее успешных, поскольку он удачно сочетает транслитерацию, сохраняя колорит при достаточной понятности [4].

ВЫВОДЫ

Проведенный в работе комплексный анализ пушкинских реалий и их переводов на немецкий язык позволил сделать следующие детальные выводы:

1) Анализ показал, что реалии являются важнейшим элементом национально-культурной идентичности, отражающим особенности быта, традиций, исторических и социально-политических особенностей русского народа XIX века. Передача этих реалий в переводе сопряжена с существенными трудностями, обусловленными отсутствием прямых эквивалентов в немецком языке и необходимости сохранения культурного колорита, что зачастую вызывает конфликт между требованиями точности и адекватности перевода.

2) Количественный анализ стратегий перевода выявил четкое распределение предпочтений: подбор аналогов и транслитерация являются доминирующими методами, тогда как калькирование и описательный перевод используются значительно реже. Это свидетельствует о стремлении переводчиков найти баланс между сохранением национального колорита и обеспечением понятности текста для немецкоязычного читателя.

3) Подходы реалий к переводам демонстрируют определенную динамику изменений. Переводчики XIX века (Боденштедт, Шамиссо) преимущественно использовали адаптационные стратегии, подстраивая текст под эстетические нормы немецкого романтизма. Переводчики XX века (Кайль) проявляют тенденцию к большей текстологической точности, что отражает общую эволюцию переводоведения в сторону большей верности оригиналу.

4) Зависимость выбора методов перевода от характера реалий проявляется достаточно четко. Географические названия и уникальные предметы материальной культуры (Нева, самовар) преимущественно передаются через транслитерацию. Социальные и ис-

торические понятия (помещик, чин) чаще переводятся путем подбора аналогов или описательного перевода, что связано с необходимостью объяснения их специфического содержания.

5) Критическая оценка эффективности различных подходов позволяет утверждать, что наиболее успешными являются перевод Р.-Д. Кайля. Стратегия Р.-Д. Кайля основана на глубоком понимании как русской, так и немецкой культур. Он подходит к переводу реалий как к художественной задаче, где каждый метод — инструмент в палитре. Транслитерация (Troika, Samowar) служит для сохранения уникального колорита и введения читателя в иную культурную среду. Тонко подобранный аналог (Reigen, Lebkuchen, Fronarbeit) обеспечивает понятность, не упрощая смысла, а часто и обогащая его поэтическими коннотациями. Описательный перевод (Naturalabgabe) используется выборочно, там, где точность значения критически важна. Именно эти методы делают перевод Кайля эталонным примером успешной передачи русских реалий, достигающим оптимального баланса между верностью оригиналу и потребностями читателя перевода.

6) Выявленные проблемы перевода носят системный характер. К ним относятся: неизбежные потери культурных коннотаций при использовании аналогов, искусственность звучания при калькировании, необходимость дополнительных пояснений при транслитерации. Особую сложность представляют реалии, не имеющие даже приблизительных аналогов в немецкой культуре (например, «барщина», «оброк»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белова А.В. Передача этнографических реалий при переводе художественного произведения на немецкий язык [Электронный ресурс]. - Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/peredacha-etnograficheskih-realiy-pri-perevode-hudozhestvennogo-proizvedeniya-na-nemetskiy-yazyk/viewer

2. Берков П.Н. Пушкин в переводах на западноевропейские языки // Пушкин: Исследования и материалы. - М.: Изд-во АН СССР, 1956. - С. 402-425.

3. Виноградов В.С. Перевод. Общие и лексические вопросы. - М.: КДУ, 2009. - 238 с.

4. Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе. - М.: Р. Валент, 2009. - 360 с.

5. Данилевский Р.Ю. О переводах поэзии и драматургии А.С. Пушкина на немецкий язык // А.С. Пушкин. Избранная поэзия в переводах на немецкий язык. - М.: Рудомино, 1999. - С. 5-14.

6. Петренко Д. А., Чернышова М. В. Способы перевода немецких реалий на русский язык − Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского Филологические науки. Том 1 (67). № 4. 2015 г. С. 94-101.

7. Пушкин А.С. Евгений Онегин. - М.: Дрофа, 2003. - 240 с.

8. Реалия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – Стб. 863 – 1596 с.

9. Puschkin A.S. Jewgeni Onegin: Roman in Versen / Aus dem Rus. von R.-D. Keil. - München: Piper, 1987. - 262 S.

10. Bodenstedt F. Alexander Puschkin's Poetische Werke. - Berlin: Decker, 1854. - 298 S.

11. Börner E. Alexander Puschkin: Gedichte. - Leipzig: Insel Verlag, 1963. - 184 S.

12. Lange K. Probleme der Puschkin-Übersetzung im 19. und 20. Jahrhundert // Zeitschrift für Slawistik. - 1985. - Bd. 30. - S. 543-550.

PECULIARITIES OF TRANSLATING CULTURAL REALIA IN THE NOVEL IN VERSE «EUGENE ONEGIN» BY A.S. PUSHKIN INTO GERMAN

Annotation. This paper is dedicated to the analysis of German translations and the study of methods for translating national-cultural realia in the works of A.S. Pushkin into German. The research material comprises 52 realia selected from the novel «Eugene Onegin». It has been established that the most common methods of translating realia are transliteration and the selection of an analogue, whereas calquing and descriptive translation are used less frequently. A conflict has been identified between the need to preserve the national flavour and the aim of making the text comprehensible to a German-speaking reader. The materials of this work can be used in the practice of translating Russian classics, as well as in academic courses on translation theory and intercultural communication, and in translation practice.

Keywords: realia, translation, non-equivalent vocabulary, national flavour, A.S. Pushkin, «Eugene Onegin».

Gudilina A.M.
Scientific adviser: Kaliushchenko V.D., Doctor of Philology, Professor of the Department of Germanic Philology

Donetsk State University
E-mail: nastya.gudilina.00@mail.ru

УДК 811.112.2:81.23:81.37

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ СО ЗНАЧЕНИЕМ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

Денисенко А.С.
Научный руководитель: Петрищева Е.И. канд. филол. наук
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данном исследовании рассматриваются фразеологические единицы со значением эмоционального состояния в немецком языке. Проанализировано 100 фразеологизмов с целью выявления наиболее распространенной группы лексических единиц, объективирующих эмоциональные состояния. Представлена классификация наиболее распространенных фразеологических единиц согласно теории дифференциальных эмоций Кэррола Изарда, а также проанализирована их структура. Результаты проведенного исследования дают возможность понимания национального менталитета, что является ключевым критерием межкультурной коммуникации.
Ключевые слова: фразеологическая единица, эмоция, структурный тип, семантическая классификация, компонент.

1.**Вступление**. Фразеологические единицы или фразеологизмы, являются неотъемлемой частью любого языка и играют важную роль в коммуникации. Они представляют собой устойчивые сочетания слов, значения которых не всегда можно понять через значение отдельных компонентов. Особое место среди фразеологических единиц занимают те, которые отражают эмоциональные состояния человека. Эмоции, как неотъемлемая часть человеческой природы, находят свое отражение в языке, и фразеологизмы, выражающие различные эмоциональные состояния, позволяют глубже понять культуру и мировоззрение носителей языка.

В немецком языке также существует множество фразеологических единиц, которые служат для выражения различных эмоций — от радости и любви до страха и гнева.

Тематика фразеологических единиц, выражающих эмоциональные состояния, заслуживает особого внимания, поскольку она позволяет более детально исследовать связь языка и психологии, а также особенности восприятия эмоций в разных культурах, этим и обусловлена **актуальность** данной работы. **Цель** исследования заключается в анализе фразеологических единиц с выражением эмоционального состояния в немецком языке.

Объектом исследования являются фразеологические единицы немецкого и русского языков, выражающие эмоциональное состояние (далее ФЕВЭС), а **предметом —** их структурные и семантические особенности.

Эмпирическим материалом исследования послужили фразеологические единицы со значением эмоционального состояния, отобранные из одноязычных словарей Duden в 4 изданиях, и двуязычного немецко-русского фразеологического словаря Л.Э. Биновича (под ред. С.И. Константиновой). Таким образом, объем словарной выборки составил 100 единиц [1, 2, 3, 4, 5].

2.**Структурные типы ФРВЭС**.

Фразеологизмы, отражающие эмоциональные состояния, являются важной частью немецкого языка и позволяют яркой точно передать различные чувства и переживания. Структура этих фразеологических единиц может быть разнообразны, от простых выражений до более сложных конструкций. Рассмотрим основные структурные типы фразеологизмов, выражающих эмоциональные состояния, а также их компоненты.

2.1. Самой продуктивной группой являются ***двухкомпонентные*** **фразеологизмы** (27 ед.), что составляет 39% всей выборки. Они часто представляют собой сочетание существительного и глагола (16 ед.), существительного и наречия (5 ед.), суще-

ствительного и существительного (2 ед.), отрицательного местоимения и существительного (2 ед.), прилагательного и существительного (1 ед.), прилагательного и глагола (1 ед.), например:

(1) Существительное + глагол (16 ед.): *die Augen verdrehen* ‘закатывать глаза’[1];

(2) Существительное + наречие (5 ед.): *Kopf hoch!* ‘выше голову’;

(3) Существительное + существительное (2 ед.): *das Ei des Kolumbus* ‘найти простое решение сложной проблемы (радость)’[1];

(4) Отрицательное местоимение + существительное (2 ед.): *Keine Angst* ‘не бойся’[3];

(5) Прилагательное + существительное (1 ед.): *Grün vor Stolz* ‘досл. зеленый от гордости, разг. очень горд’[4];

(6) Прилагательное + глагол (1 ед.): *sich grün machen* ‘позориться, выглядеть смешно’[1];

2.2 ***Трёхкомпонентные*** **фразеологизмы** используются для более сложных эмоциональных состояний и часто включают в себя различные части речи – существительное, глагол, прилагательное или наречие. В данной было рассмотрено 18 трёхкомпонентных словосочетаний, которые составили 22,1%.

Чаще всего встречаются трехкомпонентные словосочетания типа существительное + прилагательное + глагол (6 ед.), числительное + существительное + глагол (3 ед.), существительное + существительное + глагол (2 ед.), глагол + глагол + существительное (2 ед.), местоимение + прилагательное + существительное (2 ед.), глагол + местоимение + прилагательное (2 ед.), существительное + существительное + существительное (1 ед.), существительное + прилагательное + существительное (1 ед.).

(7) существительное + прилагательное + глагол (6 ед.): *den gotischen Knoten durchhauen* ‘решить сложную ситуацию (быть довольным собой)’[3];

(8) числительное + существительное + глагол (3 ед.): *sich (wie) in siebten Himmel fühlen* ‘быть на седьмом небе от счастья’[2];

(9) существительное + существительное + глагол (2 ед.): *die Hände über den Kopf zusammenschlagen* ‘схватиться за голову (от отчаяния или разочарования) ’;

(10) глагол + глагол + существительное (2 ед.): *abwarten und Tee trinken!* ‘терпеливо ждать’;

(11) местоимение + прилагательное + существительное (2 ед.): *du grüne Neune* ‘ты не в себе’[4];

(12) глагол + местоимение + прилагательное (2 ед.): *hoffen wir auf das beste!* ‘надеемся на лучшее’;

(13) существительное + существительное + существительное (1 ед.): *ein Gefühl wie Weihnachten und Ostern* ‘очень радостное чувство (досл. как на Рождество или Пасху)’[3];

(14) существительное + прилагательное + существительное (1 ед.): *wie ein Blitz aus heiterem Himmel* ‘как молния из ясного неба (внезапно и неожиданно) ’;

(15) существительное + наречие + глагол (1 ед.): *den Himmel offen* ‘иметь надежды на лучшее’;

В классификации учитывались только знаменательные части речи как носители семантического содержания фразеологизма. Служебные элементы (предлоги, артикли и союзы) в количественный состав модели не включались, поскольку выполняют синтаксическую функцию и не образуют самостоятельного компонента структуры.

2.3 ***Однокомпонентные*** **фразеологизмы** составили 20% данной выборки, а именно 17 фразеологических единиц. Фразеологические единицы данной группы подразделяются на вербальные и адвербиальные.

(16) Глаголы (14 ед.): *hoffen* ‘надеяться’[1];

(17) Наречия (3 ед.): *Na, warte* ‘подожди ка’[4];

2.4 ***Четырёхкомпонентные*** **фразеологизмы** встречаются реже, но они имеют более сложную структуру и могут передавать детализированные и многозначные эмоции. В данном исследовании было исследовано 14 четырехкомпонентных фразеологических словосочетаний, что составило 16,9%.

Можно выделить следующие группы:

(18) местоимение + прилагательное + существительное + глагол (2 ед.): *sein blaues Wunder erleben* ‘испытать нечто поразительное, досл. пережить голубое чудо’;

(19) глагол + прилагательное + существительное + прилагательное (1 ед.): *Ende gut, alles gut* ‘ все хорошо, что хорошо кончается’[2];

(20) местоимение + глагол + существительное + существительное (1 ед.): *den seinen gibt‘s der Herr im Schlaf* ‘кому поживется, у того и петух несется (везение)’;

(21) местоимение + глагол + местоимение + глагол (2 ед.): *ich hoffe, dass es klappt* ‘я надеюсь, что все получится’[4];

(22) существительное + прилагательное + существительное + глагол (1 ед.): *die Welt wird nicht gleich aus den Angeln gehen* ‘мир не перевернется’*;*

(23) местоимение + глагол + местоимение + местоимение (1 ед.): i*ch verlasse mich auf dich* ‘я полагаюсь на тебя’[4];

(24) глагол + местоимение + местоимение + существительное (1 ед.): *nehmen Sie allen ihren Mut zusammen!* ‘соберите всю свою смелость’*;*

(25) наречие + глагол + местоимение + прилагательное (1 ед.): *hoffentlich wird alles gut* ‘надеюсь, что все будет хорошо’[4];

(26) местоимение + глагол + существительное + глагол (1 ед.): *das kann den Hals nicht kosten* ‘это не смертельно’[2];

(27) наречие + глагол + местоимение + глагол (1 ед.): *deshalb wird man dich nicht gleich auffressen* ‘поэтому тебя сразу не съедят’*;*

(28) местоимение + глагол + существительное + существительное (2 ед.): *es geht den Menschen wie den Leuten* ‘все люди братья’*, es ist noch nicht aller Tage Abend* ‘еще не вечер’[4].

2.5 К ***пятикомпонентным*** **словосочетаниям** можно отнести, например, такой фразеологизм, как *es gab seiner Hoffnung Ausdruck* ‘кто-то выразил свою надежду’, который состоит из местоимения + глагола + местоимения + существительное + существительное. Пятикомпонентные фразеологизмы составили 1,3% от общего количества проанализированных фразеологизмов.

Количественный анализ структурных моделей показал, что наиболее продуктивной группой в исследуемой выборке являются двухкомпонентные фразеологизмы. Их выявлено 27 единиц, что составляет 39% от общего числа проанализированных фразеологических единиц. Высокая продуктивность данной группы обусловлена прежде всего структурной экономичностью и семантической ёмкостью двухкомпонентной модели. Наиболее частотной оказалась модель «существительное + глагол» (16 единиц). Подобные конструкции когнитивно просты, легко воспроизводимы и обладают высокой коммуникативной мобильностью. Они позволяют в компактной форме выражать эмоциональные реакции, состояния и оценку, что делает их особенно востребованными в разговорной речи. Кроме того, двухкомпонентные фразеологизмы характеризуются высокой степенью идиоматической закрепленности при минимальном формальном объеме, что также способствует их частотности [6].

Промежуточное положение по степени продуктивности занимают трехкомпонентные (18 единиц, 22,1%) и однокомпонентные фразеологизмы (17 единиц, 20%). Трехкомпонентные конструкции отличаются большей структурной развернутостью и позволяют детализировать эмоциональные состояния, включая дополнительные обстоятельствен-

ные характеристики. Однако по степени употребительности они уступают двухкомпонентным моделям из-за большей синтаксической сложности. Однокомпонентные фразеологизмы, представленные преимущественно глагольными формами, формально компактны, однако демонстрируют меньшую образность, что снижает их фразеологическую выразительность.

Четырехкомпонентные фразеологизмы составили 16,9% выборки (14 единиц). Для них характерна более сложная синтаксическая организация и расширенная семантическая структура, позволяющая передавать детализированные или оценочно насыщенные эмоциональные состояния [6]. Вместе с тем увеличение числа компонентов приводит к снижению структурной компактности и уменьшению частотности употребления.

Наименее продуктивной оказалась группа пятикомпонентных фразеологизмов (1,3%). Низкая представленность данной модели объясняется её синтаксической громоздкостью и большей контекстуальной зависимостью. По мере увеличения количества компонентов конструкции приближается к свободному словосочетанию, а степень фразеологической слитности ослабевает. Такие единицы чаще функционируют как развернутые высказывания или книжные конструкции и менее характерны для повседневной коммуникации [7].

Таким образом, продуктивность структурных моделей фразеологизмов напрямую связана с принципом языковой экономии: наиболее востребованными оказываются компактные конструкции, способные при минимальном формальном объеме передавать значительное семантическое и эмоционально-оценочное содержание.

3.Семантическая классификация

Наиболее разработанной, сфокусированной на отдельных эмоциональных модальностях является теория дифференциальных эмоций Кэррола Изарда. Она так названа оттого, что объектом ее изучения являются частные эмоции, каждая из которых рассматривается отдельно от других, как самостоятельный переживательно-мотивационный процесс, влияющий на когнитивную сферу и поведение человека.

Согласно данной классификации проведем анализ фразеологических единиц:

(29) Печаль (17 ед): *es ist, um auf die Akazien zu klettern* ‘хоть на стену лезь’[2];

(30) Презрение (14 ед): *jemanden wie Luft behandeln* ‘обращаться с кем-то как с воздухом’[4];

(31) Страх (11 ед): *Bammel haben* ‘трястись от страха’[4];

(32) Радость (11 ед): *sich einen Ast lachen* ‘чуть не лопнуть от смеха’;

(33) Гнев (10 ед): *ich kann das nicht mehr mitanhören!* ‘я этого больше слышать не могу!’[1];

(34) Интерес (9 ед): *kein Auge von j-m abwenden* ‘не отводить глаз от кого-то’[2];

(35) Вина (9 ед): *Feuchte Augen bekommen* ‘прослезиться’[4];

(36) Удивление (7 ед): *au Backe!* ‘вот тебе на!’[4];

(37) Безразличие (6 ед): *die Dummen sterben nie aus* ‘дуракам перевода нет!’[2];

(38) Стыд (6 ед): *j-n bis auf die Knochen blamieren* ‘застыдить кого-то’[1].

Таким образом можно сделать вывод, что среди фразеологических единиц, описывающих негативное эмоциональное состояние, самыми распространенными являются группы, выражающие эмоции печали, презрения и страха. Печаль является самой распространенной группой (17%) так как это многогранная эмоция, которая может включать в себя также грусть, разочарование, страх одиночества, но является смысловой и объединяющей. Печаль возникает как реакция на какую-то утрату и негативную ситуацию. Обилие фразеологических единиц, описывающих это эмоциональное состояние, является реакцией человека на сложности с описанием данного переживания. Страх является реакцией на реальную или воображаемую опасность, а также способом защиты от сильных потрясений. Это базовая эмоция человека с яркой физиологической

окраской. Страх активно выражается в культуре и речи и соответствует потребности человека быстро и образно передавать реакцию на угрозу.

Из фразеологических единиц, описывающих положительное эмоциональное состояние, самыми многочисленными являются подгруппы со значением радости и интереса, так как в немецкой культуре принято выражать признание успехам, таланту и умению других людей, показывать заинтересованность в проектах других людей и их увлечениях. Кроме того, фразеологические единицы данной группы часто пересекаются по семантике с фразеологизмами удивления, что расширяет их число.

Что касается выражения амбивалентных эмоций, то в данной группе самой многочисленной является подгруппа эмоций, описывающих безразличие, ведь именно оно часто выражает внешнюю защитную позицию человека, часто используется для иронии и дистанции. Именно эта группа фразеологизмов часто помогает человеку уклониться от оценки ситуации, «сохранить лицо» или выразить иронию или сарказм без прямой конфронтации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бинович Л. Э. Немецко-русский фразеологический словарь. М.: Аквариум, 1995. 656 с.

2. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim. — Wien: Dudenverlag, 1989.

3. Duden. In 12 Bänden. B.11. Feste Redewendungen. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1984. – 867 S.

4. Köster, R. Redensarten / Rudolf Köster und Dudenredaktion // Duden. Redensarten. // Wo sie herkommen, was sie bedeuten. — Berlin, 2007. стр. 3–195.

5. Köster, R. Wer har den Teufel an die Wand gemalt? / Rudolf Köster und Dudenredaktion // Wer hat den Teufel an die Wand gemalt? Redensarten — wo sie herkommen, was sie bedeuten — Berlin: Biographisches Institut GmbH, 2014. стр. 36–76.

6. Блытова, Е.В. Эмотивная семантика немецких фразеологических единиц / Е.В. Блытова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2015.

7. Боженкова, Н. А. К вопросу об организации фразеологических констант с семантикой состояния / А. Н. Боженкова, И. А. Диневич. — Курск, «Известия Курского государственного технического университета», 2011. — С. 21-24.

PHRASEOLOGICAL UNITS WITH THE MEANING OF AN EMOTIONAL STATE IN GERMAN

Annotation. This paper examines phraseological units with the meaning of an emotional state in the German language. 100 phraseological units were analyzed in order to identify the most common group of lexical units objectifying emotional states, the classification of the most common phraseological units according to Carroll Izard's theory of differential emotions is presented, and their structure is analyzed. The results of the study provide an opportunity to understand the national mentality, which is a key criterion for intercultural communication.

Keywords: phraseological unit, emotional state, structural type, semantic classification, component.

Denisenko A.S.
Scientific adviser: Petrishcheva E.I. Candidate of Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: adenisenko2110@gmail.com

УДК 347.78.034

ТИПЫ МЕЖЪЯЗЫКОВЫХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ (НА ПРИМЕРЕ КОМПАРАТИВНЫХ УСТОЙЧИВЫХ ВЫРАЖЕНИЙ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Донцов А.С.
Научный руководитель: Басыров Ш.Р., д-р филол. наук., профессор
ФГОБОУ «ДонГУ»

Аннотация. В статье устанавливаются различные типы межъязыковых фразеологических соответствий, отражающие результаты сопоставительного анализа русских и немецких компаративных фразеологических единиц (КФЕ). Материал исследования составили КФЕ, отобранные методом сплошной выборки из лексикографических источников немецкого и русского языков. Выявлены типы КФЕ немецкого и русского языков с точки зрения их эквивалентности и описаны полные и неполные структурно-семантические эквиваленты, а также безэквивалентные КФЕ.
Ключевые слова: компаративная фразеологическая единица, разновидности межъязыковых соответствий, структурно-семантическая эквивалентность, сопоставление.

Введение. В настоящее время одной из наиболее актуальных проблем филологических исследований является анализ межъязыковых фразеологических соответствий в системах сопоставляемых языков. Данная проблематика получила отражение в работах многих ученых, среди которых Е. Ф. Арсентьева, Л. К. Байрамова, Л. С. Бархударов, В. Г. Гак, З. З. Гатиатуллина, В. Н. Комиссаров, А. Д. Райхштейн, Я. И. Рецкер, Ю. П. Солодуб, Э. М. Солодухо, Р. А. Юсупов и другие.

Сопоставление словарных определений межъязыковых устойчивых соответствий предполагает выявление общих и дифференциальных сем на межъязыковом уровне и выявление на этой основе общего логико-категориального признака, некого семантического прототипа, который реализуют в разных языках разные языковые единицы.

В данной статье исследуются компаративные фразеологические единицы (КФЕ) немецкого и русского языков и устанавливаются типы межъязыковых фразеологических соответствий.

Выбор объекта исследования обусловлен неслучайными факторами: рассматриваемые фразеологизмы отличаются значительным количеством, высокой степенью продуктивности и широкими возможностями фразообразования.

Целью работы является сопоставительный анализ немецких и русских КФЕ, выявление типов межъязыковых фразеологических соответствий и установления наиболее распространенного типа.

Материалом исследования стали компаративные фразеологические единицы немецкого и русского языков в количестве 400 единиц для каждого языка, отобранные методом сплошной выборки из фразеологических словарей.

Основная часть. Анализируя межъязыковую соотнесенность немецких и русских ФЕ, А.Д.Райхштейн [4, с. 132] обращает внимание на сходство смысловой и формально-смысловой организации фразеологизмов в межъязыковом плане. Посредством дифференциального анализа аспектной и функционально-смысловой соотнесенности между конкретными ФЕ немецкого и русского языков автор устанавливает такие типы межъязыковых фразеологических отношений: 1) тождество, то есть полное совпадение аспектной организации и совокупного смысла; 2) лексическая вариантность или структурная синонимия (полное совпадение совокупного смысла и синтаксической организации при неполном тождестве компонентного состава); 3) идеографическая синонимия (неполное тождество совокупного сигнификативного значения за счет наличия особых семантических признаков у обеих сравниваемых ФЕ); 4) гиперо-гипонимия, то есть непол-

ное тождество совокупного сигнификативного значения за счет наличия у одной из сопоставляемых ФЕ конкретизирующих семантических признаков; 5) стилистическая синонимия (неполное тождество совокупного смысла за счет различий в стилистическом плане); 6) омонимия и полисемия (тождество аспектной организации при больших или меньших различиях в совокупном смысле); 7) энантиосемия, то есть тождество аспектной организации при противоположности совокупного смысла. А. Д. Райхштейн, помимо отношений полного совпадения и полного расхождения, рассматривает также промежуточные типы связей — отношения неполного (частичного) тождества. Указанные разновидности межъязыковых фразеологических отношений выявляются в процессе сопоставления языков: а) на уровне отдельных компонентов их формально-семантической структуры; б) на уровне общего содержания, включающего сигнификативно-денотативное и коннотативное значение.

Исследование сравнения плана выражения и плана содержания КФЕ сопоставляемых языков позволило установить различные типы межъязыковых фразеологических соответствий, а именно:

1) полные структурно-семантическое соответствия (или межъязыковые фразеологические эквиваленты);
2) неполные структурно-семантические соответствия;
3) безэквивалентные КФЕ.

Рассмотрим данные типы.

1**. Полные структурно-семантические соответствия (нем.-64 ед., русск.- 64 ед.)**

К межъязыковым эквивалентным ФЕ относятся разноязычные ФЕ, характеризующиеся тождеством семантики, структурно-грамматической организации, фразеологических образов и компонентного состава. При этом сходство структурно-грамматического строя немецких и русских фразеологических единиц предполагает необходимость учета типологических особенностей, характерных для одного языка и отсутствующих в другом. В зависимости от расхождений в плане выражения степень соответствия межъязыковых эквивалентов может быть как полной, так и частичной. В случае полной эквивалентности имеет место полное совпадение как формальной стороны, так и содержательного аспекта, ср.:

(1) нем. *Stumm wie ein Fisch*<knapp>(букв.немой, как рыба)- русск. *Нем как рыба* 'Молчаливый человек':*Er war stumm wie ein Fisch*' 'Он был нем как рыба'

(2) нем. *er ist fest [stark] wie eine Eiche* – русск. *Он сильный (крепкий) как дуб.* Образ дуба в обоих языках является олицетворением силы и могущества.

(3) нем. *sich fühlen wie ein Fisch im Wasser* -русск. *Чувствовать себя как рыба в воде* [5, 199];

(4) нем. *schwatzen wie eine Elster* - русск. *Трещать как сорока* [5, 169];

(5) нем. *blind wie ein Maulwurf* - русск. *Слепой как крот* [5, 240];

(6) нем *listig wie eine Schlange* - русск. *Коварный как змея* [5, 305];

Приведенные КФЕ немецкого и русского языка характеризуются структурно-грамматической идентичностью, тождественным семантическим содержанием. В основе данных единиц лежит единый образ. Единственная отличительная особенность касается порядка слов. Так, в немецком языке инфинитив располагается в конце предложения, что соответствует установленным правилам немецкой грамматики. В русском же языке, согласно грамматическим нормам и правилам сочетаемости, инфинитив, напротив, ставится в начальной позиции.

2. Неполные структурно-семантические соответствия (нем.-301ед., русск.-315 ед.)

В составе неполных эквивалентов выделены следующие подтипы:

2.1. ФЕ, наиболее близкие к полным соответствиям, имеющие в основе сравнения сходные, но не тождественные фразеологические образы. Ср:

(7) нем *wie der Baum*, *so die Frucht /Stamm* (букв. Каково дерево, таков и фрукт/ствол) - русск. *Яблоко от яблони недалеко падает'*. Оба примера представляют собой фразеологизмы, которые используют растительную метафору для сравнения людей. Структурно они имеют схожую форму: оба состоят из двух частей, где первая часть содержит сравнение с растением (деревом или яблоней), а вторая часть содержит следствие.

(8) нем.*Wie der Herr, so Gescherr(*букв. Какой Господь, такой и город)-русск. *Каков поп, таков и приход* [5, 300].

(9) нем. *Wie auf Kohlen sitzen*(букв. Сидеть как на углях)- русск. *Сидеть как на иголках.*

В КФЕ (8) и (9) приведены сходные , но не тождественные образы.

2.2. ФЕ, построенные на иных образах или отражающие разные стороны какого-либо явления.

Более типичными для сопоставляемых языков являются ФЕ, построенные на иных образах или отражающие разные стороны явления. Яркими примерами фразеологизмов этого подтипа являются единицы, обозначающие силу и здоровье человека. В немецком языке здорового человека сравнивают с медведем, а в русском – с быком:
(10) нем. *wie ein Bär gesund sein'* (*букв.* 'быть здоровым как медведь'), т.е. 'быть здоровым'. - русск. *Здоровый как бык*.

(11) нем. *kalt wie eine Hundeschnauze* (букв. Холодный как собачья морда)-русск. *Как с гуся вода*. Обе КФЕ имеют значение «быть безразличным», но используют разные образы для передачи одного и того же смысла.

В следующем примере (12) фразеологические единицы полностью совпадают по значению и стилистической характеристике, однако в их основе лежат различные образы сравнения, специфичные для каждого из рассматриваемых языков.

Немецкий фразеологизм (12) *ein weißer Rabe* традиционно передаётся в русском языке с помощью фразеологического эквивалента «белая ворона». Несмотря на почти полное формальное совпадение (за исключением различий в роде существительного: Rabe — «ворон», ворона), данные выражения существенно расходятся по своему значению. В немецком языке этот фразеологизм обозначает нечто редкое, необычное, исключительное (eine große Ausnahme, Seltenheit) и употребляется по отношению к человеку, резко отличающемуся от других в положительном смысле. В русском же фразеологизме отсутствует семантический компонент «редкости» или «исключительности»: «белая ворона» характеризует человека, заметно выделяющегося среди окружающих, при этом чаще с отрицательной оценкой. В связи с этим при переводе немецкого выражения требуется дополнительное смысловое уточнение, если в качестве эквивалента используется русский фразеологизм «белая ворона». Таким образом, недостаточное знание реалий и игнорирование национально-культурной специфики фразеологических единиц может привести к неточностям и ошибкам перевода, что, в свою очередь, вызывает неполное понимание значения КФЕ.

В русском фразеологизме отсутствует оттенок значения «редкости» и «исключительности». Выражение «белая ворона» обозначает человека, резко выделяющегося среди окружающих, отличающегося от них какими-либо чертами и нередко воспринимаемого с отрицательной стороны. В связи с этим при переводе немецкого фразеологизма возникает необходимость в дополнительном смысловом уточнении, если в качестве переводческого эквивалента используется выражение «белая ворона». Таким образом, из-за недостаточного знания фактов реальной действительности, из-за недостаточ-

ного внимания к национальной специфике фразеологических единиц, могут быть допущены неправильности и неточности в переводе фразеологизмов, а это ведет к неполному восприятию значения КФЕ.

2.3. ФЕ, которым в другом языке соответствуют те же структуры, но с иной лексической наполняемостью.

Наряду с эквивалентными фразеологическими единицами в каждом из сопоставляемых языков выделяется также группа компаративных фразеологизмов, включающая выражения, не совпадающие с аналогичными единицами другого языка.Ср.:

(13) нем. *j-d sitzt wie die Made im Speck* (букв. кто-то сидит как червячок в сале) – русск. *Как сыр в масле* < в довольстве, в полном достатке и удовольствии (жить) >

(14) нем. *Wie ein Hemd wechseln* (букв.: менять как рубашку) - русск. *Менять как перчатки.*

В примере (14) семантика у немецкого и русского КФ полностью совпадает. Различие состоит в наполнении лексических компонентов в стуктуре КФЕ, называющих атрибуты одежды: в немецком КФЕ используется лексема рубашка, а в русской – перчатки.

Сравним следующие фразеологизмы, которые также обнаруживают различия в лексических компонентах, входящих в структуру КФЕ:

(15) нем.*Wie ein vergifteter Affe rasen*(букв. мчаться,нестись как отравленная обезьяна)-русск. *Нестись как угорелый*- бежать сломя голову

(16) нем. *Er wurde weiß wie die Wand* – русск. Он стал бледен как полотно.

В примере (16) структура немецкого и русского сравнений совпадает, однако образ die Wand («стена») заменён характерным для русского языка образом полотно.

Таким образом, можно заключить, что в рассматриваемых КФЕ различия между фразеологизмами сводятся главным образом к незначительным расхождениям в их лексическом составе. Это объясняется особенностями национальных традиций употребления фразеологических единиц.

3. Безэквивалентные КФЕ (нем-35 ед., русск.- 30 ед.)

Безэквивалентными фразеологическими единицами называются такие выражения, которые, как правило, не имеют устойчивых, контекстно независимых соответствий в языке перевода, поскольку их содержательный план не поддаётся сопоставлению с какими-либо иноязычными понятиями. Перевод этих фразеологизмов на другие языки можно произвести только описательно, используя также соответствующий комментарий. Например:

(17) нем. *rangehen wie Blücher* (букв.'действовать как Блюхер'),т.е. действовать решительно.

КФЕ (17) понятна только самим носителям немецкого языка, поэтому при переводе он требует комментариев: Блюхер - прусский фельдмаршал времен войн против Наполеона, отличался необыкновенной решительностью и храбростью. Как правило, первым атаковал противника, несмотря ни на что.

Следующие фразеологизмы тоже требуют расшифровки, так как заключают в себе исторические коннотации:

(18) нем. *erschossen sein wie Robert Blum* (букв. быть расстрелянным как Роберт Блум) «измотаться», «выдохнуться».

Р. Блум - известный политический деятель XIXв., который был неожиданно арестован и расстрелян. Революционер был застигнут врасплох, попался глупо. Поэтому более правильным представляется перевод фразеологизма: попасться; погибнуть (глупо); фразеологизм передает момент неожиданности и непоправимости ситуации.

(19) нем. *wütend sein wie ein Berserker* (букв. 'бесноваться как берсерк'), т.е. неистовствовать, бесноваться, рвать и метать; разъяриться (Berserker в исландских и норвежских сагах - воины, воплощающие ярость и разрушительную стихию).

(20) нем. *fluchen wie ein Landsknecht* (букв. ‘ругаться как ландскнехт’) (Ландскнехты - немецкая наемная пехота в XV - XVIIВВ., являвшаяся на службу с собственным оружием. Родиной ландскнехтов была Швабия (Южная Германия). Ландскнехты особенно отличались в ругани, часто на разных языках (результат их похождений по разным странам).

Выводы

В ходе исследования было выявлено три типа межъязыковых фразеологических соответствий в сфере КФЕ немецкого и русского языков:

1) полные структурно-семантическое соответствия (или межъязыковые фразеологические эквиваленты);

2) неполные структурно-семантические соответствия;

3) безэквивалентные КФЕ

Самыми распространенными среди типов межъязыковых соответствий в немецком и русском языках оказались неполные структурно-семантические соответствия (нем.-301 ед., русск.-315 ед.). Это наиболее широко представленная разновидность компаративных фразеологизмов. На втором месте в исследовании по частотности оказались полные структурно-семантическое соответствия (нем.-64 ед., русск. – 64 ед.). Низкой частотностью характеризуются безэквивалентные КФЕ (нем.-35ед., русск.-30 ед.)

Появление безэквивалентных КФЕ в немецком и русском языках объясняется тем, что образы, лежащие в основе культурно-специфических сравнений, не всегда совпадают в двух языковых системах, что создаёт определённые трудности при их переводе. При передаче компаративных фразеологических единиц, основанных на исторических образах и отражающих национальную культуру, в большинстве случаев приходится утрачивать часть фразеологического колорита и прибегать к нефразеологическим средствам перевода. Трудность перевода подобных КФЕ состоит в адекватной передаче их смыслового содержания, поскольку дословный перевод не отражает семантики фразеологизма в языке оригинала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виноградов В.С., Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). − М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001 , стр. 650

2. Влахов, С. Непереводимое в переводе [Текст]: учеб. пособие / С. Влахов, С. Флорин. М.: Издательство «Международные отношения», 1980. 341 с.

3. Маслова, В.А. Лингвокультурология [Текст]: учеб. пособие / В.А. Маслова. – 2-е изд., стереотип. – М.: Изд. центр Академия, 2004. – 208 с.

4. Райхштейн, А. Д. Сопоставительный ана- лиз немецкой и русской фразеологии / А. Д. Райхштейн. – М. : Высшая школа, 1980. – 143 с.

5.Бинович Л.Э. Немецко-русский фразеологический словарь – 1995.-773 с.

6. Молотков А.И. Фразеологический словарь русского языка – 1978 -543

TYPES OF INTERLANGUAGE PHRASEOLOGICAL CORRESPONDENCES IN GERMAN AND RUSSIAN (ON THE EXAMPLE OF COMPARATIVE SET EXPRESSIONS IN GERMAN AND RUSSIAN)

Abstract. The article establishes various types of interlingual phraseological correspondences, reflecting the results of a comparative analysis of Russian and German comparative phraseological units (CPUs). The study material consists of CPU selected by the continuous sampling method from lexicographic sources of the German and Russian languages. The types of CPU in the German and Russian languages are identified in terms of their equivalence, and full and incomplete structural and semantic equivalents, as well as non-equivalent CPU, are described.
Keywords: comparative phraseological unit, types of interlingual correspondences, structural and semantic equivalence, comparison

Dontsov A.S.
Scientific adviser: Basirov Sh.R., Dr. of Philology, Professor
Donetsk State University

УДК 81'25

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ С. А. ЕСЕНИНА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТРАТЕГИЙ

Дорохин П. А.
Научный руководитель: Калиущенко В. Д., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые проблемы и стратегии перевода поэзии Сергея Есенина на английский язык. Актуальность исследования обусловлена растущим интересом к русской поэзии в мировом культурном пространстве и необходимостью разработки научно обоснованных подходов к передаче национально-специфических элементов поэтического текста. Целью работы является выявление специфики перевода есенинской лирики путем сравнительного анализа переводческих решений, примененных разными авторами.Методологическую основу составляют сравнительно-сопоставительный и стилистический анализ. В результате анализа выявлены основные трудности и доминирующие переводческие стратегии.
Ключевые слова: художественный перевод, поэзия Есенина, переводческие стратегии, сравнительный анализ, лингвокультурология.

Материалом сравнительного сопоставления послужили стихотворения «Исповедь хулигана» и «Не жалею, не зову, не плачу...» в переводах П. Темпеста, Р. Кембалла и А. Буис [6, 7, 8]. В результате анализа установлено, что основными трудностями являются передача культурно-маркированной лексики (диалектизмы, религиозная символика), сохранение ритмико-метрической организации (хорей) и воссоздание многомерной образной системы [2, 4]. Выявлены три доминирующие стратегии: адаптация к языку перевода (Темпест), семантико-ориентированный буквализм (Кембалл) и свободная поэтическая интерпретация (Буис). Наиболее эффективным признан гибридный подход, балансирующий между точностью и художественной выразительностью [1, 3]. Практическая значимость работы заключается в возможности применения ее выводов в практике художественного перевода и преподавания переводоведения [5].

Введение

Творчество Сергея Есенина, синтезирующее фольклорные традиции и новаторскую поэтику Серебряного века, представляет значительную сложность для перевода на иностранные языки [2, 4]. Уникальное сочетание просторечной лексики, сложной образности, хореического метра и глубокой культурной укорененности делает его тексты «вызовом» для переводчика [1, 3]. Актуальность исследования обусловлена необходимостью систематизации подходов к переводу русской поэзии, насыщенной национально-специфическими элементами, в условиях активного межкультурного диалога [4, 5].

Целью работы является выявление специфики перевода поэзии Есенина на английский язык через анализ переводческих стратегий и трансформаций [6, 7, 8]. Для достижения цели решались следующие задачи: 1) исследовать теоретические основы перевода поэзии [1, 3, 5]; 2) проанализировать особенности идиостиля Есенина [2, 4]; 3) провести сравнительный анализ переводов ключевых стихотворений [6, 7, 8]; 4) оценить адекватность переводов и сформулировать рекомендации.

Материал и методы. Объектом анализа стали стихотворения «Исповедь хулигана» (1920) и «Не жалею, не зову, не плачу...» (1921) в переводах П. Темпеста (1968), Р. Кембалла (1959) и А. Буис (1993) [6, 7, 8]. Выбор обусловлен репрезентативностью текстов для разных периодов творчества поэта [2] и наличием нескольких переводческих версий. Методологическую основу составили сравнительно-сопоставительный и стилистический анализ [5].

Основная часть

1. Теоретические аспекты и трудности перевода. Перевод поэзии Есенина осложняется рядом факторов. Во-первых, это культурно-специфическая лексика: диалектизмы («кочет», «шуйца»), религиозные символы («игуменья-осень», «скитский лампадный свет») и авторские неологизмы («листолет»), не имеющие прямых эквивалентов в английском языке [1, 4]. Во-вторых, ритмико-метрическая организация: доминирующий хорей, органичный для русской народной песенности, плохо сочетается с акцентной системой английского стихосложения [3, 5]. В-третьих, многомерная образность: такие метафоры, как «страна березового ситца» или «яблонный дым», несут глубокий культурный подтекст, теряющийся при буквальном переводе [2, 4].

2. Сравнительный анализ переводческих стратегий. Анализ выявил три основных подхода, применяемых переводчиками [6, 7, 8].

Питер Темпест (Peter Tempest) следует стратегии эмоционально-адаптационной эквивалентности. Его цель — воссоздать общее настроение и лиричность оригинала, даже в ущерб буквальной точности [8]. Он адаптирует метрику (заменяет хорей ямбом), нейтрализует просторечия («похабник» → rake), заменяет культурно-маркированные образы функциональными аналогами («дым с яблонь» → the bloom of snow). Это делает перевод доступным для англоязычного читателя, но ведет к частичной утрате национального колорита и стилистической остроты [1, 5].

Робин Кемболл (Robin Kemball) придерживается семантико-ориентированного буквализма. Он стремится максимально сохранить строфику, метрику (пытается воспроизвести хорей) и лексику оригинала, используя архаизированную или возвышенную лексику (eventide, rowed and brawled) [7]. Этот подход сохраняет формальную структуру и «русский дух», но часто приводит к искусственности синтаксиса и затрудняет естественное восприятие текста [3].

Антонина Буис (Antonina W. Bouis) применяет стратегию свободной поэтической интерпретации. Приоритетом для нее является звукопись, лиричность и общая экспрессия [6]. Она часто использует свободный стих, вводит дополнительные рифмы и допускает значительные смысловые трансформации ради сохранения эмоционального заряда. Ее переводы («The golden grove has ceased to speak») отличаются высокой художественностью, но могут существенно отходить от семантики и структуры оригинала [5, 6]. Для наглядной иллюстрации применения различных стратегий обратимся к сравнительному анализу ключевых строк из выбранных стихотворений [6, 7, 8].

В стихотворении *«Не жалею, не зову, не плачу...»* центральным является образ «страна березового ситца». Этот оксюморон, соединяющий природное (береза) с рукотворно-бытовым (ситец), создает ощущение легкой, ажурной, родной и одновременно хрупкой Родины [2, 4]. П. Темпест передает его как *«the land of silver birches»* («страна серебряных берез»). Стратегия адаптации приводит к потере материальной конкретики «ситца» и его фольклорных коннотаций, но сохраняет общую поэтическую тональность и создает эстетически приемлемый для английского читателя образ [1, 8].

Р. Кемболл выбирает более буквальный путь: *«the land of birch chintz»*. Сохранение слова *«chintz»* (ситец, цветная хлопчатобумажная ткань) является смелой попыткой донести оригинальную метафору, однако для англоязычного читателя этот образ может оказаться неочевидным и экзотичным, лишенным той мгновенной эмоциональной узнаваемости, которую он имеет для русского сознания [3, 7].

А. Буис полностью пересоздает образ: *«my birch-tree land of lace»* («моя березовая страна кружева»). Замена «ситца» на *«lace»* (кружево) является примером свободной интерпретации. Хотя «кружево» и не тождественно «ситцу», этот образ эффективно передает идею ажурности, легкости и народного узорочья, компенсируя потерю у оригинала через создание аналогичной по силе поэтичности [5, 6].

Другой яркий пример — передача просторечной и диалектной лексики в *«Исповеди хулигана»*. Фраза «Ах, да черт возьми! Ведь вот же чудак я, / И похабник я, и скандалист» содержит вызов обществу через самоидентификацию с маргинальными социальными ролями [2, 4]. Темпест нивелирует резкость, переводя *«Похабник и скандалист»* как *«A rake and a rowdy»*(«распутник и хулиган»). Слова *«rake»* и *«rowdy»* являются скорее литературными клише, что смягчает грубую, исповедальную интонацию есенинских строк [1, 8].

Кембалл стремится к точности, используя архаизированную лексику: *«A rowdy and a rake»*. Однако его выбор слова *«rowdy»* (шумный, буйный) не полностью передает семантику «скандалиста» как зачинщика скандалов, а конструкция звучит несколько книжно [3, 7].

Буис акцентирует эмоциональный выплеск и внутренний конфликт, усиливая экспрессию: *«Ah, the devil with it! What a fool I am, / A scandalizer, a brawler in lust»*. Ее вариант *«scandalizer»* (создатель скандалов) и особенно *«brawler in lust»* (буян в похоти) — это смелая интерпретация, которая пытается передать не только смысл, но и разрушительную энергию лирического героя [5, 6].

3. Лингвокультурологические аспекты. Ключевой проблемой остается передача культурного кода: образов русской деревни («изба», «плетень»), православной символики и цветописи («голубень») [2, 4]. Буквальный перевод («hut», «fence», «light blue») не передает их ассоциативного потенциала. Наиболее эффективными приемами оказываются контекстуальная компенсация (создание нового образа, вызывающего сходную эмоцию) и применение функциональных аналогов (замена на символ, значимый для принимающей культуры) [1, 3, 5]. Однако оба приема требуют от переводчика глубокого понимания обеих культур [4].

Заключение и выводы

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

Поэзия Есенина представляет собой комплексный объект для перевода, где трудности лингвистического порядка неразрывно связаны с лингвокультурологическими [2, 4].

Ни одна из рассмотренных стратегий (адаптационная, буквалистская, интерпретационная) не обеспечивает идеальной передачи всех уровней оригинала [6, 7, 8]. Каждая достигает успеха в одном аспекте, жертвуя другими [1, 5].

Наиболее перспективным представляется гибридный подход, избирательно сочетающий элементы разных стратегий: стремление к семантической точности в ключевых образах, гибкость в адаптации метрики и творческая смелость в поиске культурных эквивалентов [3, 5].

Для адекватного перевода есенинской поэзии необходимы не только высокое владение языком, но и глубокая эрудиция в области русской культуры, истории и фольклора, а также развитое поэтическое чутье [2, 4].

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов при создании новых переводов русской поэзии, в учебном процессе при подготовке переводчиков-художников, а также при составлении комментированных изданий для иностранных читателей [1, 5]. Дальнейшие исследования могут быть направлены на сравнительный анализ переводов Есенина на другие языки или разработку цифровых методов анализа ритмической адекватности поэтических переводов [3, 5].

Таким образом, практика перевода Есенина подтверждает теоретический вывод о необходимости гибкого, ситуативного подхода. Переводчик выступает не как механический транслятор, а как со-автор, принимающий стратегические решения на каждом уровне текста: от выбора метра и ключевых лексем до воссоздания общего культурного

аудита [1, 5]. Его задача — найти оптимальную точку баланса между семантической верностью, поэтической формой и культурной адаптацией, чтобы есенинский текст не просто был понят, но и переживался англоязычным читателем как высокохудожественное и эмоционально насыщенное высказывание [2, 4, 5].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод. — М.: Высшая школа, 1975. — 232 с.
2. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. — М.: Советский писатель, 1989. — 320 с.
3. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — М.: Филология, 2002. — 416 с.
4. Шубникова-Гусева Н.И.Сергей Есенин в даилоге национальных культур. — М.: РАН, 2010. — 400 с.
5. Bassnett S. Translation Studies. — 4th ed. — London: Routledge, 2014. — 224 p.
6. Bouis A. Sergei Yesenin: Poems. — New York: Hyperion, 1993. — 150 p.
7. Kemball R. Russian Poetry Reader. — London: Methuen, 1959. — 210 p.
8. Tempest P. The Selected Poems of Sergei Yesenin. — London: Cape, 1968. — 180 p.

PECULIARITIES OF TRANSLATING S. A. YESENIN'S POETRY INTO ENGLISH: A COMPARATIVE ANALYSIS OF STRATEGIES

Abstract. The article examines the key problems and strategies of translating Sergei Yesenin's poetry into English. The relevance of the study is determined by the growing interest in Russian poetry in the global cultural space and the need to develop scientifically based approaches to conveying nationally specific elements of a poetic text. The aim of the work is to identify the specifics of translating Yesenin's lyrics through a comparative analysis of translation solutions used by different authors. The methodological basis consists of comparative and stylistic analysis. The research material includes the poems "Confession of a Hooligan" and "I do not regret, I do not call, I do not cry…" in translations by P. Tempest, R. Kemball, and A. Bouis. The analysis revealed that the main difficulties lie in conveying culturally marked vocabulary (dialectisms, religious symbols), preserving the rhythmic and metric organization (trochee), and recreating the multidimensional imagery system. Three dominant strategies are identified: adaptation to the target language (Tempest), semantically oriented literalism (Kemball), and free poetic interpretation (Bouis). A hybrid approach that balances accuracy and artistic expressiveness is recognized as the most effective. The practical significance of the work lies in the possibility of applying its conclusions in the practice of literary translation and teaching translation studies.

Keywords: literary translation, Yesenin's poetry, translation strategies, comparative analysis, linguoculturology, rhythmics, culturally specific vocabulary.

Dorokhin P. A.
Scientific adviser: Kalyushchenko V. D., Dr. of Philology, Prof., Professor of the Department of Germanic Philology
Donetsk State University
E-mail: dorohinpavlo@mail.ru

УДК: 81-119

ОКСЮМОРОН КАК СПОСОБ ИНТЕНСИФИКАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ: НА МАТЕРИАЛЕ КОНСТРУКЦИИ ТИПА «СТРАШНО КРАСИВЫЙ» В НЕМЕЦКОМ, АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Дудник В.Н.
Научный руководитель: Петрищева Е. И., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация: в статье исследуется конструкция «страшно красивый» как частный случай оксюморона, функционирующего в качестве средства интенсификации эстетической оценки. На материале примеров из современного немецкого, английского и русского языков анализируется механизм, посредством которого сочетание семантически противоречивых элементов («страшный», «ужасный» и «красивый»). порождает новое смысловое целое с повышенной экспрессивностью и оценочной насыщенностью. Исследование опирается на теоретические положения поэтики оксюморона, разработанные в современном литературоведении и лингвистике, и демонстрирует, как данный стилистический приём выходит за рамки чисто языковой игры, становясь инструментом выражения сложных, амбивалентных переживаний и мироощущения. Делается вывод о культурно-обусловленной специфике реализации данного оксюморона в разных языках при сохранении общей функции интенсификации эстетического суждения
Ключевые слова: оксюморон, интенсификация, эстетическая оценка, экспрессивность, семантическое противоречие.

Вступление. Оксюморон, понимаемый как стилистическая фигура или троп, основанный на соединении семантически противоположных или противоречивых понятий в единое, концептуально новое целое [1, с. 2], традиционно привлекает внимание исследователей как один из самых концентрированных способов выражения противоречивости бытия и художественного мышления. Как отмечает Шестакова Э. Г. оксюморон притягателен прежде всего тем, что он является «явной и концентрированной формой словесной оппозиции», которая нарушает сложившиеся логические системы [3, с. 8]. В своей монографии «Оксюморон как категория поэтики» Шестакова Э. Г. подчёркивает метаязыковую природу оксюморона и его способность выступать не только как языковая единица, но и как доминирующая характеристика художественного целого, связанной с категориями иронии, парадокса, абсурда и нонсенса через природу осуществляемого противоречия, выступая «проявителем» всеобщей антонимии гармонии – дисгармонии [3, с. 8-9].

В рамках данной статьи нас интересует одна из ключевых функций оксюморона – функция интенсификации эстетической оценки. В качестве объекта анализа избирается конкретная, рекуррентная в нескольких языках конструкция типа «страшно красивый» (англ. *terribly beautiful*, *awfully pretty*; нем. *furchtbar schön, schrecklich hübsch*). Подобные сочетания, балансирующие на грани между восхищением и ужасом, притягательностью и отталкиванием, представляют собой идеальную модель для изучения того, как оксюморонный механизм служит не для создания абсурда или чистого парадокса, а для усиления, углубления и усложнения оценочного высказывания. Цель работы – на межъязыковом материале показать, как оксюморон «страшно-красивый» функционирует как инструмент семантической концентрации, трансформирующий привычные шкалы оценки и отражающий специфику современного эстетического переживания, характеризующегося сложностью и амбивалентностью.

Основная часть

1. Оксюморон как механизм интенсификации: теоретический ракурс

Как отмечается в анализируемой монографии, сущность оксюморона в полной мере раскрывается в его связи с историко-культурным развитием и художественным мышлением. Он не просто соединяет несовместимое, но рождает качественно новую смысловую единицу, в которой компоненты не нивелируются, а, взаимодействуя, утверждаются

в своей противоположности, создавая «эстетическую энергию на их столкновении». Эта «энергия» и является источником интенсификации. Специфика оксюморона как раз и заключается в том, что это противоречие не просто ощущается, но и служит основной для рождения нового смысла, реализуясь как «семантическая дерзость» [3, с. 10]. Эта способность оксюморона «порождать новый смысл» через конфликт компонентов активно используется и в устойчивых выражениях, репрезентирующих сложные эмоциональные состояния [2, с. 6].

Интенсификация оценки через оксюморон происходит по нескольким взаимосвязанным каналам:

1.1. Когнитивный шок и активизация восприятия. Нарушая логику ожидания (ср. «обманутое ожидание» Р. Якобсона), оксюморон приковывает внимание, заставляя реципиента активно достраивать смысл, искать точки соприкосновения между противоречиями. Этот процесс само по себе интенсифицирует переживание. При этом, как отмечает Малярова И. А., подобное необычное сочетание на начальном этапе может даже быть воспринято как ошибка, что только усиливает последующий когнитивный эффект [1, с. 3]. Важно отметить, что в основе такого сочетания, как «страшно красивый», лежит не просто логическая противоположность, а более сложное отношение противоречия, которое, по мнению Шестаковой Э. Г., требует иных принципов анализа, учитывающих эстетическую природу явления [3, с. 70-71].

1.2. Семантическая конденсация. В единой формуле аккумулируются два мощных, часто полярных оценочных вектора. В случае «страшно-красивый» это вектор эстетического одобрения («красота») и вектор интенсивного, зачастую негативного эмоционально-физиологического воздействия («страх», «ужас»). Их слияние не даёт алгебраической суммы, а создаёт новое качество – красоту, которая не просто приятна, а потрясающа, ошеломляюща, подавляюща своей силой.

1.3. Расширение оценочной шкалы. Оценочные прилагательные вроде «красивый» подвержены семантическому «истиранию». Оксюморонный интенсификатор («страшно») выводит оценку за рамки обыденной шкалы («очень», «необыкновенно»), переводя её в регистр экстраординарного, выходящего за границы нормы и комфорта. Красота становится категорией не только эстетической, но и экзистенциальной. Это позволяет говорить о том, что подобные конструкции формируют особую «оксюморонную реальность», где аномальность и граничность становятся нормой смыслопорождения [1, с. 153-154].

2. Межъязыковой анализ конструкции «страшно красивый»

Рассмотрим реализацию этой модели в трёх языках, обращаясь к контекстам из различных сфер.

2.1. Русский язык («*страшно красивый / красивая*»):

2.1.1. В русской традиции, богатой на оксюморонные образования, эта конструкция активно используется для передачи красоты, сопряжённой с опасностью, трагизмом или сверхъестественной силой.

2.1.2. Художественная литература: описание героинь или пейзажей часто приобретает роковой оттенок. Например, в поэзии Серебряного века можно встретить образы «страшно-прекрасной» ночи или женщины, чья красота предвещает гибель. Такая амбивалентность чувств, когда негативное переживание (печаль, горечь), сочетается с эстетическим наслаждением, характерна для русской языковой картины мира и находит отражение в устойчивых сочетаниях типа «светлая печаль» [2, с. 6]. Этот образ, как отмечает Шестакова Э. Г., является одним из ключевых топосов русского поэтического сознания, реализующим сложное взаимодействие эстетических и эмоциональных смыслов [3, с. 126-128]. В современной прозе так могут описать лицо персонажа в момент предельного напряжения, где красота граничит с безумием или решимостью.

2.1.3. Кинематограф и медиа: в рецензиях на фильмы ужасов или триллеры («Реинкарнация», «Отступники») часто звучит: «фильм страшно красив». Это указывает на то, что визуальный ряд и эстетика настолько совершенны, что усиливают чувство ужаса, делая его одновременно отталкивающим и притягательным.

2.1.4. Повседневная речь: в разговорной речи «страшно красивая» часто означает красоту, вызывающую почтительный трепет, «неприличную», поражающую воображение настолько, что это вызывает лёгкий шок («Она была страшно красива в том платье – все ахнули»). Здесь негативная коннотация «страшно» практически стирается, остаётся чистая интенсивность, однако отзвук первоначального противоречия сохраняет экспрессию.

2.2. Английский язык (*terribly/awfully beautiful*):

Английские аналоги демонстрируют схожий механизм, где наречия *terribly, awfully* утратили буквальное значение («ужасно») в большей степени, чем русское «*страшно*», и часто функционируют как универсальные интенсификаторы. Как отмечает Малярова И. А., в основе многих оксюморонов лежат не прямые антонимы, а слова, принадлежащие к разным смысловым сферам, что и позволяет наречиям выполнять интенсифицирующую функцию [1, с. 3-6]. Однако в художественном контексте их оксюморонный потенциал раскрывается полностью. Эта динамичность, способность стереотипных оксюморонов вновь обретать живую образность, является одной из важных характеристик оксюморонной сущности [3, с. 92].

2.2.1. Литература: у Оскара Уайльда или в готической прозе можно встретить описания *terribly beautiful face* – красоты, которая пугает своей холодностью, совершенством или связью с потусторонним. В романе Стивена Кинга описание сверхъестественных явлений может сочетать *awfully pretty* с тем же эффектом.

2.2.2. Кино и критика: фраза *terribly beautiful* может характеризовать визуальную эстетику фильма, где великолепие кадра контрастирует с трагизмом сюжета (напр., «Меланхолия» Ларса фон Триера). Это не просто «очень красиво», а красиво так, что это рождает чувство тревоги и восхищения одновременно.

2.2.3. Узуальное употребление: в разговорном английском *awfully pretty* может звучать как просто усиление, особенно в британском варианте, но подтекст «потрясающе, ошеломляюще» сохраняется.

2.3. Немецкий язык (*furchtbar/schrecklich schön*):

Немецкий язык, с его склонностью к созданию сложных понятий, также активно использует данную модель. Слова *furchtbar*, *schrecklich* несут более явную негативную нагрузку, чем английские аналоги, что делает оксюморон более выпуклым.

2.3.1. Литература и философия: в немецкой романтической традиции, где важна категория возвышенного (das Erhabene), соединяющего красоту и ужас, подобные сочетания концептуально обоснованы. Красота (*schön*), вызывающая страх (*die Furcht*), – это красота стихий, гения, судьбы.

2.3.2. Разговорная речь и СМИ: *Das war ein furchtbar schöner Anblick*! кавычки (‘Это было ужасно красивое зрелище!’) – так могут сказать о фейерверке, мощном и природном явлении (извержение вулкана) или даже о футбольном матче с драматичным исходом. Здесь, как и в русском, идёт речь о красоте колоссального, подавляющего масштаба.

2.3.3. Критика искусства: описывая провокационную или шокирующую работу современного художника, критик может использовать *schrecklich schön* чтобы передать амбивалентность реакции: отторжение от содержания и признание формального-совершенства.

3. Сравнительные наблюдения

Степень-семантического «истирания» интенсификатора максимальна в разговорном английском (*awfully*) и минимальна в немецком (*furchtbar*), где противоречие ощущается острее. Русское «*страшно*» занимает промежуточное положение, легко смещаясь

в сторону чистой интенсивности, но сохраняя потенциал для смыслового «воскрешения» в художественном контексте, когда автору нужно привлечь и удержать внимание читателя, удивить его [1, с. 3].

Во всех трёх языках конструкция тяготеет к выражению возвышенного или рока. Однако если в немецкой традиции это связь с философско-эстетической категорией, то в русской – чаще с темой судьбы и драмы, а в англоязычной – с готической или психологической напряжённостью.

4. Выводы

4.1. Проведённый анализ позволяет утверждать, что оксюморонная конструкция типа «*страшно красивый*» является действенным инструментом интенсификации эстетической оценки в немецком, английском и русском языках. Механизм этой интенсификации основан на ключевых свойствах оксюморона, выделенных в теоретических трудах: рождении нового смыслового целого через конфликт, создании «эстетической энергии» на стыке противоречий и активизации воспринимающего сознания. Эти свойства оксюморона в полной мере раскрываются лишь в постоянной внутренней связи историко-культурным развитием и художественным мышлением эпохи [3, с. 3-6].

4.2. Несмотря на межъязыковые различия в степени лексикализации и культурных ассоциациях, ядро функции остаётся неизменным: передать не просто высокую степень качества, а качество, достигшее такой интенсивности, что оно захватывает, потрясает, выходит за рамки привычного и комфортного. Эта конструкция маркирует красоту, которая не успокаивает, а тревожит; не просто радует глаз, а заставляет переживать. Таким образом, оксюморон «*страшно красивый*» служит ярким примером того, как языковой приём становится точным выразителем сложного, антиномичного мироощущения современного человека, для которого эстетическое переживание часто неотделимо от элементов драматизма, интенсивности и экзистенциальной глубины.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аминова М. А. Лингвистические особенности русских фразеологизмов, выражающих эмоциональное состояние человека [Текст] / М. А. Аминова // Экономика и социум. – 2023. – № 3(106)-2. – С. 416-423.

2. Малярова И. А. Структурная классификация оксюморонов, образованных по модели словосочетания, в английском языке на примере названий фильмов [Текст] / И. А. Малярова // Научно-образовательный журнал для студентов и преподавателей «StudNet». – 2021. – № 2.

3. Шестакова Э. Г. Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX веков): монография. / Э. Г. Шестакова. – Донецк: НОРД-ПРЕСС, 2009. – 209 с.

OXYMORON AS A MEANS OF INTENSIFYING AESTHETIC EVALUATION: BASED ON THE CONSTRUCTION TYPE ‘SCARY BEAUTIFUL’ IN GERMAN, ENGLISH AND RUSSIAN

Annotation. This article examines the construction ‘terribly beautiful’ as a special case of oxymoron, functioning as a means of intensifying aesthetic evaluation. Using examples from contemporary German, English and Russian, it analyses the mechanism by which the combination of semantically contradictory elements (‘terrible’, ‘horrible’ and ‘beautiful’) generates a new semantic whole with increased expressiveness and evaluative richness. The study is based on the theoretical principles of oxymoron poetics developed in contemporary literary studies and linguistics and demonstrates how this stylistic device goes beyond a purely linguistic game, becoming an instrument for expressing complex, ambivalent experiences and worldviews. The conclusion is made about the culturally conditioned specificity of the realisation of this oxymoron in different languages while maintaining the general function of intensifying aesthetic judgement.

Keywords: oxymoron, intensification, aesthetic evaluation, expressiveness, semantic contradiction.

Dudnik V.N.
Scientific adviser: Petrischeva E. I. Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: walerija_dudnik@mail.ru

УДК 81’25

ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПЕРЕВОДЕ РОМАНА В СТИХАХ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Жирова Е.А.
Научный руководитель: Калиущенко В. Д., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Настоящая работа посвящена сопоставительному анализу лексико-стилистических и грамматических трансформаций в переводах романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», выполненных В. В. Набоковым и Ч. Джонстоном. Актуальность исследования обусловлена необходимостью дальнейшего изучения двух полярных переводческих стратегий. Цель работы — выявить доминантные типы трансформаций и установить их корреляцию с подходами форенизации (Набоков) и доместикации (Джонстон). На материале ключевых глав романа доказывается, что выбор переводческих решений напрямую зависит от сверхзадачи: семантическая точность versus эстетическое воздействие, что определяет принципиальные различия итоговых текстов.
Ключевые слова: поэтический перевод, роман в стихах, переводческие стратегии, лексико-стилистические трансформации, сопоставительный анализ.

Введение

Роман в стихах Александра Сергеевича Пушкина «Евгений Онегин» занимает уникальное место не только в истории русской литературы, но и в мировом культурном наследии. С момента первой публикации и по сей день это произведение остается объектом пристального внимания исследователей, критиков и переводчиков. «Евгений Онегин» является не только культурно-историческим документом, но и уникальным лингвостилистическим феноменом. Сочетание строгой формы «онегинской строфы» с невероятным разнообразием лексических пластов — от возвышенных славянизмов и галлицизмов до живой разговорной речи и просторечий — создает почти непреодолимые препятствия для перевода на другие языки, особенно на английский, имеющий иную ритмическую и стихотворную традицию.

Англоязычная рецепция романа насчитывает уже более полутора веков и включает в себя более полутора десятков законченных версий. Среди этого многообразия особое место занимают два полярных перевода, которые стали не просто интерпретациями пушкинского текста, но и манифестами двух противоположных переводческих стратегий. Речь идет о переводе Владимира Владимировича Набокова (1964, четырехтомное издание с прозаизированным ритмическим подстрочником и обширнейшим комментарием) и переводе Чарльза Джонстона (1977, стихотворный перевод, впервые после неудачных попыток XIX века сумевший воссоздать «онегинскую строфу» на английском языке). [5, p. 30].

Актуальность настоящей работы обусловлена тем, что, несмотря на обилие критических статей, посвященных переводам Набокова и Джонстона, комплексный анализ лексико-стилистических трансформаций именно в парадигме их непосредственного сопоставления до сих пор остается областью, требующей дальнейшего изучения.

Целью данной работы является выявление доминантных типов лексико-стилистических и грамматических трансформаций, используемых в переводах В. Набокова и Ч. Джонстона, а также установление корреляции между этими трансформациями и глобальными переводческими стратегиями (форенизация, ориентированная на сохранение «чужеродности» оригинала, и доместикация, нацеленная на адаптацию текста к нормам принимающей культуры). Для достижения поставленной цели в работе последовательно решаются задачи анализа теоретических подходов переводчиков, сопоставительного анализа лексики, грамматических структур и способов передачи культурно-маркированных элементов.

Материалом для исследования послужили фрагменты ключевых глав романа (главы I и IV), которые позволяют проследить особенности передачи, как авторской речи, так и речи персонажей.

Основная часть

1. Теоретические аспекты перевода поэтического текста и стратегии переводчиков

Перевод поэзии принципиально отличается от перевода прозы не только и не столько техническими сложностями, сколько наличием особого «ритмико-смыслового гештальта» [2, с. 45]. В поэтическом произведении форма и содержание образуют неразрывное единство: ритм, рифма, звукопись являются не внешней оболочкой, а активными носителями смысла и эстетического воздействия. Любой перевод стихотворного текста, в силу асимметрии языковых систем, неизбежно сопровождается трансформациями — межъязыковыми преобразованиями, направленными на достижение того или иного типа эквивалентности при неизбежных потерях на других уровнях. Теория перевода выделяет обширную классификацию трансформаций, которые можно разделить на три основные группы. К лексическим трансформациям относятся транскрипция и транслитерация, калькирование, а также лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция, или смысловое развитие). Грамматические трансформации включают синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение или объединение предложений, а также различного рода замены (форм слова, частей речи, членов предложения). Особую группу составляют комплексные лексико-грамматические трансформации, такие как антонимический перевод, экспликация (описательный перевод) и компенсация, которая позволяет передать смысловую или стилистическую утрату там, где она неизбежна, за счет средств в другой части текста [2, с. 80-89].

В. Набоков в развернутом предисловии к своему переводу «Евгения Онегина» формулирует принципиальную позицию, которая во многом определила вектор развития переводческой мысли XX века. Он заявляет, что перевод «Онегина» с сохранением рифмы «математически невозможен на нищем рифмами английском языке». По его мнению, любая попытка рифмовать неизбежно приводит к искажению смысла, добавлению «воды» или потере точных коннотаций. Стратегия Набокова, следовательно, — это «предельно точный, подстрочный, дословный» перевод, который он сам называет «буквалистским». В жертву этой «букве» намеренно приносятся «гладкость, изящество, идиоматическая ясность и даже синтаксис» ради первоочередной задачи — сохранения точного смысла и структуры образа [4, с. 25]. Его подход можно охарактеризовать как последовательную форенизацию, призванную дать англоязычному читателю, который владеет или не владеет русским языком, максимально точное представление о том, что именно написано у Пушкина, даже ценой эстетического наслаждения от стиха.

Напротив, Ч. Джонстон, будучи блестящим дипломатом и глубоким знатоком русской культуры и языка (он учился в Кембридже с будущим нобелевским лауреатом И. Бродским), ставил перед собой принципиально иную задачу — создать поэтически адекватный текст на английском языке, то есть полноценное стихотворное произведение, которое будет оказывать на читателя эстетическое воздействие, сходное с воздействием пушкинского подлинника на русского читателя. Для Джонстона было критически важно сохранить «онегинскую строфу» во всей ее сложности, так как именно эта форма, по его убеждению, является неотъемлемой частью художественного замысла романа [6, p. 278].

2. Сопоставительный анализ трансформаций

Пушкинский язык «Евгения Онегина» представляет собой сложнейший сплав, где органично переплетаются различные стихии. Одной из ключевых особенностей является насыщенность текста скрытыми и явными галлицизмами, что было неотъемлемой нормой речевого поведения русского дворянства пушкинской поры. Французский язык был языком светского общения, эпистолярного жанра и, во многом, мышления. Пушкин, создавая национальный литературный язык, гениально русифицировал эти галлицизмы, но

их «след» остался в семантике многих слов и оборотов. Набоков, будучи сам полиглотом и тонким стилистом, акцентирует эту особенность в своем обширном комментарии: «Словесная ткань «Онегина» бедна и скромна по сравнению с английскими романтиками. Настоящая жизнь слов – в группе, а не в индивидууме». Он предлагает уникальный метод «двойного перевода» для таких ключевых понятий пушкинской эпохи, как «нега», «томность», «умиление». Сначала он возводит их к французским соответствиям — mollesse, langueur, attendrissement, — которые, по его мнению, более точно передают галльскую основу этих понятий, и лишь затем адаптирует эти французские эквиваленты в английский язык, часто создавая непривычные для англичанина конструкции [4, с. 40].

Рассмотрим хрестоматийный пример из первой главы: характеристика Онегина как обладателя «Слов модных полный лексикон» (гл. I, строфа V). Чарльз Джонстон предлагает изящное поэтическое решение, используя прием лексической модуляции: «A lexicon of catch-phrases fraught». В этом варианте словосочетание catch-phrases (крылатые фразы, ходовые выражения) не просто передает идею «модных слов», но и добавляет коннотацию их поверхностности, клишированности. Архаичное и высокое прилагательное fraught (нагруженный, исполненный), поставленное в инверсии, не только создает необходимый ритмический рисунок, но и придает всей фразе поэтическое, несколько возвышенное звучание, характерное для пушкинской иронии. Набоков в своем переводе предлагает иное: «A full lexicon of fashionable words». Мы видим здесь практически нулевую трансформацию — почти пословное калькирование синтаксической конструкции и лексики. «Fashionable words» точно передает денотативное значение, но полностью теряет ироничный оттенок и стилистическую игру подлинника. В данном случае стратегия Джонстона приводит к продуктивной лексической замене (конкретизация и легкая модернизация: «модный» трансформируется в «ходячий, броский»), тогда как Набоков использует простое и нейтральное калькирование, жертвуя стилистической окраской ради семантической прозрачности.

3. Грамматические и стилистические трансформации: проблема «онегинской строфы»

Наиболее фундаментальное различие между двумя переводами лежит в области грамматико-синтаксических трансформаций. Джонстон ставит целью сохранить четырехстопный ямб и сложнейшую схему рифмовки. Для достижения этой цели он вынужден активно использовать приемы перестановки (инверсии), добавления слов, не имеющих прямого соответствия в оригинале, и грамматические замены.

Показательный пример из главы IV, строфы XXXI, где Пушкин описывает процесс творчества: «Его перо любовью дышит, / Не хладно блещет остротой». Перед переводчиками стоит задача передать метафору «перо дышит» и антитезу теплоты и холодного остроумия. Перевод Джонстона: «His style breathed love, and not the gibing / Coldness of wit». Здесь применена комплексная трансформация. Во-первых, произведена замена субъекта действия: вместо метонимического «пера» используется абстрактное «style» (стиль), что более привычно для английской поэтической традиции. Во-вторых, причастие «блещет» подвергнуто грамматической трансформации и заменено существительным «coldness», что позволяет создать емкий поэтический образ «насмешливого холода» (gibing coldness). Сама инверсия gibing coldness и использование герундия breathed love служат для сохранения ритмического рисунка строфы. Перевод Набокова: «His pen breathes love – / It does not glitter frigidly with wit». Набоков, верный своему методу, максимально сохраняет синтаксический параллелизм подлинника («перо дышит» / «не блещет») и прямой порядок слов. Однако, отказываясь от рифмы и жесткого ритма, он обречен на потерю поэтической энергии. Вынужденное использование наречия frigidly (холодно) вместо более образного gibing coldness у Джонстона звучит прозаичнее и менее выразительно. Этот пример наглядно демонстрирует дилемму: Набоков сохраняет точность образа на микроуровне (перо, дышит), но теряет его стилистическую ауру, тогда

как Джонстон создает мощный поэтический эквивалент, жертвуя буквальной точностью ради целостного впечатления [6, p. 284].

Таким образом, анализ грамматических аспектов показывает: Джонстон систематически использует грамматические замены (конкретизацию — стиль вместо пера) и прием смыслового развития («хладно» трансформируется в развернутую метафору «насмешливый холод»). Набоков же прибегает к дословному переводу, допуская лишь незначительную и вынужденную архаизацию лексики (wit, pen) для сохранения хотя бы намека на стихотворный размер.

4. Передача культурно-маркированных реалий и социальных регистров речи

Особый интерес представляет сопоставление способов передачи культурно-маркированных элементов, то есть слов, обозначающих предметы и явления, специфичные для русской жизни XIX века. Е.М. Мешкова в своем исследовании приводит показательный пример с переводом слова «няня». Чарльз Джонстон, следуя стратегии доместикации и стремясь к эстетической цельности текста, использует функциональный аналог nurse (няня, сиделка). Для англоязычного читателя это слово мгновенно создает понятный образ, хотя и не передает всех национальных и социальных коннотаций, связанных с русской крепостной няней — хранительницей народного фольклора и близким членом семьи. Набоков, напротив, вводит транслитерацию nyanya, сознательно создавая для читателя «барьер непонимания», который затем преодолевается в подробнейшем комментарии, где он объясняет социальный статус, роль и функции няни в дворянском быту [3, с. 34]. Это пример противоположного понимания переводческой точности: для Набокова точность — это сохранение уникальной «русскости» концепта, даже ценой нарушения плавности чтения; для Джонстона — сохранение функциональной роли образа в системе персонажей и общего эстетического впечатления от текста.

Аналогичная ситуация наблюдается при передаче просторечий и социально сниженной лексики, например, в репликах няни или Лариной-матери. Джонстон, будучи тонким стилистом, широко применяет прием компенсации. Не имея возможности передать конкретные просторечные слова Пушкина, он вводит в речь персонажей характерные для английского просторечия грамматические стяжения (например, ain't вместо is not, 'em вместо them) и синтаксические обороты. Это позволяет создать функционально аналогичный стилистический регистр: речь персонажа воспринимается как «простонародная», необразованная. Набоков, жестко ориентируясь на буквальную точность каждого слова, передает русские просторечия нейтральной, книжной, академичной лексикой. Это приводит к парадоксальному, но закономерному результату: его «точный» перевод искажает стилистическую окраску подлинника сильнее, чем «вольный» перевод Джонстона, так как делает речь крестьянки или помещицы в провинции неестественно «литературной» и «академичной», уничтожая социальный контраст, заложенный Пушкиным.

Выводы

Проведенный в работе сопоставительный анализ лексико-стилистических трансформаций, примененных В. Набоковым и Ч. Джонстоном при переводе «Евгения Онегина», позволяет сделать ряд обобщающих выводов, подтверждающих полярность их подходов.

Перевод Владимира Набокова характеризуется отчетливым доминированием лексических трансформаций (калькирование, транслитерация, использование словарных соответствий) при последовательной минимизации трансформаций грамматических и стилистических. Его главная задача — достижение максимальной семантической и структурной точности на микроуровне слова и фразы. Этот подход, подкрепленный исполинским по объему комментарием, действительно обеспечивает высокую информационную точность и дает читателю уникальную возможность приблизиться к пониманию буквы

пушкинского текста. Однако платой за это становится крайне низкая эстетическая эквивалентность. Стилистические трансформации сведены к минимуму, что создает устойчивый эффект «странности», чуждости текста (последовательная форенизация), который для неподготовленного читателя может оказаться непреодолимым барьером.

Перевод Чарльза Джонстона, напротив, представляет собой блестящий пример доминирования комплексных лексико-грамматических трансформаций (модуляция, целостное переосмысление целых фраз, широкое использование компенсации на стилистическом уровне). Его сверхзадача — создание поэтически адекватного текста на английском языке, способного выполнять ту же эстетическую функцию, что и оригинал. Это достигается путем сохранения «онегинской строфы» и ритмико-интонационного рисунка, что обеспечивает высокую степень ритмико-строфической эквивалентности. Однако, как показал анализ, эта победа на макроуровне неизбежно ведет к многочисленным смысловым и образным потерям на микроуровне, а также к активной доместикации культурных реалий, адаптации их под нормы английской поэтической традиции.

Таким образом, выбор конкретных типов трансформаций и их комбинаторика напрямую зависят от глобальной сверхзадачи, которую ставит перед собой переводчик: семантическая точность как высшая ценность (В. Набоков) против функционально-стилистической адекватности и эстетического воздействия (Ч. Джонстон). Оба перевода, при всех их недостатках, являются монументальными явлениями в англо-русском литературном взаимодействии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. Учеб. пособие для студ. филол. и лингв фак. высш. учеб. заведений. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004.

2. Кулемина К.В. Эквивалентность и адекватность в переводах поэтических текстов: Дис. … канд. филол. наук. – Пятигорск, 2006. – 185 с.

3. Мешкова Е.М. Стратегии передачи на английский язык русских культурно-маркированных слов из романа в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина в переводах Чарльза Джонстона и Владимира Набокова // Русский язык и культура в зеркале перевода. – М.: Изд-во МГУ, 2024. – С. 30–36.

4. Набоков В.В. Заметки переводчика // Комментарий к роману «Евгений Онегин». – СПб.: Азбука, 1998.

5. Nesterova N.M., Popova Y.K. “Eugene Onegin” in the English-speaking Linguacultural Space // Rupkatha Journal. – 2017. – Vol. 9, № 4.

6. Razumnaya A. Onegin in English: Against Nabokov // Literary Imagination. – Oxford University Press, 2012. – Vol. 14, № 3. – P. 277–291.

LEXICAL AND STYLISTIC TRANSFORMATIONS IN THE TRANSLATION OF A.S. PUSHKIN'S VERSE NOVEL "EUGENE ONEGIN" INTO ENGLISH

Annotation. This paper is devoted to a comparative analysis of the lexical, stylistic, and grammatical transformations in the translations of A. S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" produced by V. V. Nabokov and Ch. Johnston. The relevance of the research is determined by the need for further study of two opposing translation strategies. The aim of the work is to identify the dominant types of transformations and establish their correlation with the approaches of foreignization (Nabokov) and domestication (Johnston). Using material from key chapters of the novel, it is demonstrated that the choice of translation solutions directly depends on the ultimate goal: semantic accuracy versus aesthetic impact, which determines the fundamental differences between the resulting texts.

Keywords: poetic translation, verse novel, translation strategies, lexical and stylistic transformations, comparative analysis.

Zhirova E.A.
Scientific adviser: Kalyushchenko V. D., Dr. of Philology, Prof., Professor of the Department of Germanic Philology
Donetsk State University
E-mail: evochka_zhirova2004@mail.ru

УДК 811.133.1:82-2

ФЛАМАНДСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МИШЕЛЯ ДЕ ГЕЛЬДЕРОДА

Завязкина С. О.
Научный руководитель: Чуванова О. И., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «МГЛУ»

Аннотация. В статье рассматривается место фламандской традиции в творчестве бельгийского драматурга первой половины XX в. М. де Гельдерода. Методологическую основу составляют историко-культурный и сравнительно-типологический подходы, а также элементы структурно-семиотического анализа с опорой на концепцию карнавальности М. М. Бахтина. Установлено, что традиционные формы у Гельдерода служат средством выражения модернистского кризиса идентичности и театрализации бытия.
Ключевые слова: Мишель де Гельдерод, фламандская традиция, марионетка, карнавальные пары, Брейгель-старший.

Актуальность. В современном литературоведении усиливается интерес к механизмам взаимодействия фольклорной поэтики и театрального искусства начала XX в. В этом контексте недостаточно изученной остается драматургия М. де Гельдерода, в особенности – обращение писателя к фламандской традиции и ее последующее модернистское преломление в его творчестве.

Объект исследования: пьесы М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха», «О дьяволе, который проповедовал чудеса», «Смерть доктора Фауста».

Предмет исследования: способы художественного осмысления образов и мотивов фламандской традиции в пьесах М. де Гельдерода.

Цель работы: определить и проанализировать способы художественного переосмысления фламандской традиции в драматургии М. де Гельдерода.

В 1963 году А. Вайс и Р. Кон пишут: «Ни один другой современный драматург не был так увлечен конкретным историческим периодом, как Гельдерод» (пер. наш – *С. З.*) («No other modern dramatist has clung with such force and perseverance to a single period of history as Ghelderode» [11, с. 52]). Подобная ориентация на прошлое позволяет рассматривать поэтику Гельдерода в русле модернистского сознания XX века, которое сознательно обращалось к мифу и фольклору как к «инструменту художественной организации материала и средству выражения неких «вечных» психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей» [9, с. 5].

Презрительно относясь к своему времени, он чувствовал себя человеком более удаленной эпохи – времени до Возрождения. Чувство отстраненности от настоящего и чужеродности ему не покидало драматурга с самого детства: «Не ошибся ли я планетой, увидев свет на нашей старой Земле? Здесь моя драма и ключ ко всему моему творчеству. Я родился одиноким и рос в одиночестве, словно в стеклянном шаре, подобно персонажам Босха» [3, с. 582].

Очарованный духом старой Фландрии, Гельдерод часто обращается к работам своих земляков – Босха, Тенирса, Йорданса, Брейгеля [3, с. 603] на фабульном и идейном уровнях. Сюжеты некоторых пьес он непосредственно заимствует из живописи Брейгеля, чье творчество рассматривает как «особую философию». Так, «Притча о слепых» (*Les Aveugles*, 1933) и «Сорока на виселице» (*La Pie sur le Gibet*, 1935) восходят к одноименным полотнам 1568 г. [12, p. 14–15]. Персонаж Слюнианы из фарса «Проделка Великого Мертвиарха» (*La balade du Grand Macabre,* 1934) рифмуется с фольклорным образом сумасшедшей старухи-ведьмы, воплощенным Брейгелем в картине «Безумная Грета» (1562–1564) [6, с. 63], тогда как сама пьеса перекликается с образным строем «Триумфа смерти» (1562).

Однако старая Фландрия в художественном мире М. де Гельдерода выступает не столько историко-культурной реальностью, сколько метафорической моделью бытия. Это пространство, в котором сосуществуют сакральное и площадное, плотское изобилие и навязчивое присутствие смерти, мистериальное начало и ярмарочный фарс: «В старой живописи, у обожаемых мной мастеров, Смерть присутствует повсюду – в дьявольских плясках и Страшных судах... особенно в полотнах Босха и Брейгеля … Это одна из черт моей, притом очень живой родины... Фламандская нация, с которой я неразрывно связан, представляется мне изначально двойственной» [3, с. 638]. Подобная двойственность определяет саму организацию действия: возвышенное (будь то романтические речи любовников из «Проделки Великого Мертвиарха», религиозная добродетель проповедника в «О дьяволе, который проповедовал чудеса» или внутренний конфликт Фауста в «Смерти доктора Фауста») неизменно профанируется, а телесное, наоборот, приобретает символическую насыщенность. Так, например, рождение нового мира в «Проделке» начинается с пьянства. Фландрия выступает как место предельной концентрации жизненных сил – гротескных и предельно сниженных.

Живописная традиция старых мастеров становится для драматурга образцовым воплощением дихотомического фламандского мироощущения. Сценическое пространство мыслится как ожившее полотно, где бытовой план всегда аллегоричен, и даже самый возвышенный эпизод может содержать в себе элемент вульгарного. «Так же и картины Брейгеля – даже самые идиллические – полны скрытых сцен дефекации, мочеиспускания и животного совокупления», – отмечает Д. Велварт (пер. наш – *С. З.*) («In the same way, Breughel's pictures – even the most idyllic ones – are full of hidden scenes of defecation, urination, and animalistic fornication» [12, p. 16]).

Раз за разом Гельдерод воспроизводит «фламандский тип», то буйство плоти, без которого невозможно само представление о Фландрии [2, с. 684]. Гельдерод пишет о распущенных застольях, о пьяницах, о порочных страстях, над которыми он потешается с известной долей снисхождения. Нередки в его пьесах невероятные обжоры и пиршества, воплощение истинно народной грубой жизненности, выразители «идеального фламандского мироощущения» [8, с. 207] – принц Обожрисс в «Проделке Великого Мертвиарха», епископ Утробий Пузанский в «О дьяволе, который проповедовал чудеса». В этих образах и мотивах угадывается раблезианский витальный код.

Этим персонажам противостоит смерть, так же подчиненная карнавальной логике. Гельдерод снимает с нее зловещие полномочия и трактует ее в жанре фарса. В мире его пьес Смерть – всего лишь гротескная марионетка. Она напивается, бросается камнями и даже может умереть. Смерть более не витает за пределами пьесы, не ожидает за порогом, как Незримое и неизбежное, но снижается до статуса комического лица.

Драматургия М. де Гельдерода активно прибегает к театру марионеток, в частности – чисто бельгийской его разновидности, которая, по мнению Е. В. Киричук [7, с. 40], особенно близка к культовым началам жанра. Освещая религиозные истоки марионеточного театра, О. М. Фрейденберг пишет: «…мы видим подвижных кукол, изображающих Христа и наглядно распинаемых; Св. Деву, причесанную, разодетую и убранную в драгоценности, как куртизанка, – и это все в самой церкви; кукол, исполняющих роли богов и святых, при страстях у гроба Господня, в мистериях при праздниках церковных в репертуаре Евангелий, Библии и Житий святых…» [10, с. 14]. Площадные представления, таким образом, оказываются неразрывно связаны с классическими святочными пьесами и существуют в напряжении между клерикальной и площадной традицией (даже само название «марионетка» восходит к имени Девы Марии, частому персонажу в святочных пьесах [7, с. 39–40]). Этим определяется, например, их метафизическая ориентированность. Персонаж-марионетка «нес в себе абстрактную природу и разрушал миметическую основу театрального зрелища» [8, с. 206], тем самым создавая «прецедент отказа от психологизма, как в характеристике конфликта, так и самого персонажа» [8, с. 206] и

сюжет на идейный, надчеловеческий уровень. Симптоматично, что кукольный театр увлекает модернистов в Европе конца XIX – первой половины XX века.

Бельгиец М. Метерлинк пишет символистский цикл «Маленькие драмы для театра кукол» (1894) [5, с. 166]. А. Жарри публикует и ставит пьесы о похождениях папаши Убю («Убю-король», «Убю закованный», «Убю на холме») (1896–1906) [5, с. 159–160]. В России и позднее Советском Союзе «идея марионетки» разрабатывается А. Блоком («Балаганчик» (1906)) и М. Кузминым («Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (1907), «Вторник Мэри» (1921)) [5, с. 178].

В то же время и Гельдерод создает ряд пьес, ориентирующихся на поэтику марионеточного театра. По словам драматурга, его замысел в целом не может быть реализован средствами «живых» актеров [8, с. 210], что предопределяет их условный характер. Так, в построении характеров у Гельдерода наблюдается намеренное упрощение. Действующие лица его пьес по своей природе лишены психологической нюансировки и фиксируют одну доминирующую черту, жест или характеристику (хитрый черт, злая ведьма, пьяница, слабохарактерный ученый, неунывающий пьяница). Каждый персонаж Гельдерода действует в рамках заранее определенного амплуа и за редким исключением прибегает к рефлексии. Импульс к движению жителям Брейгелландии придают простые инстинкты – похоть, голод, желание выпить или, в случае Смерти и воплощений дьявола, утомительная рабочая обязанность.

Важной частью поэтики Гельдерода становятся и т. н. *карнавальные пары* – особый тип двойничества, когда персонажи находятся друг с другом в отношениях взаимодополнения и взаимозамещения. По Бахтину, они изображают единство мира, триумф полноты жизни над попыткой закрепощения в строгие рамки. Официальная средневековая культура, пишет И. В. Саморукова, осмысливается как смерть, которая преодолевается через смех [1, с. 31]. Карнавальные пары всегда отличаются пограничным характером и существуют в особом пространстве, как бы отграниченном от остального мира. Его наличие является необходимым для существования двойников [1, с. 34].

В мире Гельдерода представлен ряд карнавальных пар. Например, в «Проделке Великого Мертвиарха» двойниками выступают Смерть Некрозотар и пьяница Сизанос; в «Смерти доктора Фауста» – Фауст и Дьявомоториск; в пьесе «О дьяволе, который проповедовал чудеса» – черт Козлоглаас и монах Басохлюпиус. Однако они утрачивают свои традиционное назначения. Вместо демонстрации устойчивой карнавальной маски пары Гельдерода демонстрируют ее распад и превращение в функцию.

Наиболее отчетливо эта идея реализована в пьесе «Смерть доктора Фауста». Сам подход бельгийского драматурга к интерпретации легенды о докторе-чернокнижнике проникнут пессимизмом первой половины XX века.

Мир пьесы болезненно раздвоен. Театр и условная реальность почти неотделимы друг от друга. Так, у каждого протагониста (Фауста, Маргариты, дьявола) находятся двойники – актеры кабаре. Однако и Фауст, действующий на сцене Гельдерода, оказывается лишь тезкой легендарного чернокнижника. Об этом он сообщает дьяволу при знакомстве:

«Д ь я в о м о т о р и с к. Итак, вы, значит, Фауст! Ну кто же о вас не слыхал?! Нынче Фауст на каждом шагу, – вы герой и романа, и пьес, и опер…

Ф а у с т. Нет, позвольте! Вы наверняка меня с кем-то спутали! Я человек солидный, смирный. Я никогда не был замешан ни в какие истории, нет, нет ничего такого!». [4, с. 25–26]

На протяжении пьесы Гельдерод поступательно развенчивает индивидуальность Фауста, снижает его до «клоуна, которого выпустили на сцену в трагедийной роли», который «не говорит, а декламирует» [4, с. 8]. В открывающей сцене драматург подчеркивает: «Он ни в коем случае не должен выглядеть хоть сколько-нибудь реальным лицом» [4, с. 8]. Одежда почтенного доктора – «карнавальный костюм», точь-в-точь такой же,

какой носит и Актер-Фауст. Сам доктор ощущает искусственность, условность своей жизни. В прологе он сетует: «Эти сумерки кем-то подстроены!» [4, с 9]. «Все как в пьесе!», – восклицает Фауст, когда дьявол предлагает забрать его душу [4, с. 49]. По мере развития действия грань между вымышленным и действительным, между протагонистом и актером становится неразличима.

Так, соблазнив Маргариту, Фауст вынужден скрыться в своей келье от народного гнева. Однако его ожидает странная встреча: там уже прячутся Актер-Фауст и Актриса-Маргарита. В перебранке они пытаются установить личности друг друга, но это оказывается почти невозможно:

«А к т е р-Ф а у с т. Один из нас настоящий, другой – фальшивый!

Ф а у с т. Я настоящий! Старинный!

А к т е р-Ф а у с т. Это еще надо доказать! В глазах публики настоящий Фауст – это я!

Ф а у с т. Что вы здесь делаете?

А к т е р-Ф а у с т. То же, что и вы!

Ф а у с т. Я скрываюсь.

А к т е р-Ф а у с т. И я скрываюсь. Меня преследует правосудие.

Ф а у с т. Меня также! Значит, ни один из нас не виноват?!». [4, с. 62]

Далее Фауст-Актер решает, что он и есть настоящий Фауст, ужасается «своим» преступлениями и выходит навстречу народному самосуду. В это время Фауст тщетно пытается обнаружить сам себя: «Куда подевался Фауст? Где он начинается, а где кончается?». Дьявол упорствует: «Фауст – здесь», «Он уже слился с тобой» [4, с. 70]. Пытаясь избавиться от него, доктор совершает самоубийство. В финале происходит подмена. После самоубийства доктора его ученик Кретинус занимает освободившееся место, облачается в мантию и домогается Маргариты, как предписывает сюжет пьесы, сыгранной в кабаре. Фауст Гельдерода предстает не личностью, а пустой оболочкой – совокупностью атрибутов и признаков, костюмом, который может примерить любой желающий. Показательно, что эта трактовка старинной легенды явно перекликается с «Фаустом» Гете, где мотив демонического сопровождается игрой ролей и переодеванием. Однако у бельгийского драматурга театральность доводится до полного размывания границы между личностью и маской.

Более того, образ дьявола теряет свою смысловую наполненность. Дьявомотористик более не соблазнитель – человек научился обходиться без него: «Разумеется, на меня возложена особая миссия в обществе, но и она почти исчерпана» [4, с. 27]. Актер, исполняющий его роль, воспринимает Дьявомотористика как коллегу-лицедея, а публика кабаре – как иллюзиониста. Так, среди тотальной подмены и раздвоенности бытия не остается места ничему подлинному – ни любви, ни традиционному злу.

Таким образом, карнавальная пара Фауст-Дьявомотористик превращается в соотнесенность двух пустых форм, в которой сохраняется лишь внешний принцип двойничества, но утрачивается его карнавальная функция взаимодополнения и взаимозамещения. Ни человек, ни дьявол более не представляют сколько-нибудь цельные образы: первый редуцирован до костюма и имени, второй – до функции, утратившей свою необходимость.

Аналогичная логика присутствует в другой пьесе Гельдерода, «О дьяволе, который проповедовал чудеса». Население города, куда является черт, так порочно само по себе, что ему не находится работы – ровно так же, как и Дьявомотористику. Даже единственный носитель относительной добродетели заслуживает насмешки от автора в прологе: «Сей монах, несомненно причастный к святости, все же заслуживает осмеяния, ибо грешит гордыней» [4, с. 270]. Слишком узколобый, чтобы заметить в Козлоглаасе дьявола, он

принимает его за истинного праведника и направляется с ним в святой город Рим. В финале дьявольское и праведное оказываются слиты воедино: зло более не противостоит добродетели, поскольку последняя уже утратила содержательное наполнение.

Таким образом, поэтика М. Гельдерода формируется на пересечении традиционных фламандских и модернистских художественных установок. От фольклорно-карнавальной традиции она наследует маски, принцип двойничества, телесную избыточность и смеховое снижение. Обращение к марионеточному театру закрепляет отказ от психологической глубины в пользу типизации, превращая персонажа в носителя роли или маски.

Вместе с тем модернистское сознание первой половины XX века переосмысляет эти элементы. Двойники теряют взаимодополняемость, маска вытесняет личность, а граница между подлинным и условным оказывается окончательно размыта. В результате средневековые формы становятся средством выражения кризисного мироощущения и экзистенциальной неустойчивости человека XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001.
2. Андреев М. Л. О двух знаменитых бельгийцах. [Электронный ресурс] / М. Л. Андреев - Режим доступа: https://ino-lit.ru/lit/text/1849/94202/Maeterlinck/andreev-l.htm
3. Гельдерод М. де. Остендские беседы // Мишель де Гельдерод. Театр. – М., 1983.
4. Гельдерод. М. де. Театр. – М., 1983.
5. Голдовский Б. П. История драматургии театра кукол. – М.: Галерея Анастасии Чижовой, 2007.
6. Киричук Е. В. Живопись Питера Брейгеля и драматургия Мишеля де Гельдерода // Вестник Омского университета. – 2002. – № 2. – С. 63–65.
7. Киричук Е. В. Комическое в драматургии А. Жарри и М. де Гельдерода. – 2004.
8. Киричук Е. В. Театр марионеток в ранней драматургии М. де Гельдерода // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11. – № 4-1. – С. 205–210.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
10. Фрейденберг О. М. Миф и театр. Лекции. – М. : ГИТИС, 1988.
11. Weiss A., Cohn R. The theatrical world of Michel de Ghelderode // Tulane Drama Review. – 1963. – Vol. 8. – № 1. – P. 51–61.
12. Wellwarth G. E. Ghelderode's Theatre of the Grotesque // Tulane Drama Review. – 1963. – Vol. 8. – № 1. – P. 11–23.

THE FLEMISH TRADITION IN THE WORKS OF MICHEL DE GHELDERODE

Annotation. The paper examines the place of the Flemish tradition in the works of the Belgian playwright of the first half of the twentieth century, Michel de Ghelderode. The methodological framework is based on historical-cultural and comparative-typological approaches, as well as elements of structural-semiotic analysis drawing on Mikhail Bakhtin’s concept of carnivalization. It is established that in Ghelderode’s works traditional forms function as a means of expressing the modernist crisis of identity and the theatricalization of existence.
Keywords: Michel de Ghelderode, Flemish tradition, marionette, carnival pairs, Pieter Bruegel the Elder.

Zaviazkina S. O.
Scientific adviser: Chuvanova O. I. Ph.D., associate professor
Moscow State Linguistic University
E-mail: zavyazkina-s@mail.ru

УДК 811.11-112:811.111-26

СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА НЕМЕЦКИХ И АНГЛИЙСКИХ КОНСТРУКЦИЙ С ПРЕДЛОГАМИ UNTER И UNDER НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Коваленко Е.А.
Научный руководитель: Басыров Ш.Р., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье анализируются способы перевода на русский язык немецких и английских конструкций с предлогами unter и under. На основе анализа более 400 примеров выявлены три ключевые стратегии перевода и установлена их частотность. Результаты анализа показывают принципиальное различие: для немецких предложных конструкций наиболее частотной (более 50% случаев) является трансформация, требующая синтаксической перестройки, напротив, для английских (около 64% случаев) чаще применяется прямой перевод. Установлена корреляция между семантикой предложной конструкции и выбором переводческого приёма.
Ключевые слова: перевод, предложная конструкция, предлог, способ перевода, частотность.

1. Введение. Настоящее исследование посвящено лингвистическому анализу способов перевода на русский язык предложных конструкций (ПК) с ключевыми пространственными предлогами – немецким *unter* и английским *under*. Несмотря на кажущееся словарное соответствие русскому «под», эти предлоги реализуют широкий спектр абстрактных, временных, условных и обстоятельственных значений, перевод которых зачастую не может быть сведен к механической подстановке эквивалента. Актуальность работы обусловлена сложностью и недостаточной изученностью в сопоставительном плане специфики переводческих стратегий для данных ПК в двух языках на обширном корпусе художественных текстов.

Объектом исследования выступают предложные конструкции «*unter* + датив/аккузатив» в немецком языке и «*under* + существительное» в английском языке в их контекстных употреблениях.

Предметом исследования является комплекс переводческих стратегий и трансформаций, применяемых для их адекватной передачи в опубликованных русскоязычных переводах художественной литературы.

Цель работы – выявить, систематизировать и дать сравнительную количественную оценку основным способам перевода ПК с предлогами unter и under, установив корреляцию между конкретным значением предлога в оригинале и избираемой переводчиком техникой.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие **задачи**:

1. На основе теоретических работ в области переводоведения определить и описать ключевые способы перевода: эквивалентный (прямой), трансформационный (замена, добавление, опущение, компенсация) и описательный (перифраз).
2. Произвести классификацию собранного эмпирического материала (свыше 200 ПК для каждого языка) с учетом способа их трансляции на русский язык.
3. Установить частотность каждого способа перевода для немецких ПК и английских ПК.
4. Выявить специфические закономерности и универсальные тенденции при переводе абстрактных значений предложных конструкций с предлогами unter и under.

Методологическую основу исследования составили сопоставительный анализ параллельных текстов, контекстуальный анализ для определения семантики ПК, классификация и количественный (статистический) метод для обработки результатов. Теоретической базой послужили труды отечественных лингвистов (Л.С. Бархударов, Я.И. Рецкер, В.Н. Комиссаров) [1; 2; 3], разработавших теорию переводческих трансформаций.

2. Теоретические основы исследования: классификация способов перевода

Адекватный перевод, особенно в художественной литературе, редко представляет собой механическую замену слов одного языка на слова другого. Это сложная деятельность, требующая от переводчика не только безупречного владения языками, но и осознанного выбора стратегий для передачи смысла, стиля и культурных коннотаций. Для подбора ближайшего естественного эквивалента исходного сообщения в переводоведении разработана система приёмов и способов, которые условно можно разделить на три крупных блока: эквивалентный (или прямой) перевод, трансформационный перевод и описательный перевод (перифраз). Рассмотрим каждый из данных способов перевода.

2.1. Эквивалентный (прямой) перевод

Данный способ предполагает наличие в целевом языке устойчивого, словарно закреплённого соответствия для единицы исходного языка. Переводчик использует готовую, функционально тождественную форму, не прибегая к существенным структурным изменениям. Этот способ является базовым и наиболее частотным при передаче терминов, имён собственных, стандартных формулировок и, что особенно важно для нашего исследования, **базовых пространственных значений предлогов**.

Прямой перевод подразумевает максимальное сохранение формы и лексического состава исходной единицы.

Данный способ используется при наличии постоянных, конвенциональных соответствий между языками. В контексте перевода предложных конструкций с *unter/under* это характерно для ядерных значений, например, пространственного расположения (*under the table* – «под столом») или стандартных абстрактных сочетаний, калькируемых в русском языке (*under control* – «под контролем»).

Слепое следование этому способу без учёта контекста приводит к буквализму, нарушающему нормы и идиоматику русского языка. Как показывает практика, даже у такого, казалось бы, простого предлога, как *under*, в словарях фиксируется множество вариантов перевода («под», «ниже», «в», «по», «при» и др.), что указывает на невозможность сведения его перевода к единственному эквиваленту.

2.2. Трансформационный перевод

Когда прямое соответствие отсутствует или приводит к неадекватному результату, переводчик прибегает к грамматическим или лексико-семантическим трансформациям. Этот комплексный способ, детально описанный в работах Л.С. Бархударова и Я.И. Рецкера [1; 3], является ключевым инструментом для преодоления межъязыковой асимметрии. Трансформации можно систематизировать по нескольким основным типам:

1) Замена – наиболее распространённый вид трансформации, который может затрагивать:

а) часть речи. Английское отглагольное существительное или предложная конструкция заменяется русским глаголом, деепричастием или наречием (напр., *under discussion* – «обсуждается», *under repair* – «в ремонте»).

б) член предложения. Предложно-падежная конструкция заменяется обстоятельством, выраженным иным способом.

в) Тип синтаксической связи: Сложное предложение упрощается до простого или наоборот.

2) Добавление (экспликация) – введение в перевод элементов, имплицитно присутствующих в оригинале или необходимых для соблюдения норм русского языка. Например, для передачи абстрактного значения может потребоваться конкретизация (*under pressure* — «работать под давлением» с добавлением глагола).

3) Опущение (компрессия) – устранение элементов, избыточных с точки зрения русского языка, значение которых легко восстанавливается из контекста. Часто используется для избегания тавтологии или громоздких конструкций.

4) Приём целостного преобразования (переосмысления) – применяется для перевода фразеологизмов и идиом, где прямое соответствие невозможно. Значение устойчивого сочетания передаётся аналогом в целевом языке или описательно (*under the weather* – «плохо себя чувствовать», *be snowed under* – «быть перегруженным работой»).

Трансформации редко применяются изолированно; как правило, переводчик комбинирует несколько приёмов для достижения естественности и точности.

2.3. Описательный перевод (перифраз)

Этот способ применяется в случаях, когда ни эквивалентный, ни трансформационный перевод не обеспечивают адекватной передачи значения, особенно при столкновении с уникальными культурными концептами, сложными словообразовательными неологизмами или авторскими метафорами. Описательный перевод заключается в раскрытии значения исходной единицы с помощью развёрнутого словосочетания или даже целого пояснения.

Под описательным переводом понимается замена непереводимой или сложной для понимания единицы развёрнутым объяснением её смысла.

Этот способ перевода – крайняя мера, используемая при отсутствии в языке перевода соответствующего понятия или компактной формы для его выражения. В работе с художественным текстом к нему прибегают, когда необходимо сохранить важный культурный или смысловой нюанс, жертвуя при этом лаконичностью оригинала.

Для идиомы, не имеющей русского аналога, переводчик может дать пояснение в сноске или встроить его в текст, сохраняя образ, но раскрывая его значение для читателя.

Таким образом, процесс перевода представляет собой не линейную подстановку, а многоуровневый выбор стратегии. Переводчик постоянно движется по оси между полюсами «формальной близости к оригиналу» и «естественности для языка перевода». Эквивалентный перевод стремится к первому полюсу, описательный – ко второму, а трансформационный занимает центральное, наиболее продуктивное пространство, позволяя гибко адаптировать форму для точной передачи содержания. Анализ перевода конкретных грамматических явлений, таких как многозначные предложные конструкции, является наглядной иллюстрацией работы этой системы в действии.

3. Практический анализ способов перевода ПК *unter/under* на русский язык

Проведённый анализ более 400 примеров позволил не только количественно оценить частотность различных переводческих стратегий, но и выявить чёткую корреляцию между семантикой исходной предложной конструкции и избираемым способом её передачи. Ниже представлена детализация каждого способа с иллюстрациями из исследованного корпуса.

3.1. Прямой (эквивалентный) перевод

Данный способ является преобладающим при передаче базовых пространственных отношений, где в русском языке существует устоявшееся однозначное соответствие «под» или «из-под». Важно отметить, что для английского языка он также высокочастотен в сфере абстрактных значений контроля и условия, где конструкция калькируется и прочно закрепляется в русском языке («под контролем», «под руководством»).

(1) нем. *Eine elektrische Birne <u>unter einem Porzellanschirm</u> warf einen Kreis gelben Lichtes...* → Электрическая лампочка <u>под фарфоровым абажуром</u> выхватывала из тьмы желтый круг света.... Пространственное значение предлога *unter* (вертикальное положение ниже другого объекта) напрямую и однозначно передаётся предлогом «под» с творительным падежом.

(2) нем. *Besides, was it really <u>under his control</u>?* → Притом – разве это действительно <u>в его власти</u>? Абстрактное значение управления передаётся схожей предложно-падежной конструкцией. Однако, как видно из примера, даже при прямом переводе может происходить лексическая корректировка («control» → «власть») для соблюдения идиоматики.

3.2. Трансформационный перевод

Это наиболее творческий и частотный для немецкого языка комплекс приёмов, необходимый для адаптации компактных немецких конструкций к нормам русской синтаксической сочетаемости. Доминирующим видом трансформации является замена.

3.2.1 Замена части речи (наиболее характерно для немецкого)

Немецкие отглагольные существительные в сочетании с *unter* часто трансформируются в русские деепричастия или наречные сочетания, что делает повествование более динамичным.

(3) нем. *Die Juden... gingen unter Lebensgefahr in ihre zerstörte Synagoge...* → Евреи... рискуя жизнью, вошли в свою разрушенную синагогу... Предложная конструкция *unter Lebensgefahr* (досл. «под опасностью для жизни») заменена деепричастным оборотом «рискуя жизнью». Это классическая грамматическая трансформация, без которой перевод звучал бы тяжеловесно («шли под опасностью для жизни»).

3.2.2. Лексическая замена предлога (актуально для обоих языков)

Когда прямое соответствие «под» искажает смысл или создает неестественную конструкцию, переводчик подбирает контекстуально адекватный русский предлог.

(4) нем. *Mehlstaub auch... auf dem eichenen Wiegebalken, der unter der Decke hing.* → Толстым слоем она лежала... на дубовой балке, свисающей с потолка. Пространственное значение передано не предлогом, а глаголом «свисающей» с предлогом «с». Это глубокая трансформация, где статичное положение (*unter der Decke hing* – «висел под потолком») переосмыслено как действие («свисала с потолка»), что ярче создаёт visual image.

3.2.3. Компенсация (особенно характерна для идиоматики английского языка)

При переводе фразеологизмов утраченный в одном месте образ компенсируется в другом с помощью естественного для русского языка эквивалента.

(5) англ. *...a prominent member of the Inner Party, who was now under a cloud.* → ...крупный деятель внутренней партии, попавший в немилость. Идиома *to be under a cloud* (быть в немилости, под подозрением) не переводится буквально («быть под тучей»). Её смысл полностью компенсирован русским фразеологизмом «попавший в немилость», что сохраняет стилистическую окраску и социальный смысл.

3.2.4 Опущение

Применяется, когда значение ПК имплицитно содержится в контексте или дублируется другими элементами предложения.

(6) англ. *Unter dem klaren Sternenhimmel war es grimmig kalt.* → Небо было ясное, звездное, холод стоял лютый. ПК *unter dem... Sternenhimmel* (досл. «под ясным звёздным небом») опущена как самостоятельная единица. Её смысл («находиться на открытом пространстве в такую ночь») интегрирован в начало предложения через самостоятельное высказывание «Небо было ясное, звездное». Это опущение с функциональным перераспределением смысла.

3.2.5 Добавление

Используется для экспликации смысла, который в оригинале подразумевается, но необходим для ясности русского высказывания.

(7) англ. *...Malfoy, Crabbe and Goyle laughing... under an enormous umbrella...* → ...Малфоя, Крэбба и Гойла, укрывшихся под одним большим зонтом..... Переводчик добавляет глагол «укрывшихся», который отсутствует в оригинале. Это добавление конкретизирует действие (они не просто находятся *под* зонтом, а именно *спрятались* под ним от дождя), делая сцену более выразительной.

3.3. Описательный перевод (перифраз)

Применяется в случаях, когда ни прямой перевод, ни компактная трансформация невозможны, особенно при передаче сложных абстрактных понятий или культурно-специфических идиом.

(8) англ. *All diesen Verhältnissen wußte er sich zu entziehen, oft unter großen Opfern.* → От всего этого он умел уклоняться, часто ценой больших жертв. Сочетание *unter großen Opfern* (досл. «под большими жертвами») перифразируется в устойчивое русское выражение «ценой больших жертв», которое точно передает смысл «сопутствующих обстоятельств-жертв», но использует иную, более естественную для русского языка модель.

(9) англ. *There was a sort of threatening, though still veiled under a show of courtesy...* → Он даже угрожал мне, конечно, в их слащавой манере... Устойчивое выражение *veiled under a show of courtesy* («скрытое под покровом вежливости») передано описательно через характеристику «в их слащавой манере». Переводчик жертвует метафорой «покрова», но точно передаёт суть: угроза, замаскированная фальшивой вежливостью.

Выводы. Проведённое сопоставительное исследование способов перевода немецких и английских ПК с предлогами *unter* и *under* на материале более 400 контекстов художественной литературы позволяет сделать вывод о доминирующих стратегиях и их лингвистической обусловленности. Количественный анализ выявил существенную разницу в применении переводческих приёмов.

1. В немецком корпусе примеров прямое соответствие с использованием предлога «под» зафиксировано лишь в 36% случаев, в то время как ведущей стратегией (более 50% примеров) стал трансформационный перевод, в рамках которого переводчик активно использовал замену части речи (например, преобразуя отглагольное существительное с *unter* в русское деепричастие), лексическую замену предлога и компенсацию.

2. Напротив, в английском корпусе примеров доля прямого, часто калькирующего перевода («под контролем», «под руководством») оказалась доминирующей и составила почти 64%, в то время как трансформации, в основном компенсация идиоматических выражений, применялись лишь в 20% случаев.

3. Эта контрастная картина – более 50% трансформаций в немецком против более 60% прямых соответствий в английском – наглядно иллюстрирует ключевую закономерность: немецкие ПК с предлогом *unter* в абстрактных значениях требуют при переводе существенной синтаксической перестройки всего высказывания для адаптации к русской языковой системе, тогда как английские ПК с предлогом *under* в аналогичных контекстах часто допускают и даже предполагают прямую кальку, сформировавшую устойчивые языковые клише. Таким образом, выбор переводческой стратегии оказывается не произвольным, а строго детерминированным грамматическими и фразеологическими системами языка-источника, где немецкие конструкции чаще требуют структурной трансформации, а английские – лексико-фразеологической адаптации, подтверждая тезис о необходимости гибкого, системного подхода к переводу многозначных грамматических единиц.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.

2. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.

3. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Междунар. отношения, 1974. – 216 с.

METHODS OF TRANSLATING GERMAN AND ENGLISH CONSTRUCTIONS WITH THE PREPOSITIONS UNTER AND UNDER INTO RUSSIAN

Abstract. The article analyzes the methods of translating German and English constructions with the prepositions *unter* and *under* into Russian. Based on the analysis of over 400 examples, three key translation strategies are identified and their frequency is established. The results reveal a fundamental difference: for German prepositional constructions, the most frequent method (over 50% of cases) is transformation, which requires syntactic restructuring; conversely, for English constructions (about 64% of cases), direct translation is more commonly applied. A correlation between the semantics of the prepositional construction and the choice of translation technique has been established.

Keywords: translation, prepositional construction, preposition, translation method, frequency.

Kovalenko E.A.
Scientific adviser: Basyrov Sh.R., Dr. of Philology, professor
Donetsk State University
E-mail: e.kovalenko_17@mail.ru

УДК 81.42

СЕМАНТИКА ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ И ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ, ОБОЗНАЧАЮЩИХ ДЕНЬГИ, В НЕМЕЦКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Коптев А. Р.
Научный руководитель: Басыров Ш. Р., д-р филол.наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной работе проводится комплексный сравнительный анализ фразеологических и паремиологических единиц, обозначающих деньги, в немецком и английском языках. На основе методов структурно-семантического анализа, компонентного анализа и лингвокультурологического подхода рассматриваются особенности их семантики, отражающие национально-культурные различия и сходства в восприятии денежной сферы. Особое внимание уделяется устойчивым выражениям и пословицам, демонстрирующим отношение к труду, бережливости, богатству и бедности. Анализ позволяет выявить универсальные и специфические черты языковых картин мира двух народов, обусловленные их историческим развитием и экономической организацией.
Ключевые слова: фразеологизмы, паремии, деньги, немецкий язык, английский язык

Введение

В современном мире деньги играют ключевую роль не только в экономической, но и в культурной жизни общества. Концепт «деньги» широко представлен в языке посредством многочисленных фразеологических и паремиологических единиц, отражающих отношение носителей к вопросам материального благополучия, трудолюбия, богатства и бедности [1, с. 45]. По мнению В.Н. Гавриловой, фразеологизмы можно рассматривать как своеобразное зеркало национального менталитета, в котором находят отражение глубинные ценности и мировоззренческие установки общества [2, с. 78].

Несмотря на устойчивый интерес к лингвокультурологическим аспектам фразеологии, сопоставительный анализ фразеологических и паремиологических единиц, связанных с денежной тематикой в немецком и английском языках, до сих пор недостаточно разработан. Эта проблема приобретает особую значимость в условиях глобализации и активизации межкультурных контактов, когда знание национально-специфических особенностей языка становится важнейшим фактором успешного взаимодействия.

Настоящая статья направлена на выявление семантических характеристик и культурных оттенков фразеологических и паремиологических единиц, связанных с деньгами, в немецком и английском языках, а также на определение общих и уникальных черт их языковых картин мира.

В качестве методологической основы исследования были использованы сравнительный, структурно-семантический и лингвокультурологический методы. Эмпирическую базу составили фразеологические и паремиологические единицы, заимствованные из авторитетных лексикографических изданий: "Duden – Redewendungen" (2022), "Oxford Dictionary of English Idioms" (2020), "Longman Idioms Dictionary" (2020), а также из художественных и публицистических произведений на немецком и английском языках.

1. Фразеологизмы и паремии немецкого языка: мотив бережливости и моральной ответственности

Фразеологические и паремиологические единицы, обозначающие деньги, занимают важное место в лексическом фонде немецкого языка. Их семантика не ограничивается исключительно экономическим содержанием, а отражает также культурные, исторические и ментальные особенности немецкого общества.

В немецкой языковой традиции устойчивые выражения и пословицы, связанные с денежной сферой, часто акцентируют внимание на ценности трудолюбия, бережливости

и рационального отношения к материальным ресурсам. Например, широко известная пословица *Werden Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert* передает мысль о необходимости уважать даже незначительные суммы денег, рассматривая это как залог будущего благополучия. Подобное отношение уходит корнями в традиционные немецкие представления, где экономность и аккуратность в финансовых вопросах воспринимались как добродетельные черты характера, а не как проявление скупости.

Многие подобные выражения носят наставительный характер и выполняют функцию своеобразных напоминаний о важности разумного управления финансами. Примечательно, что несмотря на исчезновение таких денежных единиц, как пфенниг и талер, эти пословицы продолжают активно использоваться в переносном значении, применяясь к любым небольшим суммам.

В немецких пословицах отчетливо прослеживается мотив того, что деньги достаются нелегко. Так, пословица *Das Geld liegt nicht auf der Straße* подчеркивает необходимость прилагать усилия, проявлять инициативу и настойчивость для достижения материального достатка. Это отражает влияние протестантской трудовой этики на формирование национального характера.

Отличительной чертой немецких фразеологизмов является также акцент на морально-этической стороне обращения с деньгами. Фраза *Geld allein macht nicht glücklich* акцентирует ограниченность материальных средств в деле достижения счастья и внутренней гармонии. Эта идея восходит к философским традициям Германии и отражает убеждение в том, что настоящее благополучие возможно лишь при сбалансированном развитии всех сфер жизни.

Особого внимания заслуживает пословица *Kleinvieh macht auch Mist*, которая иллюстрирует мысль о том, что даже небольшие поступления со временем могут привести к значительным накоплениям. Эта метафора, происходящая из сельскохозяйственной сферы, демонстрирует традиционный немецкий взгляд на процесс накопления капитала как на постепенную и кропотливую работу.

2. Английские фразеологизмы и паремии: мотивы мобильности и предприимчивости

Английский язык также располагает обширным набором фразеологических оборотов и пословиц, связанных с деньгами, однако в них более ярко выражены темы мобильности финансов, быстрого обогащения и готовности к риску. Подобные особенности отражают историческое становление Англии как морской торговой державы и формирование англосаксонского типа капитализма.

Так, пословица *Easy come, easy go* демонстрирует отношение к деньгам как к ресурсу, который можно быстро получить, но столь же легко потерять. Данная установка отражает характерные черты англосаксонской культуры – предпринимательский дух, открытость переменам и склонность к финансовым авантюрам. В отличие от немецкой традиции, где деньги часто воспринимаются как результат кропотливого накопления, в английском языке они нередко рассматриваются как средство для реализации замыслов и достижения целей.

В английской языковой картине мира деньги выступают прежде всего инструментом для воплощения личных стремлений и амбиций. Фразеологизм *Moneytalks* акцентирует внимание на том, что финансовые ресурсы способны оказывать влияние на решения людей и развитие событий в обществе. Выражение *Timeismoney*, популяризированное Бенджамином Франклином, подчеркивает экономическую ценность времени и иллюстрирует прагматический подход англосаксонской культуры к планированию жизни.

Особое место среди английских идиом занимает фраза *cashcow*, обозначающая источник постоянного дохода. Эта метафора, широко используемая в бизнес-среде и корпоративной лексике, свидетельствует о практической направленности английского мышления и его нацеленности на получение стабильной прибыли.

3. Сравнительный анализ: универсальные и специфические черты

Сравнительный анализ показывает, что обе языковые культуры признают важность денег, однако они различаются в акцентуации ценностей. Немецкие фразеологизмы чаще акцентируют морально-этический аспект обращения с ними, в то время как английские подчеркивают прагматическую ценность и функциональность денег (Таблица 1).

Таблица 1. Сравнение мотивов в немецких и английских ФЕ и ПЕ

Мотив	Немецкий язык	Английский язык
Бережливость	*Wer den Pfennig nicht ehrt...*	*A penny saved is a penny earned*
Трудность достижения	*Das Geld liegt nicht auf der Straße*	*No pain, no gain*
Быстрота потери	*Geld verdient schnell*	*Easy come, easy go*
Ограниченность денег	*Geld allein macht nicht glücklich*	*Money can't buy happiness*
Влияние денег	*Geld regiert die Welt*	*Money talks*
Накопление	*Kleinvieh macht auch Mist*	*Every little helps*

Анализ выявляет, что немецкие выражения зачастую подчеркивают необходимость уважительного отношения к деньгам, а также опасность морального разложения при их неправильном использовании. Например, пословица *Werden Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert* акцентирует внимание на уважении даже к незначительным суммам, что отражает традиционную немецкую склонность к экономии и рациональному ведению хозяйства. Подобные выражения формируют у носителей языка представление о деньгах как о результате упорного труда, требующем бережливости и ответственности.

В английском языке, напротив, деньги рассматриваются, прежде всего, как инструмент достижения целей и реализации возможностей. Фразеологизм *Moneytalks* подчеркивает влияние финансов на принятие решений и общественные процессы, а выражение *Easycome, easygo* иллюстрирует легкость потери того, что досталось без усилий. Английские пословицы часто содержат совет использовать деньги с умом и не бояться предпринимать рискованные шаги ради успеха. Таким образом, в английской культуре прослеживается установка на активное использование финансовых ресурсов для личного роста и достижения целей.

Интересно отметить, что в обоих языках присутствуют выражения, отражающие негативные стороны чрезмерного стремления к обогащению или неразумного обращения с деньгами. В немецком языке подобные идеи выражаются в пословицах типа *Geld verdirbt den Charakter*, что указывает на опасность утраты нравственных ориентиров из-за жажды наживы. В английском языке аналогичные смыслы находят отражение во фразеологизмах вроде *To be penny wise and pound foolish* – этот оборот иллюстрирует ситуацию, когда человек чрезмерно экономит на мелочах, но теряет значительные суммы из-за недальновидных решений.

Стоит также отметить различия в отношении к накоплению: в немецкой традиции акцент делается на постепенном приумножении капитала (*Kleinvieh macht auch Mist*), тогда как в английской – на практической выгоде даже от незначительных вложений (*Every little helps*). Это свидетельствует о том, что обе культуры ценят умение распоряжаться финансами, однако немецкая модель более ориентирована на долгосрочную стабильность, а английская – на гибкость и адаптацию к меняющимся условиям.

4. Национально-специфические выражения и их культурная обусловленность

Особого интереса заслуживают те фразеологизмы и пословицы, которые не имеют точных аналогов в других языках и ярко отражают национальные особенности культуры.

Такие различия обычно формируются под влиянием исторических обстоятельств, географических условий и специфики экономического развития общества.

В английском языке, например, устойчивое выражение *cashcow* обозначает источник регулярного и надежного дохода; этот термин тесно связан с корпоративной и бизнес-лексикой. В немецком языке схожую мысль можно передать лишь описательно (например, *eine sichere Einnahmequelle* – гарантированный источник прибыли), однако столь емкой и метафоричной идиомы, как в английском, не существует.

В то же время немецкая пословица *Kleinvieh macht auch Mist* подчеркивает важность даже самых незначительных поступлений, которые в совокупности могут привести к существенному результату. В английском языке подобная идея выражается менее образно (например, *every little helps*) и встречается гораздо реже. Это различие иллюстрирует разные стратегии обращения с капиталом: немецкая традиция склоняется к постепенному и последовательному накоплению, в то время как англоязычная культура ориентирована на активное использование финансовых возможностей.

Кроме того, немецкое слово *Geldschrank* часто применяется для характеристики человека, склонного к чрезмерной экономии или жадности. В английской лексике для обозначения подобного качества используются более метафоричные выражения, такие как *tightfisted* или *stingy*. Эти различия в образах свидетельствуют о различных способах осмысления и представления феномена скупости в двух языковых картинах мира.

5. Динамика развития: новые реалии и традиционные ценности

Со временем как английский, так и немецкий языки обогащаются новыми фразеологическими оборотами, что обусловлено изменениями в обществе и развитием технологий. Введение терминов, связанных с цифровыми деньгами, криптовалютами (*cryptocurrency*, *Kryptowährung*), демонстрирует гибкость языков и их способность быстро адаптироваться к инновациям в экономической сфере.

В последние годы в обиход активно входят современные выражения, такие как *to make money online, fintechboom, passive income* в английском, а также *im Internet Geld verdienen, Finanz-Apps, digitales Vermögen* в немецком языке. Эти фразы отражают новые способы заработка и управления финансами, появившиеся благодаря развитию интернета и мобильных технологий. Часто подобные лексические новшества заимствуются из английского языка, что подчеркивает влияние англоязычной экономической модели на глобальный финансовый дискурс.

Тем не менее, несмотря на стремительное распространение новых понятий и выражений, традиционные пословицы и устойчивые обороты по-прежнему широко используются. Их актуальность объясняется не только их функциональностью в общении, но и тем, что они служат средством передачи культурных норм и ценностей между поколениями. Такие фразеологизмы продолжают встречаться в литературе, СМИ и рекламе, сохраняя свою значимость и отражая менталитет общества вне зависимости от технологического прогресса.

Выводы

Исследование фразеологических и паремиологических единиц в английском и немецком языках демонстрирует, что денежная тема отражает как общечеловеческие ценности, так и особенности национального менталитета. Оба языка выражают стремление к финансовому благополучию, осуждают алчность и транжирство, признают труд основным источником материальных благ, а также подчеркивают, что деньги не являются гарантией счастья.

Однако между этими языками существуют заметные отличия, связанные с историко-культурными предпосылками. Для носителей немецкого языка характерно уважительное отношение к деньгам, акцент на экономии и моральной ответственности. Здесь денежные средства воспринимаются, прежде всего, как результат упорного труда, требующего дисциплины и бережливости – черты, уходящие корнями в протестантскую

традицию и классическую немецкую философию, где превалируют идеи долга и личной ответственности.

В английской языковой картине мира, напротив, доминирует идея инициативности и свободного обращения с капиталом. Деньги рассматриваются преимущественно как инструмент для достижения целей, а не как высшая ценность. Готовность рисковать, умение оперативно реагировать на новые возможности и предприимчивость отражают особенности развития Англии как торговой державы с давними морскими традициями.

Фразеологизмы и пословицы обеих культур отражают и формируют ожидания общества: в немецкой традиции они подчеркивают честность и экономность, а в английской – смекалку и умение эффективно использовать деньги для достижения успеха.

Таким образом, выявленные различия обусловлены спецификой исторического пути, религиозных воззрений, особенностями экономики и географического положения каждого общества. Понимание этих нюансов крайне важно для успешного межкультурного взаимодействия и эффективного изучения иностранных языков, поскольку позволяет глубже осознать ценностные приоритеты носителей исследуемых языков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь / под ред. М. А. Куниной. – 8-е изд., испр. – М.: Эксмо, 2021. – 960 с.

2. Гаврилова В. Н. Фразеологизмы в английском и русском языках: современные тенденции / В. Н. Гаврилова. – М.: ЛитРес, 2020. – 152 с.

3. Oxford Dictionary of English Idioms / Ed. by J. Ayto. – 4th ed. – Oxford: Oxford University Press, 2020. – 416 p.

4. McCarthy M., O'Dell F. English Idioms in Use Advanced. – 2nd ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 2022. – 192 p.

5. Longman Idioms Dictionary. – 2nd ed. – Harlow: Pearson Education, 2020. – 928 p.

6. Duden – Redewendungen: Wörterbuch der deutschen Idiomatik. – 5., aktualisierte Auflage. – Berlin: Dudenverlag, 2022. – 992 S.

7. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа Языки русской культуры, 1996. – 288 с.

8. Чернышева И. И. Фразеология современного немецкого языка. – М.: Высшая школа, 1983. – 128 с.

SEMANTICS OF PHRASEOLOGICAL AND PAREMIOLOGICAL UNITS DENOTING MONEY IN GERMAN AND ENGLISH

Abstract. The article presents a comprehensive comparative analysis of phraseological and paremiological units denoting money in German and English languages. Using methods of comparative analysis, structural-semantic analysis, and linguocultural approach, the study reveals both universal and culturally specific aspects of the concept of money in both languages. Special attention is paid to the historical and cultural factors that determine the differences in the perception of money in German and English-speaking cultures. The results demonstrate that German phraseology emphasizes moral responsibility and thriftiness, while English phraseology highlights pragmatism and entrepreneurship. The findings can be effectively applied in foreign language teaching, translation studies, and intercultural communication.

Keywords: phraseological units, paremias, money, German language, English language

Koptev A. R.
Sh. R. Basyrov, Doctor of Philology, Professor
Donetsk State University
E-mail: evannumber@mail.ua

УДК 331.5-053.6

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТОВ *COEUR / СЕРДЦЕ, ÂME / ДУША, ESPRIT / ДУХ, УМ* ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Косяк А.А.
Научный руководитель: Кремзикова С.Е., д-р филол. наук, зав. кафедрой
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной работе проводится исследование концептов *cœur /* сердце, *âme /* душа, *esprit /* дух, ум, которые актуализируются представлением различных смыслов в определенном фразеологическом контексте на материале французского и русского языков. Проводится анализ французских фразеологизмов, содержащих компоненты *cœur /* сердце*, âme /* душа*, esprit /* дух, ум, и их русских эквивалентов, показывающий движение от понятийного к образному и символическому значениям в структуре концептов, а также в национальном восприятии соответствующих концептов. При проведении исследования использованы метод словарных дефиниций, описательный метод, элементы сравнительно-сопоставительного метода и концептуального анализа. Основные результаты исследования показывают, каким образом вербальная репрезентация структурных составляющих концептов зависит от исторических традиций, религиозных убеждений и культурного контекста народа.
Ключевые слова: концепт, национальный менталитет, лингвокультура, фразеологизм, метафора.

Вступление. Развитие теории «концепта» в современной лингвистике обусловлено интересом к выявлению национально-специфических черт различных языков. Концепты играют важную роль в понимании того, как люди воспринимают мир через языковые структуры. По словам Д. С. Лихачева: «Концепт тем богаче, чем богаче национальный, сословный, классовый, профессиональный, семейный и личный опыт человека, пользующегося концептом» [11, с. 153]. Проблема заключается в недостаточной систематизации понимания природы и функций концептов в лингвокультурах, особенно в аспекте сопоставления русской и французской картин мира. Несмотря на активное использование термина «концепт», его трактовка остается размытой, что затрудняет точное исследование взаимосвязей между языком, культурой и сознанием человека. Исследование концептов способствует лучшему пониманию механизмов формирования культурной идентичности и национального сознания, помогает вскрыть глубинные механизмы восприятия мира через язык. В отечественной и зарубежной науке существуют работы, посвященные изучению концептов, например, исследования Н.Д. Арутюновой, В.З. Демьянкова, В.В. Колесова, Д.С. Лихачёва, М.В. Пименовой, Ю.С. Степанова и др.

Целью исследования является выявление семантико-культурных особенностей концептов *cœur / сердце, âme / душа, esprit /дух, ум* на материале фразеологизмов, выявить сходства и различия в восприятии данных концептов двумя народами, обосновав выводы соответствующими историческими, культурными и литературными источниками.

Основная часть. Термин «концепт» является наиболее спорным в когнитивной лингвистике, несмотря на то, что его изучение началось примерно в 20-30-х годах XX век. Проблематикой концепта занимаются многие отечественные ученые, в связи с этим можно наблюдать различные дефиниции. Таким образом, у каждого ученого есть свое мнение о природе и сути концепта. Термин «концепт» происходит от латинского эквивалента *conceptu*s (мысль, понятие). Отсюда следует, что калькой латинского может выступать слово «понятие». Об этом пишет Ю.С. Степанов: «Понятие (концепт) – явление того же порядка, что и значение слова, но раскрываемое в иной системе связей; значение – в системе языка, понятие в системе логических отношений и форм, исследуемых как в языкознании, так и в логике» [12, с. 53]. В таком случае концепт – явление того же порядка, что и понятие. Концепт объединяет и выражает в некой общей форме все множество значений слова или понятия, можно сказать, что он является выражением сущности

понятия. В. З. Демьянков полагает, что термины «концепт» и «понятие» являются дублетами, поскольку русское «понятие» представляет собой кальку латинского слова «концепт» (*conceptus*) [7, с. 26]. Однако В.В. Колесов придерживается другого мнения и утверждает, что «…в данном случае под концептом следует понимать не CONCEPTUS (условно передается термином "понятие"), а CONCEPTUM – "зародыш, зернышко" первосмысла, из которого и произрастают в процессе коммуникации все содержательные формы его воплощения в действительности» [9, с. 81].

Как отмечают ученые, концепт близок к ментальному миру человека, культуре и истории, поэтому имеет специфический характер. Термин представляет коллективное достояние в сознании народа, его духовную культуру, культуру духовной жизни народа. Так, Н.Д. Арутюнова представляет концепт как ментальное образование, которое возникает в результате взаимодействия национальной традиции и фольклора, религии и мировоззрения, опыта и искусства, чувств и ценностей. «Концепт – основа наших знаний, язык же выявляет и вербализирует то, что человек увидел и воспринял из окружающей действительности» [2, с. 3]. В исследованиях последних лет семантика фразеологизма рассматривается в его корреляции с представляемой фразеологизмом ситуацией, ее участниками, их намерениями и эмоциональным отношением к этой ситуации. Фразеологизм в таком понимании исследуется в рамках когнитивного подхода «…как единица, специфика значения которой определяется ситуативностью, что проявляется в ее соотнесенности с соответствующей онтологической ситуацией и ситуацией употребления» [10, с.36].Обращается внимание на то, что фразеологизмы играют особую роль в создании языковой картины мира.

Исследуемые в работе концепты *cœur* 'сердце', *âme* 'душа' , *esprit* 'дух, ум' воспринимаются во французской и русской лингвокультурах как ключевые составляющие человеческой сущности. По мнению В.Г. Гака, в Средние века во французском языке имя концепта *cœur* 'сердце' было символом духа, военной храбрости, настойчивости [4, с. 23]. Эти значения сохранились в ряде фразеологизмов: *avoir du cœur* 'быть смелым', *homme de cœur* 'отважный человек', *avoir le coeur bien accroché* 'быть мужественным, быть не из робкого десятка' [13, с. 241]. Начиная с XIV в., происходит существенный поворот во французской лингвокультуре. Имя концепта "*cœur"* становится символом чувств, любви, что отражается в многочисленных фразеологических единицах: *avoir le cœur sur les lèvres* 'быть искренним, откровенным', *le cœur saigne* 'сердце кровью обливается' [13, с. 246], *n'avoir rien sur le cœur contre qn* 'не питать зла к кому-либо, не иметь ничего против кого-либо' *de tout mon cœur* 'от всего сердца, от всей души' *briser (crever) le cœur* 'разбить сердце' [13, с. 242].

Отмечается такая особенность в сопоставляемых языках, когда фразеологизмы русского языка с компонентом 'душа', эквивалентом которого во французском языке является лексема *âme,* передаются фразеологическими единицами французского языка с компонентом *cœur* 'сердце'. Например: *cœur de vipère* 'змеинная душа' [14, с. 238], *rire de bon cœur* 'смеяться от души' [14, с. 239], *se bronzer le cœur* 'очерстветь душой' [14, с. 241]. Лингвисты объясняют это таким образом: «Данный факт можно объяснить различием в этническом стереотипе восприятия этого понятия. Если у француза душа ассоциируется чаще с божественным началом, то в сознании русского человека с "человеческим" [8, с. 84].

Примеры показывают, что концепт «душа» вербализуется во французском языке словами: *"âme"* и *"cœur"*. Например: *avoir le cœur sur la main* – быть великодушным, *j'ai le cœur gros* – у меня наболело на душе / у меня тоска на сердце [13, с. 168].

Как отмечают исследователи, у французских авторов слово "âme", в основном, имеет религиозное значение» [4, с. 83]. Изучение словарных дефиниций имен концептов *âme* и *cœur* показало, что эти лексемы имеют разные значения, но часто пересекаются,

образуя единую картину внутреннего мира человека. *Cœur* ‘сердце’ символизирует физические ощущения и непосредственные эмоции (*il a le cœur sur les lèvres* ‘у него душа нараспашку’, *s'en donner le cœur* ‘с замиранием сердца) тогда как *âme* — нечто более глубокое, духовное. [5, с. 243], Вместе они создают комплексную систему восприятия человеческого бытия.

Исследователь Голованивская М. К., характеризуя лексему *esprit*, указывает на этапы развития ее семантической структуры - дыхание, ‘дух’, божественная сущность, душа, ум - в зависимости от ментальных моделей ситуаций, в которых актуализируется этот концепт. Она подчеркивает: «Со времен старофранцузского языка это слово обозначает также нематериальных существ (ангелов, призраков и пр.). В XV веке слово *“esprit”* приобретает также значения “настроение, характер” <...> В XVI веке это слово употребляется для обозначения “легкости, точности, тонкости ума, остроумия”, а также интеллектуального дара» [6, с.120].

По мнению С.С. Ваулиной, состав фразеологии «включает в себя явления, относящиеся к культурным паттернам, менталитету, традициям, фольклору, системе ценностей и структуре социальной и политической жизни, характерной для языкового сообщества, — так называемую социокультурную идиоматику» [3, с. 202]. Эмотивные фразеологизмы французского языка являются частью исторической памяти нации. Образное содержание и национально-культурная коннотация − это те составляющие, которые позволяют культуре закрепиться в языке. Выражая эмоциональные состояния человека, фразеологические единицы имеют в своем значении также специфические особенности восприятия и отражения носителями языка окружающего мира [1, с. 53].

Образные ассоциации фразеологических единиц базируются на метафорическом переносе значения. Метафора оживляет реальное значение фразеологизма, с одной стороны, и ярче отражает его национально-культурные особенности, с другой. Благодаря метафоре язык представляет систему лексических и фразеологических единиц в постоянной динамике. Она позволяет проникнуть в общие закономерности человеческого мышления, выявить типичные для носителя языка ассоциации [5, с. 20].

В ходе исследования практического материала на материале словарей В.Г. Гака «Новый французско-русский словарь» и Я.И. Рецкера «Французско-русский фразеологический словарь» было выделено 6 понятийных признаков фразеологизмов с именем *“cœur”*, связанных как с духовной жизнью человека, так чувственной и эмоциональной составляющими:

• Физические ощущения: *enfoncer un poignard à qn dans le cœur ‘*вонзить нож в сердце’ [14, с. 242], *avoir le cœur mort* ‘испытывать сильную слабость’ [14, с. 241].

• Внешнее описание: *bouche en cœur* ‘губы бантиком’ [14, с. 238]; *beau comme un cœur* ‘красавчик’ [13, с. 243].

• Выражение чувств: *avoir le coeur sur les lèvres* ‘быть искренним, откровенным’, *avoir qch sur le coeur* ‘сожалеть о чем-либо, раскаиваться’ [14, с. 241], *ouvrir son coeur à qn* ‘открыть свою душу’ [14, с. 239], garder une injure sur le coeur – затаить обиду [14, с. 314], *le cœur me fend de pitié* – у меня сердце разрывается , *avoir le cœur sur la main* – быть великодушным, *tenir à cœur* – быть близким сердцу, *le cœur saigne* – сердце кровью обливается [14, с. 238].

• Выражение любовных чувств, переживаний: *affaire de cœur* ‘сердечные дела’, *amant de cœur* ‘возлюбленный’, *casseur des cœurs* ‘сердцеед’, *casser le cœur de qn* ‘разбить кому-то сердце’ [14, с. 238];

• Качества: *cœur de cristal* ‘хрустальное сердце’, *cœur de lion* ‘львиное сердце’, *cœur de marbre* ‘мраморное сердце’, *cœur d'or* ‘золотое сердце’, *cœur de pierre, roche* ‘каменное сердце’, *un brave cœur* ‘храброе сердце’ [14, с. 238];

• Внутренний мир: *montrer le fond de son cœur* ‘показать глубину души (сердца)’, *avoir le cœur en joie* ‘радоваться всей душой’ [14, с. 239], *le cœur n’y est pas* ‘душа не лежит к этому’ [14, с. 243].

Перевод французских фразеологизмов на другой язык представляет определенные сложности. Одна из основных проблем заключается в том, что фразеологизмы тесно связаны с культурой и историей французского народа. Они могут содержать отсылки к литературе, истории, национальным традициям и обычаям, которые не всегда имеют аналоги в других культурах.

Во французском языке *âme* ассоциируется чаще с религиозным понятием, а в русском это не столько «божественное», сколько «человеческое», связанное с психологическими процессами, происходящими внутри самого человека, в связи с этим возникает особенность перевода с французского на русский язык: *cœur de cristal* ‘чистая душа’, *parler de cœur à cœur* ‘говорить по душам’, *dire ce qu’on a sur le cœur* ‘излить душу’, *le cœur n’y est pas* ‘душа не лежит к этому’, *mettre du cœur à l’ouvrage* ‘вкладывать в дело всю душу’ [14, с. 125]. Душа — это нечто возвышенное, тонкое и хрупкое, олицетворяющее внутреннюю жизнь личности, её духовность, чувства и эмоции: *l’âme est malade* ‘больная душа’, *âme vivante* ‘живая душа’, *bonne âme* ‘добрая душа’ [14, с. 50].

Имена концептов *“esprit”* и *“âme”* являются взаимозаменяемыми, если обращаться к религиозным верованиям: *rendre l’âme* ‘испустить дух’ [14, с. 50]. Однако слово *“âme”* фокусируется на внутреннем опыте человека и индивидуальных особенностях, а *“esprit”* относится к внешним воздействиям, связанным с Божественным присутствием и влиянием Святого Духа.

Несмотря на то, что концепт отождествляют с мыслительной деятельностью человека, во французском языке сформирован целый пласт фразеологизмов, которые определяют *esprit* как *“ensemble d'idées, de sentiments de valeurs propres à un groupe humain”* [15, с. 123] ‘набор идей, ценностей, чувств, свойственных человеческой группе’ – т.е. «дух», например: *esprit de contradiction* ‘дух противоречия’, *esprit de création* ‘дух созидания’ [14, с. 278], а также «ум» - *bon esprit* ‘здравый ум’, *avoir l'esprit débile* ‘быть слабоумным’ [14, с. 415], *avoir un esprit épineux* ‘иметь острый ум’, *avoir l'esprit droit* ‘обладать здравым умом’ [14, с. 416].

Выводы.

Таким образом, каждый из трех ключевых концептов сопоставляемых лингвокультур обладает богатой палитрой значений и оттенков смысла. Фразеологизмы служат своеобразным зеркалом национальной идентичности, они помогают лучше понять внутренние ценности и нормы французского и русского общества. Тесная связь между концептами создает уникальную картину представлений о внутреннем мире человека, способствующую лучшему пониманию национальных традиций и особенностей.

Данное исследование способствует углублению понимания термина «концепт». Анализ показал, что концепт многозначен и неоднороден, являясь результатом национального сознания и культурного контекста. Перспектива дальнейшего исследования заключается в выявлении и описании ассоциативных полей этих концептов в других европейских языках (английском, немецком, испанском) для установления универсалий и национальных особенностей их выражения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андросова С. А. Метафорический образ в эмотивных фразеологизмах французского языка / С.А. Андросова, Ю. Г. Синельников, И.И. Синельникова И.И. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/metaforicheskiy-obraz-v-emotivnyh-frazeologizmah-frantsuzskogo-yazyka/viewer – Дата обращения : 29.09.2025

2. Арутюнова Н. Д. Введение // Логический анализ языка: Ментальные действия. — М.: Наука, 1993. — С. 3 – 7.

3. Ваулина С. С. Фразеологическая картина мира как производная менталитета человека (на материале фразеологизмов с компонентом зоонимом в русском и литовском языках) [Текст] / С. С. Ваулина, О. М.

4. Гак В. Г. Сопоставительная лексикология. [Текст] / В. Г. Гак. – М.: Высш. шк., 1977.

5. Голубенко. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, вып. 3. С. 198-202.

6. Голованивская М. К. Представление об уме в русском, французском и китайском языках и культурах [Текст] / М. К. Голованивская, Ефименко Н. А. – Философия и культура. – 2023. – № 5.

7. Демьянков В. З. «Концепт» в философии языка и в когнитивной лингвистике // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. тр. М.: Калуга, 2007. С. 26-33.

8. Кобзева О. В. Семантические универсалии и специфические национальные особенности фразеологических единиц с компонентом «душа» и «сердце» во французском, английском и русском языках [Текст] / О. В. Кобзева, Л. Е. Федорова, Н. А. Чистякова. – Филологические науки, лингвистика. – 2024. – С. 79 – 87.

9. Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова…». [Текст] / В.В. Колесов. – СПб.: Златоуст, 1999. 368 с.

10. Кремзикова С. Е., Добрякова А. А. Концепт стихии «Fire» / ‘огонь’ и средства его репрезентации в английской языковой картине мира //Studia Germanica, Romanica et Comparatistica Т. 19, Вып. 2 (60), 2023. . – С. 28-45.

11. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3 – 9.

12. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

13. Гак В. Г. Новый французско-русский словарь / В.Г. Гак, К.А. Ганшина. – М.: Русский язык Медиа, 2004. – 1196 с.

14. Рецкер Я. И. Французско-русский фразеологический словарь / Я.И. Рецкер. – М.: Советская энциклопедия, 1963. – 1112 с.

15. Dictionnaire étymologique / Sous la dir. de J. Dubois, H. Mitterand, A. Dauzat. Paris: Larousse, 2001.

FEATURES OF REPRESENTATION OF THE CONCEPTS *COEUR / HEART, ÂME / SOUL, ESPRIT / SPIRIT, MIND* IN FRENCH AND RUSSIAN LINGUOCULTURES

Abstract. This paper examines the concepts *cœur / heart , âme / soul, esprit / mind,* which are actualized by the representation of various meanings in a certain phraseological context based on the material of the French and Russian languages. The analysis of French phraseological units containing the components *cœur / heart, âme / soul, esprit / mind*, and their Russian equivalents is carried out, showing the movement from conceptual to figurative and symbolic meanings in the structure of concepts, as well as in the national perception of the corresponding concepts. The research uses the method of dictionary definitions, descriptive method, elements of comparative method and conceptual analysis. The main results of the study show how the verbal representation of the structural components of concepts depends on the historical traditions, religious beliefs and cultural context of the people.
Key words: concept, national mentality, linguistic culture, phraseological unit, metaphor.

Kosyak A.A.
Scientific adviser: Doctor of Philology, Assoc. Prof., Chair of the Romance Philology and foreign literature Kremzikova S.E.
Donetsk State University
E-mail: 1aleksandra.kosyak@mail.ru

УДК: 81’373.7:811.111

СОМАТИЧЕСКИЙ КОД КУЛЬТУРЫ ВО ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ СРЕДСТВАХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ КОНЦЕПТОВ СТРАХ И ГНЕВ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Кошелева А. А.
Научный руководитель: Трофимова Е. В., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности символики компонентов-маркеров соматического кода культуры во фразеологических средствах репрезентации эмоциональных концептов СТРАХ и ГНЕВ в английском языке. В результате исследования было выявлено, что СТРАХ вербализуется преимущественно с помощью компонентов, связанных с сердцем, головой и волосами, символизирующими смелость, рассудок и надежду. ГНЕВ же обширно репрезентован такими компонентами, как руки и кровь, являющимися физиологическим проявлением побуждения к действию.
Ключевые слова: фразеология, код культуры, соматический код культуры, символ.

Введение. Данная статья посвящена изучению фразеологических единиц, репрезентующих эмоциональные аспекты СТРАХ и ГНЕВ в английском языке.

Фразеологические единицы (далее – ФЕ) служат ключом к пониманию национальной лингвокультуры и помогают понять особенности выражения эмоций, их зависимость от культуры, психологии и физиологии человека.

Актуальность исследования обусловлена тем, что репрезентация кодов культуры во фразеологическом фонде специфична для каждого языка и соотносится с национальными представлениями о человеке и окружающей его действительности. Исследование специфики репрезентации кодов культуры способствует формированию понимания языковой картины мира/

Целью данного исследования является изучение специфики реализации соматического кода культуры во фразеологических средствах вербализации концептов СТРАХ и ГНЕВ в английском языке с учетом особенностей ее соотношения с культурой носителей языка.

Объектом работы являются английские ФЕ, вербализующие концепты СТРАХ и ГНЕВ. **Предмет** исследования – их содержание с точки зрения соматического кода культуры.

Материалом исследования послужили 900 ФЕ английского языка (450 –вербализующих концепт СТРАХ, 450 – ГНЕВ), полученных методом сплошной выборки из авторитетных словарей фразеологических, лингвострановедческих, толковых словарей.

Основная часть. А. В. Кунин дает следующее определение фразеологии и объекту ее изучения: «Фразеология – это наука о фразеологических единицах (фразеологизмах), т.е. об устойчивых сочетаниях слов с осложненной семантикой, не образующихся по порождающим структурно-семантическим моделям переменных сочетаний» [4, с. 4]. Однако некоторые другие исследователи, например, Н. Н. Амосова [1, с. 141] и В. Н. Телия [8, с. 56] видят переменные фразеологические сочетания и паремии как огромный пласт фразеологии.

Понимание мировоззрения носителей языка через перспективу ФЕ определяется посредством изучения кодов культуры. Согласно М. В. Пименовой, код культуры – это макросистема характеристик объектов картины мира, объединенных общим категориальным свойством; это таксономия элементов картины мира, в которой объединены природные и созданные руками человека объекты (биофакты и артефакты), объекты внешнего и внутреннего миров (физические и психические явления) [6, с. 122].

Одним из «базовых» кодов культуры является соматический (антропоцентрический), и, согласно О. Л. Бессоновой, наблюдения над эмпирическим материалом свидетельствуют о преобладании антропоморфного кодирования во фразеологической картине мира различных языков. Языки демонстрируют значительную степень сходства в выборе типа соматического компонента [2, с. 341].

1. Соматический код культуры в ФЕ, вербализующих СТРАХ в английском языке. Исследование показало, что соматический код является наиболее продуктивным среди фразеологических средств вербализации эмоционального концепта СТРАХ в английском языке. Анализ материала показал, что он содержится в 76 ФЕ данной группы, что составляет 16,9% от общего количества ФЕ данной группы.

Анализ символики этих компонентов позволяет выявить глубинные связи между физиологическими проявлениями и эмоциональными состояниями, а также культурные коннотации, связанные со страхом.

Хотя сердце зачастую представляется в английском языке как вместилище человеческих добродетелей, как, например, доброта [7, с. 152], в ФЕ, вербализующих эмоциональный концепт СТРАХ, оно чаще символизирует мужество, храбрость либо напротив, их отсутствие: *faint heart* ‘малодушный человек, трус’, *put / strike fear in smb.’s heart/in the heart of smb*. ‘нагонять страх на кого-л’, *fear grips one’s heart* ‘страх сковывает сердце’. Нередко сердце во фразеологизмах, описывающих страх, может символизировать биологическую реакцию организма на угрозу или опасность. Эти фразеологизмы отражают ощущения человека в момент столкновения с чем-то угрожающим и неожиданным, вызывая у него панику и тревожность, как, например, в следующих фразах: *have one’s heart in one’s boots / mouth* ‘струсить, испугаться’, *one’s heart failed him, her* ‘струсить, испугаться’, *one’s heart stood still* струсить, испугаться; ‘сердце упало’, *sb’s heart misses / skips a beat* ‘сердце пропустило удар’. Примечательно, что сердце является наиболее продуктивным компонентом: 11 ФЕ (14,5%).

Как правило, во фразеологизмах, описывающих страх, *head* ‘голова’ символизирует центр мышления, контроля над собой и способность принимать решения. В контексте страха, голова может олицетворять потерю разума, неспособность ясно мыслить и принимать решения из-за переживаемого страха. Например, *batter one’s head against a brick wall* ‘лезть на рожон’, *be hanging over one’s head* ‘не выходить из головы, постоянно волновать’. Голова также может представлять собой место, где зарождаются идеи страха, место, где формируются негативные мысли и образы, вызывающие подобные реакции: *have a bad / no head for smth*. ‘бояться чего-л.’. Это второй по продуктивности компонент соматического кода культуры (10 ФЕ либо 13,2%).

Hair ‘волосы’ – компонент, специфический для вербализации концепта СТРАХ, реализованный достаточно обширно в исследуемом материале (9 ФЕ или 11,8%). Они могут символизировать как источник надежды, последнюю спасительную «ниточку» надежды (*hang by a hair* ‘держаться на волоске’, *keep your hair on!* ‘берегись!’), так и быть вербализацией физиологического проявления страха (*curl smb.’s hair* ‘напугать кого-л.’ [разг.], *make smb’s hair stand on end* ‘приводить кого-л. в содрогание, в ужас’).

Один из «традиционных» компонентов английской фразеологии – рука – относительно редко встречается среди средств репрезентации концепта СТРАХ (6 ФЕ, 7,9). В таких случаях он может символизировать беспомощность, неспособность защитить себя или других от опасности: *throw up smb’s hands* ‘сдаться’, *wring sb’s hands* ‘заламывать руки’.

Кровь во фразеологизмах, описывающих СТРАХ, часто символизирует жизненную силу, энергию человека. Например, *freeze smb.’s/the blood* ‘приводить кого-л. в содрогание’, *make smb’s blood creep* ‘нагонять страх на кого-л’, *make smb’s blood curdle* привести кого-л. в содрогание, бросить кого-л. в дрожь’, *make smb’s blood run cold* ‘нагонять страх

на кого-л.’. Кровь в данном контексте символизирует физиологическую реакцию организма на страшную ситуацию, в первую очередь чувство холода, дрожь, а также усиливает эмоциональное напряжение и интенсивность переживания. Кроме того, в отдельных ФЕ компонент кровь может отражать идею о предостережении от опасности или угрозы, которая подобна разоблачению. В таком случае кровь может репрезентовать жизненную энергию и страх перед разрушением. Так, *spit blood* ‘бояться разоблачения’ и *sweat blood* ‘обливаться холодным потом’ можно толковать именно таким образом.

Во фразеологизмах, вербализующих эмоциональный концепт СТРАХ в английском языке, нервы символизируют чувство тревоги, беспокойства и неуверенности. В этих фразах нервы представляют собой физиологическое проявление напряжения, ускорения реакции на угрозу, моральную подготовку к ней. Например, *bundle of nerves* ‘комок нервов’, *live on smb’s nerves* ‘постоянно быть на нервах’. Иногда нервы могут символизировать храбрость и мужество и, соответственно, их утрату: *lose one’s / the nerve* ‘оробеть, струсить, потерять мужество, самообладание, присутствие духа’, *nerves of steel* ‘стальные нервы’.

2. Соматический код культуры в ФЕ, вербализующих ГНЕВ в английском языке. Исследование показывает, что соматический код является исключительно продуктивным и семантически насыщенным средством вербализации эмоционального концепта ГНЕВ в английском языке. Анализ материала (66 ФЕ, 14,7% от общего количества) позволяет выявить устойчивые культурные модели, связывающие физиологические реакции, потенциальные действия и социальные отношения с переживанием и выражением гнева. Соматический код не просто описывает эмоцию, а системно представляет гнев как физическую силу, угрозу, потерю контроля и социальный конфликт.

Руки, кулаки и пальцы *‘hand, fist, finger’* составляют наиболее обширную и значимую группу (15 ФЕ, 22.7%). Этот компонент выступает центральным соматическим символом гнева, актуализируя идеи непосредственного физического воздействия, власти, контроля и обвинения. Рука и кулак предстают как главное орудие агрессии (*lay one’s hand on sb* ‘пустить в ход кулаки’*, lay violent hand on* ‘применять насилие’*, the mailed fist* ‘бронированный кулак, военная агрессия’) и инструмент доминирования (*keep a firm hand on sb*). Пальцы функционально специализируются на вербализации морального и социального гнева: обвинения (*point an accusing finger* ‘обвинять, указывать перстом на…’), презрения (*point the finger of scorn* ‘насмехаться над кем-л., презрительно отзываться о ком-л.’) и символического начала насилия (*lay a finger on sb* ‘ударить кого-л.’, *lift a finger against sb* ‘поднять руку на кого-л.’). Таким образом, руки в контексте гнева репрезентируют спектр от прямой физической расправы до социального осуждения.

Кровь *‘blood’*– второй по продуктивности и ключевой по образности компонент (11 ФЕ, 16.7%). В отличие от концепта страха, где кровь «стынет», в контексте гнева она активизируется и нагревается, символизируя неконтролируемый прилив эмоций, приводящий к ярости. Фразеологизмы *make sb's blood boil* ‘заставить чью-л. кровь кипеть’*, sb's blood is up* ‘взбеситься’*, hot blood* ‘вспыльчивость’ метафорически изображают гнев как внутренний пожар, кипение жизненных сил. Параллельно кровь символизирует крайние последствия гнева – нанесенный вред (*bathe in blood* ‘учинить кровавую расправу, купаться в крови’*, drown in blood* ‘потопить в крови’*, be after one’s blood* ‘жаждать чьей-л. крови’). Концепт также охватывает идею неискупимой вражды (*bad/ill blood bad/ill blood* ‘враждебность, озлобление; рознь’). Кровь, таким образом, вербализует гнев одновременно как интенсивное внутреннее состояние и как действие, имеющее катастрофические внешние последствия.

Ноги и ступни *‘feet, legs’* представляют гнев в аспекте позиции, опоры и действия (9 ФЕ, 13.6%). Этот компонент часто символизирует утверждение власти, подавление и протест. Агрессия и доминирование выражены через образы физического подчинения: *have one’s foot on sb’s neck* ‘порабощать, угнетать кого-л.’, *have sb at one’s feet* ‘всецело

подчинить кого-л.’. Решительность и несогласие метафорически передаются через жесткую постановку ноги (*put one’s foot down* ‘решительно воспротивиться’). Готовность к конфликту изображается через образы, заимствованные из животного мира (*get up one’s hind legs* ‘воспротивиться; прийти в ярость’ – оборона, *lift up one’s heel against sb* ‘быть готовым раздавить, сокрушить кого-л.; оскорбительно обходиться с кем-л.’ – угроза). Таким образом, ноги олицетворяют гнев, воплощенный в статичной позе власти или в динамичном жесте сопротивления и нападения.

Лицо и его части *‘cheek, lip, jaw’* (8 ФЕ, 12.1%) актуализируют гнев в социально-коммуникативном ключе, фокусируясь на вербальной агрессии, непочтительности и невербальных сигналах презрения. Этот соматический код вербализует не столько ярость, сколько раздражение, обиду и вызывающее поведение. «Щека» (*give cheek* ‘дерзить, грубить’) и «губа» (*none of your lip!* ‘не хами!) становятся символами дерзости и неуважения. Губы также передают мимику отвращения и обиды (*curl one’s lip* ‘презрительно кривить рот’*, make up a lip* ‘надуться, сделать недовольную гримасу’). Челюсть (*get one’s jaw tight* ‘рассердиться, разозлиться’) метафорически представляет сдерживаемый, «зажатый» гнев, а команда *hold your jaw* ‘попридержи язык!’ – попытку его подавить силой власти. Этот пласт фразеологии отражает гнев как повседневный социальный конфликт, проявляющийся в словах и гримасах.

Голова *‘head, brains’* (3 ФЕ, 4.5%), в отличие от средств вербализации концепта СТРАХ, представлена меньшим числом единиц, заключает в себе идеи крайней, деструктивной агрессии и безрассудства. Образ *blow sb's brains out* ‘пустить пулю в лоб’ связывает гнев с абсолютным уничтожением разума и жизни. Выражение *go at it bald-headed* ‘идти напролом’ рисует портрет безрассудной, ничем не сдерживаемой ярости, где обнаженная голова символизирует отказ от защиты и осторожности. Голова в этом контексте – локус не столько мысли (которая отключается), сколько объект и символ тотального разрушения.

Кости *‘bones’* (4 ФЕ, 6.1%) символизируют конфликт, уязвимость и сокрушительный удар. Хотя этот компонент не слишком активно используется, он является специфичным для репрезентации гнева. *A bone of contention* ‘яблоко раздора’ – классическая метафора предмета спора, вызывающего гневное противостояние. Фразеологизмы *be near the bone* ‘задеть за живое’*, a bone in one’s throat* ‘бельмо на глазу’ передают гнев как реакцию на что-то глубоко задевающее (*«доходящее до кости»*) или раздражающе-навязчивое. *Break the back of smth.* ‘уничтожить что-л., сломать хребет чему-л.’ метафорически изображает гневную волю, направленную на полное уничтожение противника или проблемы.

Прочие соматические компоненты (12 ФЕ, 18.2%) образуют периферию, детализирующую специфические проявления гнева:

- Глаза (*look daggers* ‘метать молнии, смотреть волком’) – гнев как смертоносный взгляд, невербальная угроза.
- Плечо (*carry a chip on one’s shoulder* ‘быть забиякой, искать повода для ссоры или драки; держаться вызывающе’) – гнев как постоянная готовность к конфликту на основе затаенной обиды.
- Внутренности (*tear the guts out of sb* ‘спустить шкуру с кого-л.’) – гнев как желание жестоко уничтожить, «выпотрошить» объект.
- Шея/загривок (*get one’s hackles up* ‘разозлить кого-л., вывести кого-л. из себя’) – гнев как животная, инстинктивная реакция (по аналогии с поднятой шерстью у зверя).

Заключение. Следует отметить, что проведенное исследование позволило выявить особенности реализации соматического кода культуры во фразеологических единицах, вербализующих эмоциональные концепты СТРАХ и ГНЕВ в английском языке. Анализ показал различную степень продуктивности и семантической насыщенности данного кода в репрезентации указанных концептов.

В частности, при вербализации концепта СТРАХ наиболее значимыми оказались компоненты, связанные с сердцем, головой и волосами, отражающие как физиологические проявления страха, так и культурные коннотации, ассоциирующиеся с ним. В свою очередь, при репрезентации концепта ГНЕВ центральными элементами соматического кода выступают руки/кулаки и кровь, символизирующие внешнее действие и внутреннее состояние соответственно.

Полученные результаты углубляют понимание культурно-обусловленных механизмов выражения эмоциональных состояний в английском языке и могут быть использованы в дальнейших исследованиях в области лингвокультурологии и межкультурной коммуникации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амосова, Н. Н. Основы английской фразеологии [Текст] / Н. Н. Амосова – СПб.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1963. – 209 с.

2. Бессонова, О. Л. Антропоморфный код во фразеологических системах разноструктурных языков / О. Л. Бессонова // Магия ИННО: интегративные тенденции в лингвистике и лингводидактике: сборник научных трудов, Москва, 22–23 марта 2019 года. Том 1. – Москва: Московский государственный институт международных отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации, 2019. – С. 339-344.

3. Красных, В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология [Текст] / В. В. Красных. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.

4. Кунин, А. В. Курс фразеологии современного английского языка: Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. [Текст] / А. В. Кунин // М.: Высш. шк., Дубна: Изд. центр "Феникс", 1996. – 381 с.

5. Маслова, В. А. Духовный код с позиции лингвокультурологии: единство сакрального и светского [Текст] / В. А. Маслова // Витебский государственный университет. – Метафизика, 2016, № 4. – С. 78-97.

6. Пименова, М. В. Коды культуры и типы концептов [Текст] / М. В. Пименова // Язык. Текст. Дискурс. – 2013. – № 11. – С. 121–130.

7. Ткаченко, С. Г. Английские фразеологические единицы с градуальной семантикой: лингвокультурологический аспект: специальность «Германские языки»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Бессонова О. Л.; Донецкий национальный университет. – Донецк, 2018. – 197 с.

8. Teliya, V. Phraseology as a Language of Culture: Its Role in the Representation of a Cultural Mentality [Text] / V. Teliya, N. Bragina, E. Oparina, I. Sandomirskaya // Phraseology. Theory, Analysis and Application. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P. 55–78.

SOMATIC CODE OF CULTURE IN PHRASEOLOGICAL MEANS OF REPRESENTING EMOTIONAL CONCEPTS OF FEAR AND ANGER IN ENGLISH

Abstract. The article examines the features of the symbolism of the components-markers of the somatic culture code in the phraseological means of representing the emotional concepts of FEAR and ANGER in English. As a result of the study, it was revealed that FEAR is verbalized mainly with the help of components associated with the heart, head and hair, symbolizing courage, reason and hope. ANGER is widely represented by components such as hands and blood, which are a physiological manifestation of the urge to act.

Keywords: phraseology, cultural code, somatic cultural code, symbol.

Kosheleva A. A.
Scientific adviser: Trofimova E. V., candidate of philological sciences, associate professor,
Donetsk State University
E-mail: kosheleva_anna_04@mail.ru

УДК 811.111-26

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «ПЕСНЬ ЛЬДА И ПЛАМЕНИ» ДЖ. МАРТИНА)

Крючкова В.Ю.
Научный руководитель: Сысоева Е. С., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Данное исследование посвящено комплексному анализу способов передачи имён собственных в жанре фэнтези, на примере серии романов Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени». Оригинальные имена собственные в фэнтези выполняют не только номинативную, но и стилистическую, смысловую функции, формируя уникальный художественный мир. Сложность передачи таких имен состоит в том, что от переводчика требуется глубокое понимание жанровых особенностей переводимого произведения и авторского замысла. В статье анализируется применяемые переводческие приемы – транслитерация, транскрипция, калькирование, модуляция – и их влияние на восприятие текста перевода русскоязычным читателем. В основе успешного перевода лежит баланс между сохранением фонетической и семантической структуры имени и его адаптацией к русскому языку и культуре.
Ключевые слова: имя собственное, художественный перевод, фэнтези, семантическая структура, ономастическое пространство.

Введение. Художественный текст представляет собой особую форму речевого произведения, обладающую рядом уникальных характеристик, отличающих его от других видов текстов. Он функционирует не только как средство передачи информации, но и как инструмент эстетического воздействия, создающий художественную реальность, наполненную образами, символами и ассоциациями. Перевод художественного текста, таким образом, становится не просто технической задачей, а сложным творческим процессом, требующим от переводчика не только знания языка, но и глубокого понимания культурных, стилистических и жанровых особенностей оригинала.

Одной из наиболее сложных задач художественного перевода является передача имён собственных, играющих важную роль в формировании художественного мира произведения. Имена собственные в художественном тексте выполняют не только номинативную функцию, но и служат средством характеристики персонажа, обозначения его социального статуса, этнической принадлежности, а также отражают особенности авторского стиля и замысла [8]. В жанре фэнтези, где создаются вымышленные миры с уникальной ономастической системой, проблема передачи имён собственных приобретает особую актуальность. Здесь имена зачастую несут в себе дополнительную смысловую нагрузку, связанную с мифологией, историей, культурой и языком вымышленного мира, что требует от переводчика особой внимательности и творческого подхода.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью комплексного анализа способов передачи имён собственных в художественном тексте жанра фэнтези, а также их влияния на восприятие произведения в переводе. Несмотря на наличие отдельных работ, посвящённых проблеме передачи онимов в художественном переводе, до сих пор остаётся нерешённым вопрос о том, каким образом переводческие стратегии влияют на сохранение авторского замысла и формирование целостного художественного мира в сознании русскоязычного читателя при переводе произведений жанра фентэзи.

Материалом исследования послужило ономастическое пространство серии романов Джорджа Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени», в частности первой книги цикла – «Игра престолов» [12]. Произведения Мартина представляют собой богатый материал для ономастического анализа, так как в них используются как реальные, так и вымышленные имена, обладающие сложной структурой, разнообразной семантикой и ярко выраженной стилистической функцией.

В качестве источников исследования использованы оригинальный текст произведения на английском языке, а также его перевод на русский язык, выполненный Н. М. Платовой и опубликованный издательством «АСТ» [5]. Сравнительный анализ оригинала и перевода позволяет выявить особенности передачи имён собственных, оценить степень сохранения авторского замысла и определить влияние переводческих решений на восприятие художественного текста.

Объектом исследования являются имена собственные как особые стилеобразующие элементы произведения, а также лексические единицы, эксплицирующие авторский замысел романа «Игра престолов». **Предметом исследования** выступают структурно-семантические и функционально-стилистические особенности имён собственных, а также способы передачи литературных онимов при переводе с английского языка на русский язык в контексте жанра фэнтези.

Основная часть. Перевод произведений художественной литературы, в особенности жанра фэнтези, с английского языка на русский язык может представлять собой достаточно сложную задачу, так как авторы в своем стремлении к самовыражению зачастую создают с помощью своей фантазии абсолютно оригинальные вселенные, свои миры, не похожие на реально существующие.

Сам термин «фэнтези» обозначает направление в литературе, кино, компьютерных играх и т. п., включающее произведения разных жанров, герои которых существуют в условной социальной и природной среде, сотворённом воображением автора «вторичном мире», для создания которого может использоваться весь арсенал сказок, легенд и мифов разных народов [1, с. 316].

Одной из главных трудностей при переводе любого художественного текста является передача имен собственных, поскольку данные единицы исходного языка порой не имеют эквивалентов в принимающем языке.

Согласно известным лингвистическим словарям, например, «Словарю лингвистических терминов» под редакцией Н. А. Шанского, имя собственное определяется как «лексическая единица, обозначающая уникальный объект и выступающая в роли его номинатива» [10].

Как указывает в своем определении О. И. Фонякова, имя собственное относится к категории знака. Некоторые ученые считают, что статус знака является достаточным обоснованием для того, чтобы доказать тот факт, что имя собственное обладает определенным значением, так как знак в их понимании способен выступать в качестве заменителя объекта действительности [9]. Другие же ученые, такие как Дж. С. Миль, полностью отвергают мнение о том, что собственное имя может обладать каким-либо значением [7, с. 7].

Таким образом, собственные имена могут быть использованы для того, чтобы называть разнообразные явления, понятия и предметы, которые являются уникальными объектами окружающей действительности.

Подобных объектов существует огромное количество, поэтому изучение названий всех существующих на данный момент имен, фамилий, географических объектов и т.п. может представлять определенную трудность. Изучение имен собственных в художественном произведении представляет собой не менее сложную задачу, так как, несмотря на то, что количество онимов в том или ином художественном произведении ограничено, их реализация достаточно своеобразна.

Имена собственные в фэнтези выполняют сразу несколько функций. Во-первых, они служат маркерами культурной принадлежности персонажей и народов, отражая особенности их истории, мифологии и социального устройства [6].

Например, различия в фонетике и морфологии имён могут сигнализировать о принадлежности героев к разным этническим группам или регионам. Во-вторых, они обладают значительным семантическим потенциалом: многие имена несут скрытые аллюзии, символические значения или этимологические отсылки, которые углубляют восприятие

персонажа или локации. В-третьих, они выполняют прагматическую функцию, влияя на читательское восприятие, создавая определённые ожидания и эмоциональные ассоциации.

Имена собственные играют важную роль в формировании жанра фэнтези у Дж. Мартина. Количество антропонимов в произведениях Дж. Мартина варьируется, что обусловливается особенностями моделирования вторичного мира: автор стремится показать сложную систему социальных и родовых связей, поэтому вводит множество имен и фамилий, закрепляя за персонажами их место в иерархии. Такая стратегия именования отражает разрушение феодального общества изнутри и подчеркивает значимость принадлежности к дому или титулу. Именно поэтому он вводит значительное число имен и фамилий (46,4 % от общего числа антропонимов). При этом автор сохраняет традиционную для англоязычной культуры модель именования «**имя + фамилия**» (например, *Myranda Royce, Moryn Tyrell, Ossifer Plumm*), использует имена, состоящие только из личного имени (*Imry, Rylene, Nella*), а также конструкции «**титул + имя + (фамилия)**» (*Lord Gardalen, Ser Osmund Kettleblack, Lady Tanda, Lord Randyll Tarly, Ser Hyle Hunt*).

Семантический анализ имен собственных в произведениях Мартина давно привлекает внимание исследователей, так как помогает раскрыть характер персонажей и авторское видение мира. Сравнение способов передачи антропонимов на русский язык позволяет выявить индивидуальный стиль переводчиков и определить приемы передачи их семантики и структуры [3].

Переводчики данного цикла применяют различные методы передачи семантики оригинальных имён собственных в русском переводе. В результате исследования было выделено три основных способа передачи имён в оригинале *«A Feast for Crows»* (в переводах Н. Платовой и Ю. Соколовой) – транслитерация, транскрипция и калькирование. Применение других способов встречается значительно реже. Так, с помощью калькирования, т. е. дословного перевода имени собственного в основном были переданы прозвища с ясной внутренней формой, некоторые личные имена, фамилии, все титулы, а также названия большинства топонимов.

В двух вариантах перевода одинаково были переданы следующие прозвища: *Damphair* – ‘Мокроголовый’; *Euron Crow’s Eye* – ‘Эурон Вороний Глаз’; *Old Kraken* – ‘Старый Кракен’; Red Viper – ‘Красный Змей’; *Kedge Whiteye* – ‘Кедж Белоглазый’; *Lorimer the Belly* – ‘Лоример Пузатый’, а также другие прозвища: *Beggar King* – ‘Король – Попрошайка’, *Daenerys the Stormborn* – ‘Дейенерис Бурерожденная’ и др.

С помощью калькирования были переданы названия титулов: *Warden of the West* – ‘Хранитель Запада’ (Н. И. Виленская), ‘Защитник Запада’ (перевод фанатов); *Lord of the Lonely Light* – ‘лорд Одинокого Света’; *Knight of Flowers* – ‘Рыцарь Цветов’. Другие титулы в большинстве случаев были переданы переводчиками одинаково: Knight of the Bloody Gates – ‘Рыцарь Кровавых Ворот’; *Lord of Skyreach* – ‘Лорд Поднебесного’, *Prince Aemon the Dragonknight* – ‘Принц Эйемон Драконий Рыцарь’.

Калькирование активно применяется при переводе прозвищ персонажей. В произведениях Дж. Р. Р. Мартина они играют особую роль, поскольку в его мире существует множество однофамильцев и героев с одинаковыми именами. Прозвища помогают выделить персонажа, подчеркнуть его социальный статус, выразить отношение окружающих – симпатию или неприязнь. Нередко они возникают как результат яркого или запоминающегося поступка.

Так, ‘Джейме Ланнистер’ известен не только как ‘Лев Ланнистеров’ (*The Lion of Lannister*), но и как «Цареубийца» (*The Kingslayer*). Последнее прозвище он получил в юности, когда во время восстания Роберта Баратеона убил короля Эйриса. В ряде случаев прозвища становятся частью официального имени. Например, король Эйгон IV Недостойный (*Aegon the Unworthy*) получил своё прозвище за слабое управление и склонность к излишествам.

‘Григор Клиган’ получил прозвище ‘Скачущая Гора’ (*The Mountain That Rides*), отражающее его огромный рост, превышавший восемь футов.

Калькирование используется и при передаче кличек животных – драконов, лютоволков, кошек. Такие имена не только описывают характер животного, но и раскрывают личность того, кто его назвал. Так, ‘Сандор Клиган’ дал своему коню имя ‘Неведомый’ (*Stranger*) в честь одного из ‘Семерых’, символизирующего смерть. Это имя подчеркивает мрачный нрав жеребца, чья внешность была столь же зловещей, как и его масть, и одновременно отражает суровый характер самого владельца. Дракон Балерион или же ‘Чёрный Ужас’ (*the Black Dread*) получил своё прозвище из-за того, что его чешуя, крылья и пламя были чёрными, как сама ночь. Кроме того, размах крыльев Балериона был настолько велик, что тень от них могла накрыть целый город, когда дракон пролетал над ним.

Также для облегчения адаптации имени обычно применяется особая морфограмматическая модификация – добавление родовых окончаний. Такие женские имена как *Arianne, Tyene, Brienne* в двух вариантах перевода получают при транслитерировании окончание женского рода -а: ‘Арианна’, ‘Тиена’, ‘Бриенна’. Например, в оригинале имя *Arya* звучит кратко и жёстко. В русском переводе оно трансформировалось в имя ‘Арья’ – добавление мягкого знака и окончания -я делает имя естественным для восприятия, подчеркивает его феминность, позволяет склонять его (‘Арьи’, ‘Арье’, ‘Арью’), и при этом сохраняется аутентичность английского варианта.

Таким образом, передача имён собственных в романах Дж. Мартина представляет собой не просто техническую задачу, а полноценный творческий процесс, требующий от переводчика комплексного подхода. Он должен учитывать не только фонетическую и семантическую составляющую имени, но и его культурные, мифологические и оценочно-эмотивные коннотации.

Выводы. Наиболее продуктивными методами остаются транскрипция и транслитерация, так как они позволяют сохранить звучание и внутреннюю логику мира, созданного автором. Эти способы обеспечивают узнаваемость персонажей и топонимов, а также поддерживают целостность художественной системы. Калькирование, в свою очередь, оказывается особенно ценным при передаче прозвищ, титулов и географических названий, где важна прозрачная семантика и возможность для читателя сразу уловить смысловое наполнение.

Тем не менее, в ряде случаев переводчики прибегают к модуляции или семантической замене. Такие приёмы менее продуктивны с точки зрения сохранения структуры имени, но они позволяют передать дополнительные оттенки значения, которые усиливают художественный эффект. Примеры выше демонстрируют, что иногда именно отход от буквального перевода помогает глубже раскрыть образ и приблизить его к восприятию русскоязычного читателя.

Особое значение имеет морфологическая адаптация имён, когда добавляются окончания, соответствующие грамматическому роду. Это делает имена более естественными для восприятия и помогает интегрировать их в систему русского языка, сохраняя при этом аутентичность оригинала.

В итоге можно выделить несколько ключевых принципов успешного перевода ономастики в жанре фэнтези:

• Сохранение фонетической формы – транскрипция и транслитерация поддерживают узнаваемость и целостность мира.

• Передача семантики – калькирование позволяет донести прозрачный смысл прозвищ, титулов и топонимов.

• Адаптация к культурному контексту – модуляция и семантические замены помогают передать эмоциональные и культурные оттенки.

• Морфологическая модификация – добавление родовых окончаний делает имена органичными в русском языке.

Таким образом, передача имён собственных в «Песне льда и огня» на русский язык – это поиск баланса между точностью и выразительностью, между сохранением авторской системы и адаптацией к восприятию целевой аудитории. Успешный переводчик выступает не только посредником, но и исследователем, интерпретатором, который помогает читателю погрузиться в мир произведений Дж. Мартина, сохраняя его уникальную атмосферу, символику и художественную глубину

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / С.Н. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 316 с.

2. Ермолович, Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. – 5-е изд. – М.: Р.Валент, 2001. – 133 с.

3. Ибрагимова, С.К. Языковые средства выражения индивидуально-авторской художественной системы: проза А.В. Амфитеатрова: специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореферат на соискание кандидата филологических наук. – М.: Москва, 2009. – 33 с.

4. Мартин Дж.Р.Р. Игра престолов [Текст] / Дж.Р.Р.Мартин ; перев. Ю. Соколова. – М. : АСТ, 2012. – 784 с.

5. Мартин, Дж.Р.Р. Пир стервятников [Текст] / Дж.Р.Р. Мартин ; перев. Н. Платовой. – М. : Астрель, Neoclassic, 2016. – 768 с.

6. Плешков, Е.С. Значение имени собственного как лингвистическая проблема [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-imeni-sobstvennogo-kak-lingvisticheskaya-problema (дата обращения: 03.03.2026).

7. Плотникова, А.В. Принципы и способы атрибуции имен собственных в произведениях жанра «фэнтези»: специальность 10.02.19 «Теория языка»: автореферат на соискание доктора филологических наук. – М.: Москва, 2010. – 7 с.

8. Сысоева, Е.С. Оценочные антропонимы в английском языке и культуре. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2016. – 206 с.

9. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Учебное пособие. – Л.: ЛГУ, 1990.- 103 с.

10. Этимологический словарь Шанского. 2007. [Электронный ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/shansky (дата обращения: 03.03.2026)

11. Sysoieva Ye. S. Evaluative Anthroponyms as Elements of English Onomastic Worldview // Studia Germanica, Romanica et Comparatistica: научный журнал/ отв. ред. В.Д. Калиущенко. – Донецк: ДонГУ. Т. 21 №2 (68), 2025. – С. 67-79.

12. Martin G.R.R. A Game of Thrones [Текст] / G.R.R. Martin. – New York : Bantam Dell, 1997.

PROPER NAMES' PECULIARITIES IN FANTASY LITERARY TEXTS (BASED ON "A SONG OF ICE AND FIRE" SERIES BY J. R. R. MARTIN)

Abstract. This study provides a comprehensive analysis of the methods of rendering literary proper names into Russian. The research is based on the fantasy fiction series "A Song of Ice and Fire" by J. R. R. Martin. Original proper names in fantasy fiction have not only nominative but also stylistic and semantic functions, creating a unique artistic world. The study emphasizes the complexity of translating such names, which requires a deep understanding of genre features in the text translated as well as the author's artistic intentions. The study analyzes the translation techniques used - transliteration, transcription, calques, and modulation - and their impact on Russian-speaking readers. A successful translation is based on a balance between preserving the phonetic and semantic structure of a name and adapting it to the Russian language and culture.

Keywords: a proper name, literary translation, fantasy, semantic structure, onomastic space.

Kryuchkova V. Y.
Scientific supervisor: Sysoieva Ye. S., Candidate of Philology, Associate Professor at the Translation Studies Department
Donetsk State University
E-mail: nika22kryuchkova@mail.ru

УДК 811.111:811.161.1

О СПЕЦИФИКЕ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИЦИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ МЕДИЦИНСКИХ ТЕРМИНОВ АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Курило И. Д.
Дроздов В. А., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация: Статья посвящена изучению современной медицинской терминологии английского и русского языков. На материале 294 терминов (191 английский, 103 русский) анализируется классификация медицинских терминов и их образование с помощью греко-латинских терминоэлементов, а также структура медицинской терминосистемы. Использованы описательный метод и метод сопоставления.
Ключевые слова: термин, терминология, терминоэлемент, префикс, суффикс.

Медицинская терминология представляет собой сложную и структурированную систему специальных языковых единиц, служащих для обозначения различных аспектов медицины, таких как анатомия, физиология, патологии, методы диагностики и лечения. Формирование медицинской терминологии происходило еще в античности, первые медицинские термины можно найти в трудах Гиппократа, Галена, Цельса. Например, анатомия, диагноз, прогноз, терапия, эпидемия, симптом, флеботомия, галеновы препараты, цельсовы термины [1, с. 4].

Объектом исследования является медицинская терминология английского и русского языков, предметом – префиксальные и суффиксальные модели терминообразования. Материалом исследования послужили 154 медицинских термина, из них – 91 на английском языке и 63 на русском.

Современная медицинская терминология включает в себя термины, связанные с новыми подходами в диагностике и лечении, такими как *персонализированная медицина* и *генная терапия*. Эти термины отражают прогресс в области биомедицинских исследований и новшества в технологиях, что приводит к созданию новых методов лечения, диагностики и профилактики болезней. Например, ‘*CRISPR’* (инструмент редактирования генома) стал значимым термином, связующим науку с практическим лечением генетических заболеваний.

Терминология также охватывает новые области, такие как телемедицина и дигитальные здоровье, что подчеркивает влияние современных технологий на оказание медицинских услуг. С такими терминами, *как e-health (электронное здоровье)* и *telehealth (телездоровье)*, медицинская практика становится более доступной и легче интегрируемой в повседневную жизнь пациентов. Эти термины демонстрируют, как технологии трансформируют подход к лечению и медицинскому взаимодействию, а также помогают охватывать более широкие слои населения.

Кроме того, медицинская терминология играет важную роль в понимании важнейших вопросов общественного здоровья, таких как *инфекционные болезни*, *пандемия* и *иммунитет*. Эти термины приобрели особое значение в последние годы на фоне глобальных вызовов, таких как *COVID-19*, что привело к необходимости более активного обсуждения глобального здравоохранения и вакцинации. Система терминов, касающихся инфекций и иммунизации, помогает формировать общественное понимание процессов, происходящих в области медицины и здравоохранения [9, с. 4].

Структура медицинской терминологии, как правило, основана на комбинации латинских и греческих корней, что делает её универсальной и понятной для специалистов в различных странах. Например, термины, такие как *гипертония (повышенное кровяное давление)* и *пневмония (воспаление легких)*, легко могут быть переведены и поняты на

различных языках. Это также способствует международному сотрудничеству в области медицинских исследований и клинических испытаний.

Несмотря на важность точности в медицинской терминологии, следует отметить, что с ней также связаны сложности, особенно когда речь идет о взаимодействии с пациентами. Профессионалы в области здравоохранения должны уметь переводить сложные медицинские термины на понятный язык, чтобы пациенты могли лучше осознавать свою болезнь, выбор методов лечения и последствия, которые они могут иметь. Это требует от специалистов не только профессиональных знаний, но и навыков общения.

Современные медицинские тренды, такие как *осознанная медицина* и *психосоциальные аспекты здоровья*, подчеркивают необходимость более комплексного подхода к здоровью и лечению пациентов. Включение таких терминов в медицинскую практику способствует гуманизации медицинского процесса и учитывает эмоциональную и психическую составляющие здоровья. Это подводит к необходимости создания междисциплинарных команд, состоящих из врачей, психологов и социальных работников, для поддержки пациентов в их полных потребностях [9, с. 4].

Медицинская терминология современного английского языка не только служит основным инструментом коммуникации в области здравоохранения, но и продолжает развиваться и адаптироваться к новым вызовам и требованиям общества. Она объединяет достижения медицины и технологий, а также отражает глобальное взаимодействие и гуманизацию подходов к лечению. Понимание и правильное использование медицинских терминов играет ключевую роль в улучшении качества медицинского обслуживания, повышении информированности пациентов и укреплении общественного здоровья.

Классификация медицинских терминов

Медицинские термины в английском языке классифицируются по различным критериям в зависимости от их значения, использования и происхождения.

Медицинские термины в процессе исследования были рапределены на такие тематические группы: по области применения, по происхождению, по морфологическому признаку, по типу использования, по функции в языке, по степени универсальности, по области исследования [3, с. 4].

В современном исследовании медицинской терминологии учёные классифицируют термины по различным признакам. Один из распространённых способов классификации — по области применения. Например, антропологические термины связаны с изучением человека, его строения и функций, среди них *гомеостаз* (*homeostasis*), *морфология* (*morphology*). Анатомические термины обозначают части тела и органы, такие как *печень* (*liver*), *селезёнка* (*spleen*). Физиологические термины описывают процессы жизнедеятельности организма, например, *перистальтика* (*peristalsis*) и *газообмен* (*gas exchange*). Важное место занимают патологические термины, обозначающие заболевания и нарушения, среди них *инсульт* (*stroke*), *гипергликемия* (*hyperglycemia*). Лечебные и терапевтические термины включают понятия, связанные с методами лечения, такие как *антибиотик* (*antibiotic*), *рентгенотерапия* (*radiotherapy*). Диагностические термины используются для определения состояния пациента, например, *биопсия* (*biopsy*), *УЗИ* (*ultrasound*).

Другая важная группа — происхождение медицинских терминов. Большинство из них происходят из греческого и латинского языков, что позволяет стандартизировать их использование во всём мире. Например, слово *кардиология* (*cardiology*) происходит от греческого *kardia* (*сердце*) и латинского *-logy* (*учение*). В медицинскую лексику также входят заимствования из других языков, например, французские *шок* (*choc*) и *кюретаж* (*curettage*), а также арабское *алкоголь* (*alcohol*), первоначально использовавшееся в фармакологии [9, с. 4].

Если рассматривать термины по морфологическому составу, можно выделить простые, сложные и составные. Простые термины состоят из одного корня, например, *жар*

(*fever*) и *кашель* (*cough*). Сложные включают два или более корня: *кардиоваскулярный* (*cardiovascular*) формируется от *cardio-* (*сердце*) и *vascular* (*сосудистый*). В составных терминах присутствуют приставки и суффиксы, например, *гепатит* (*hepatitis*) образуется от *hepato-* (*печень*) и *-itis* (*воспаление*).

Медицинские термины также делятся по типу использования. Общие термины, такие как *простуда* (*cold*) и *боль* (*pain*), используются и врачами, и пациентами. Специальные термины, например, *лапаротомия* (*laparotomy*) и *фармакодинамика* (*pharmacodynamics*), характерны для узкопрофильных областей медицины. В разговорной практике встречаются жаргонные термины, такие как *док* (*doc*) — врач, *стет* (*steth*) — стетоскоп.

Рассматривая медицинские термины с точки зрения их функции в языке, можно выделить существительные (*сердце — heart, инфекция — infection*), глаголы (*лечить — to treat, диагностировать — to diagnose*), прилагательные (*хронический — chronic, заражённый — infected*) и наречия (*тяжело — severely, системно — systemically*).

Ещё один важный параметр — степень универсальности. Международные термины, такие как *диагноз* (*diagnosis*) и *терапия* (*therapy*), используются в разных языках без значительных изменений. Однако существуют и национальные термины, которые варьируются в зависимости от страны. Например, в Великобритании семейного врача называют *general practitioner*, а в США — *family doctor*.

С точки зрения области исследования медицинские термины подразделяются на биомедицинские, относящиеся к фундаментальным наукам (*генетика — genetics, микробиология — microbiology*), термины клинической практики, описывающие процедуры и диагнозы, а также термины здравоохранения, например, *общественное здоровье* (*public health*), *система здравоохранения* (*healthcare system*).

Важной особенностью медицинской терминологии является её развитие не только под влиянием международных стандартов, но и в рамках национальных научных школ. Российские и советские учёные внесли значительный вклад в формирование медицинской терминологии, разрабатывая новые термины для описания уникальных явлений, методов лечения и заболеваний [6, с. 4]

Например, *феномен Кушелевского* — термин, введённый советским врачом Г. В. Кушелевским, обозначает болезненную реакцию кожи при пальпации в области нервных окончаний у пациентов с заболеваниями внутренних органов. Этот термин активно используется в неврологии и диагностической медицине.

Другой пример — *синдром Бабинского-Фролова*, названный в честь Ж. Бабинского и советского невропатолога А. Г. Фролова. Этот синдром описывает патологические рефлексы стопы, используемые при диагностике повреждений центральной нервной системы.

В области инфекционных болезней советский учёный Д. К. Заболотный предложил термин *очаговая инфекция*, обозначающий локализованный источник инфекции в организме, который может вызывать генерализованные заболевания. Этот термин используется в эпидемиологии и инфекционистике.

Значительный вклад в терминологию внесли работы советского хирурга Н. Н. Бурденко, который разработал множество хирургических методов и ввёл термины, такие как *краниотомия Бурденко* (особый способ вскрытия черепа при нейрохирургических вмешательствах).

В области кардиологии советский врач А. Л. Мясников предложил термин *гипертоническая болезнь* (вместо устаревшего *эссенциальная гипертензия*), что позволило чётче выделить это заболевание среди других форм артериальной гипертензии.

Не менее важны термины в сфере онкологии, разработанные советским академиком Н. Н. Петровым, например, *предрак* — обозначающий патологические состояния, которые могут привести к злокачественным опухолям.

Российские и советские учёные не только адаптировали международные термины, но и создавали новые, обогащая мировую медицинскую терминологию и внося вклад в развитие научных знаний [7, с. 4].

Таким образом, медицинская терминология отличается высокой степенью системности, что позволяет специалистам из разных стран эффективно обмениваться знаниями. Однако всё ещё остаются проблемы унификации терминов, перевода и адаптации, особенно в условиях развития новых технологий и появления новых заболеваний.

Эти классификации помогают организовать и систематизировать терминологию для удобства общения, обучения и исследования в медицине.

Медицинская терминология представляет собой сложную и многогранную систему, которая охватывает широкий спектр понятий и областей знаний. Она делится на несколько уровней и категорий, что позволяет эффективно использовать эти термины в разных контекстах: от повседневной практики до специализированных научных исследований.

Область применения медицинских терминов охватывает различные аспекты медицины, от анатомии и физиологии до диагностики, терапии и патологии. Это позволяет использовать точную терминологию в зависимости от ситуации, будь то описание структуры организма или обсуждение методов лечения [7, с. 4]

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 607 с.

2. Даниленко В.П. Русская терминология: Опыт лингвистического описания. – Москва: Наука, 1977. – 263 с.

3. Комиссаров В.Н. Лингвистические аспекты заимствований в медицинской терминологии. – Москва: Высшая школа, 1991. – 204 с.

4. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – Москва: Высшая школа, 1990. – 253 с.

5. Леван А.А. Проблемы структурирования научной терминологии. – Москва: Наука, 1987. – 210 с.

6. Леван А.А. Этимология и нормализация медицинских терминов. – Москва: Наука, 1998. – 180 с.

7. Молдован А.М. Вопросы нормализации медицинской терминологии. – Санкт-Петербург: Лань, 2002. – 215 с.

8. Реформатский А.А. Введение в языкознание. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 350 с.

9. Семенова Н.Н. Медицинская терминология в русском языке: заимствования и стандартизация. – Москва: Наука, 2010. – 218 с.

10. Семенова Н.Н. Теоретические основы медицинской терминологии. – Москва: Наука, 2005. – 312 с.

11. Боргоякова Т.Г., Исаев М.И. Словарь социолингвистических терминов. – М., 2006. – 296 с.

12. Кузнецов С.А. Толковый словарь русского языка. – СПб.: Норинт, 2001. – 1536 с.

13. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-ое изд., доп. – М.: «АТЕМП», 2004. – 882 с.

14. Панов М.В. Энциклопедический словарь молодого филолога. – М.: Педагогика, 1984. – 360 с.

15. Розенталь Д.Э. Словарь лингвистических терминов. – М.: ОНИКС 21 век, Мир и Образование, 2003. – 150 с.

16. Скляревская Г.Н. Толковый словарь русского языка начала XXI века. – М.: Эксмо, 2007. – 783 с.

17. Скляревская Г.Н. Языковые изменения конца XX столетия: толковый словарь современного русского языка конца XX века. – М., 2001. – 376 с.

18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1988. – 245 с.

THE SPECIFICS OF MODERN MEDICAL TERMINOLOGY (BASED ON THE MEDICAL TERMS OF ENGLISH AND RUSSIAN)

Annotation: The article is devoted to the study of modern medical terminology in English and Russian. Based on the material of 294 terms (191 English, 103 Russian), the classification of medical terms and their formation using Greek-Latin terminological elements, as well as the structure of the medical terminology system, are analyzed. A descriptive method and a matching method were used.

Keywords: term, terminology, term element, prefix, suffix.

Kurilo I. D.
Scientific adviser: Drozdov V. A., Doctor pf Philological Sciences, Professor
Donetsk State University
E-mail: kurilo03@bk.ru

УДК 821.112.2-3"19":173

МОТИВ ПЕРВОРОДНОГО ГРЕХА В РОМАНЕ «ДЕМИАН» Г. ГЕССЕ

Лысенко П.А.
Научный руководитель: Попова-Бондаренко И.А., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье рассматривается мотив первородного греха в романе Германа Гессе «Демиан». На основе сравнительного анализа библейского сюжета о грехопадении и его художественного переосмысления в произведении выявляются структурные и смысловые функции данного мотива. Опираясь на теоретические положения Е.В. Хализева и Б.В. Томашевского, автор определяет место мотива в фабуле романа и его роль в духовной эволюции Эмиля Синклера. Установлено, что мотив первородного греха выступает завязкой сюжета, структурирует систему персонажей и инициирует процесс внутреннего взросления героя.
Ключевые слова: мотив, мотив первородного греха, роман «Демиан» Г. Гессе, яблоко.

1. Вступление. Несмотря на устойчивый интерес к творчеству Г. Гессе, библейские мотивы в романе «Демиан» до настоящего времени не становились предметом специального анализа.

Отсутствие исследований, посвящённых библейским мотивам в «Демиане», определяет актуальность настоящей работы. Обращение к библейской символике позволяет выявить глубинные механизмы духовного развития Эмиля Синклера, а также проследить, каким образом традиционные религиозные образы переосмысливаются в рамках экзистенциальной проблематики, характерной для прозы Г. Гессе.

Цель исследования состоит в выявлении и интерпретации мотива первородного греха в романе «Демиан» Г. Гессе и определении его роли в сюжетной системе и духовной эволюции главного героя.

2. Теоретические основы понятия мотива. В нашем исследовании мы опираемся прежде всего на трактовку термина «мотив», предложенную В.Е. Хализевым. Исследователь определяет мотив как «<…> компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен» [8, с. 301-302]. В соответствии с этим подходом в качестве мотивов мы рассматриваем библейские сюжеты, переосмысленные Г. Гессе в романе «Демиан».

Мы также следуем классификации мотивов Б.В. Томашевского, согласно которой существуют *связанные* и *свободные* мотивы. Первые – обязательны для фабулы, вторые же могут быть опущены без нарушения причинно-следственной связи. «Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы („отступления“) играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы („подробности“ и т. п.) вводятся с целью художественного построения рассказа и несут различные функции <…>» – пишет литературовед [6, с. 138]. Б.В. Томашевский также подразделяет мотивы на *динамические* – мотивы, изменяющие ситуацию и на *статические* – мотивы, не изменяющие ситуацию [6, с. 139].

3. Мотив первородного греха в романе «Демиан». Для лучшего понимания того, как библейский сюжет о первородном грехе представлен в романе «Демиан», обратимся к фрагменту Библии, иллюстрирующему его совершение. Вспомним, как прикоснувшись к плодам дерева познания добра и зла и вкусив их, Ева и Адам нарушают запрет Божий, обрекая себя тем самым на тягостную жизнь и изгнание из Рая: «<…> сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: не ешьте ни от какого дерева в раю? И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть. И сказал змей жене: нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как

боги, знающие добро и зло. И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел» [Бытие 3:1-6]; Бог сказал Еве: «<…> умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рождать детей; и к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою. Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» [Бытие 3:16-19]; «И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно. И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» [Бытие 3:22-24] (сохранена орфография источника).

В романе функцию первородного греха выполняет сочинённая Эмилем Синклером история о том, как он вместе со своим товарищем якобы украл яблоки из сада мельника, и которую он рассказывает Францу Кромеру и соседским детям: «Я выдумал великолепную разбойничью историю, героем которой сделал себя. В саду возле Угловой мельницы, рассказал я, мы с одним приятелем ночью утащили целый мешок яблок, причем не обычных, а сплошь ранет и золотой пармен, лучшие сорта <...> Один из нас, рассказал я, стоял на страже, а другой сбрасывал яблоки с дерева, и мешок получился такой тяжелый, что под конец нам пришлось открыть его и половину отсыпать, но через полчаса мы вернулись и унесли и это» [4, с. 15]. К такому же выводу приходит и Н.А. Гаврилина, говоря, что «в “Демиане” придуманная героем история о воровстве яблок из чужого сада отсылает нас к известной библейской легенде <…>» [3, с. 12].

На то, что данный фрагмент являет собой совершение первородного греха, указывает в первую очередь прецедентный текст – библейский сюжет, построенный вокруг кражи садовых плодов.

Следует отметить, что в качестве фрукта, вкушаемого Евой и Адамом, часто рассматривается именно яблоко: «несмотря на то что плод, которым искусили Еву в райском саду, в Библии не назван, яблоко было первым фруктом, на который пал выбор позднейших толкователей Священного Писания», – пишет Дж. Тресиддер [7]. На это же указывает и Г. Бидерманн, отмечая, что в Европе яблоко с дерева познания добра и зла является символом искушения и греха. По его словам, на картинах о грехопадении Адама и Евы змея держит во рту соблазняющее яблоко, хотя в тексте речь идет просто о «фруктах», «плодах». Примечательно и то, что «<…> сначала заманчивая сладость яблока ассоциировалась с соблазном греха и из-за схожести латинского слова (mālum – яблоня) со словом malus – плохой, злой, греховный» [2, с. 306].

Интересно, что в рассказе Эмиля Синклера, как и в сюжете Священного писания, кража, по сути, совершается двумя людьми (ср.: Ева и Адам vs «приятель и я»).

Другим обоснованием для рассмотрения данного фрагмента в качестве мотива первородного греха является то, что романная кража яблок разворачивается в саду мельника. Поскольку мельник владеет садом и кормит людей хлебом подобно тому, как Бог, владеющий садом Эдема, питает их хлебом насущным («И сказал Господь Моисею: вот, Я одождю вам хлеб с неба, и пусть народ выходит и собирает ежедневно <…>» [Исход 16:4]; или: «Иисус же сказал им: истинно, истинно говорю вам: не Моисей дал вам хлеб с неба, а Отец Мой дает вам истинный хлеб с небес» [Иоан 6:32]), можно предположить, что в сочинённом Эмилем рассказе мельник на символическом уровне выполняет роль Бога.

На то, что перед нами библейский мотив, указывают и некоторые черты сходства Франца Кромера со змеем-искусителем. Как говорится в Библии, «змей был хитрее всех

зверей полевых <…>» [Бытие 3:1], и в романе Кромер также выделяется на фоне других, в частности, в силу своего возраста и поведения: «<…> мне было чуть больше десяти лет – я слонялся без дела с двумя соседскими мальчишками. Тут к нам подошел третий, постарше, сильный и грубый малый лет тринадцати <…>» [4, с. 13]; ср. также: «У него были уже мужские манеры, он подражал походкой и оборотами речи фабричным парням» [4, с. 13]. Согласно Библии, нарушить Божий запрет Адама и Еву побудил змей. Подобным образом складывается ситуация и в романе: Эмиль сочиняет историю о краже яблок именно по причине страха перед Францем Кромером: «Я чувствовал себя в его обществе очень скованно, и вовсе не от уверенности, что мой отец запретил бы мне водиться с ним, а от страха перед самим Францем» [4, с. 14]; или: «Только от страха начал в конце концов рассказывать и я» [4, с. 15]. В романе не раз упоминается, что Франц Кромер прибегает к свисту, подзывая к себе Эмиля Синклера («Ещё и сегодня, думаю, кромеровский свист испугал бы меня, если бы я вдруг снова услышал его. Отныне я слышал его часто, мне казалось, я слышу его всегда и непрестанно. Не было такого места, такой игры, такой работы, такой мысли, куда бы не проникал этот свист, от которого я зависел, который стал теперь моей судьбой. В мягкие, красочные дни осени я часто бывал в нашем садике, очень мною любимом, и какой-то странный порыв заставлял меня возвращаться к детским играм прежних эпох; я как бы играл мальчика, который был младше меня, был еще благонравен и свободен, невинен и защищен. Но в эти игры всегда, как ожидалось, и всё-таки ужасающе внезапно, врывался откуда-то кромеровский свист и обрывал нить, разрушал фантазии» [4, с. 31]), и это также подкрепляет наше предположение о том, что его образ соотносится с образом змея-искусителя, поскольку свист имеет большое сходство с шипением пресмыкающихся. В этой связи любопытно наблюдение А.А. Плотниковой о свисте в контексте славянской культуры, которая тесно связана и с западным фольклором. Исследовательница приводит сведения о том, что «свист как характерная черта мифических образов змеи (змея) отмечается в целом ряде фольклорных текстов и народных поверьях» [5, с. 297]. Важными также являются слова А.А. Плотниковой о том, что «<…> свист сопровождает проявление нечистой силы, злого духа, выступающего в самых различных обликах» [5, с. 298]. Сравним с отзывом самого Эмиля о Франце Кромере: «Он плохой, он дьявол!» [4, с. 51]. Вспомним, что в Библии Господь Бог карает змея за обольщение Евы и Адама, говоря ему: «за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоем, и будешь есть прах во все дни жизни твоей; и вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту» [Бытие 3:14-15]. Так и Макс Демиан, будущий друг и наставник Эмиля Синклера, «наказывает» Франца Кромера за преследование и шантаж товарища: «Я просто поговорил с ним <…> и сумел объяснить ему, что ему самому выгоднее отстать от тебя» [4, с. 55-56], после чего, однажды увидев Эмиля издали, Франц Кромер «<…> вздрогнул, скорчил какую-то кривую гримасу и тут же повернул назад <…>» [4, с. 55], чтобы с ним не встретиться.

То, что после рассказа о краже яблок Эмиль Синклер начинает отдаляться от своего отца, сталкивается с первыми серьёзными трудностями в своей жизни в виде издевательств Франца Кромера и всё большего соприкосновения с тёмным миром, также можно рассматривать в качестве вариации мотива первородного греха в произведении: мальчик, как Ева и Адам, вкусившие плод с древа познания добра и зла и отпавшие от былой благосклонности своего Создателя, обрекает себя на душевные тяготы, познаёт жестокость мира на своём опыте: «На миг я ощутил уже не страх перед завтрашним днём, а прежде всего ужасную уверенность, что отныне мой путь пойдет неуклонно под гору и во мрак. Я ясно почувствовал, что за моим проступком непременно последуют новые проступки, что моё появление среди семьи, моё приветствие и поцелуи с родителями – ложь, что я ношу с собой рок и тайну, которые скрываю от них» [4, с. 23]; или: «Я знал, что теперь у

меня есть тайна, есть вина, которую я должен расхлебывать сам, в одиночку. Может быть, я сейчас на распутье, может быть, с этого часа я всегда буду во власти дурного, всегда должен буду делить тайны со злыми, зависеть от них, слушаться их, быть таким, как они» [4, с. 23]; или: «Милость божья была с ними со всеми, но уже не со мной» [4, с. 26].

Таким образом, выявив способы художественного выражения мотива первородного греха, можем подчеркнуть его экзистенциальную роль в жизни главного героя, вынужденного порой совершать свой ситуативный выбор под влиянием страха и/или вины.

Поскольку события, связанные с мотивом первородного греха, в значительной мере меняют восприятие мира Эмиля Синклера и способствуют его отделению/отпадению от отца («Это была первая трещина в священном образе отца, первый надлом в опорах, на которых держалась моя детская жизнь и которые каждому человеку, чтобы стать самим собой, надо разрушить. Из этих событий, не доступных ничьему зрению, состоит внутренняя, существенная линия нашей судьбы. Такая трещина, такой надлом потом зарастают, они заживают и забываются, но в самой тайной глубине они продолжают жить и кровоточить» [4, с. 24-25]), можно сделать вывод, что они представляют важнейший этап его становления, начало пути его самоопределения и самосовершенствования. Герой невольно приходит к осознанию того, что он – отдельная личность, что он отличается от членов своей семьи, после чего постепенно всё больше отдаляется от них, познавая свою несовершенную человеческую природу.

4. Выводы.

4.1. Мотив первородного греха выступает в роли завязки произведения, а потому, согласно классификации Б.В. Томашевского, является связанным и динамическим.

4.2. Мотив первородного греха запускает процесс духовного взросления Эмиля Синклера, знаменуя его переход из «светлого» мира детской защищённости в «тёмный» мир внутренней борьбы и ответственности. Через переживание вины и страха герой впервые осознаёт свою экзистенциальную отделённость от семьи и необходимость самостоятельного выбора.

4.3. Мотив первородного греха структурирует систему персонажей, выстраивая их в соответствии с библейской моделью: так, мельник соотносится с образом Бога, Франц Кромер – со змеем-искусителем, а сам Эмиль Синклер – с Адамом, впервые преступившем запрет. Это усиливает универсальность переживаемого героем опыта.

4.4. Мотив первородного греха подготавливает появление Макса Демиана как фигуры товарища и проводника, направляющего Эмиля Синклера к новому пониманию добра и зла и к интеграции противоположных начал собственной личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Синодальный перевод 1876 года [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/biblia/ (дата обращения: 02.10.2025).

2. Бидерманн Г. Яблоко / Ганс Бидерманн // Ганс Бидерманн. Энциклопедия символов; пер. с нем. В.М. Валькова и др.; предисл. д-ра ист. наук, проф. И.С. Свенцицкой. – М.: Республика, 1996. – 333 с.: ил.

3. Гаврилина Н.А. Внутритекстовые механизмы символизации художественного образа (на материале малой прозы Г. Гессе): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. – Самара, 2011. – 19 с. [Электронный ресурс]. URL: https://www.dissercat.com/content/vnutritekstovye-mekhanizmy-simvolizatsii-khudozhestvennogo-obraza (дата обращения: 02.10.2025).

4. Гессе Г. Демиан [роман] / Герман Гессе; пер. с нем. С. Апта. – М.: Издательство АСТ, 2023. – 220 с. – (Эксклюзивная классика).

5. Плотникова А.А. О символике свиста / А.А. Плотникова // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Индрик, 1999. – С. 295–304. [Электронный ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/w/Whistling.html (дата обращения: 09.10.2025).

6. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – Л.: Государственное издательство, 1925. – 232 с.

7. Тресиддер Дж. Яблоко / Джек Тресиддер // Джек Тресиддер. Словарь символов [Электронный ресурс]. URL: https://modernlib.net/books/tresidder_dzhek/slovar_simvolov/read/ (дата обращения: 04.10.2025).

8. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.

THE MOTIF OF ORIGINAL SIN IN HERMANN HESSE'S DEMIAN

Annotation. The article examines the motif of original sin in the novel *Demian* by Hermann Hesse. By means of the comparative method, the biblical narrative of the Fall and its artistic reinterpretation in the novel are analyzed, and the structural and semantic functions of this motif are identified. The study draws upon the theoretical approaches of E.V. Khalizev and B.V. Tomashevsky to determine the motif's place within the plot structure and its role in the spiritual development of Emil Sinclair. The study demonstrates that the motif of original sin serves as the narrative exposition, structures the character system, and initiates the protagonist's inner maturation.
Keywords: motif, motif of original sin, Hermann Hesse's Demian, apple.

Lysenko P.A.
Scientific adviser: Popova-Bondarenko I.A., candidate of Philological Sciences, associate professor
E-mail: polina.lysenko19@gmail.com

УДК 81'373.611

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТОПОНИМОВ С КОМПОНЕНТОМ «КОЛОРОНИМ» ВО ФРАНЦУЗСКОМ, АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Марченко В.Р.
Научный руководитель: Кремзикова С.Е., д-р филол. наук, зав. кафедрой
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной статье рассматриваются топонимы атрибутивного типа с цветовым компонентом, их структурно-семантическая организация во французском, английском и русском языках. Отмечено, что в топонимах с цветовым компонентом ключевым элементом является топоним, в то время как колороним служит средством художественной выразительности топонима и отражает этимологию экспрессивного наименования местоположения.
Ключевые слова: топоним, колороним, структура, семантический аспект, разноструктурные языки.

Введение. Данная работа посвящена исследованию топонимов с компонентом «колороним» во французском, английском и русском языках, их лингвокультурной специфике.

Согласно лингвисту А. В. Суперанской, топоним является географическим названием, особым видом слов, требующим специального изучения, упорядочения и охраны из-за функций, которые он выполняет в языке. [2, с. 2]. История становления географических названий отражает развитие человеческого познания и отношения человека к окружающему миру, созданному природными условиями и социально образованному в результате взаимодействия различных общественных учреждений. Географические названия появляются на самом раннем этапе развития общества, в результате потребности называть окружающие объекты, в процессе их познания человеком, для удобства ориентировки на местности и необходимости объяснять друг другу как ориентироваться в окружающем мире. [2, с. 164].

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью сопоставительного анализа топонимов с цветовым компонентом в разноструктурных языках на примере французского, английского и русского языков.

Целью работы является выявление структурно-семантических особенностей и национально-культурных тенденций топонимов во французском, английском и русском языках. Выделяются три основных структурных типа (простые топонимы, сложные топонимы, составные топонимы), осуществляется распределение структурных типов по нескольким моделям, делаются попытки рассмотрения структурных типов топонимических единиц в различных аспектах.

Основная часть. С точки зрения структурной организации существуют различные классификации географических наименований. Среди них выделяются три основных структурных типа (простые топонимы, сложные топонимы, составные топонимы) Отмечается, что топонимы по структуре могут быть однословными и составными. Однословные могут быть простыми и сложными единицами, оформленными аффиксально и без аффиксов, а составные - топонимами-словосочетаниями и предложно-падежными конструкциями. [3, с. 107].

Традиционно выделяют такие структурные типы топонимов: 1) аффиксальные топонимы; 2) безаффиксные топонимы: 3) сложные топонимы – образования из двух и более основ; 3) словосочетания – топонимы, состоящие из двух или нескольких слов; 4) предложно-падежные конструкции – топонимы, состоящие из существительных с предлогами [3, с. 107]. Выделяются также многокомпонентные топонимы, которые состоят преимущественно из имён существительных. Как отмечают исследователи, основой

структурного состава топонима является имя существительное, остальные компоненты топонима относятся к вспомогательным частям речи. [3, с. 107].

Однокомпонентные топонимы могут быть представлены одноосновными лексическими единицами (простые слова), а также сложными словами (композиты).

В данном исследовании анализируются двухкомпонентные топонимы атрибутивного типа *Adj. + N; N + Adj.* в трёх разноструктурных языках, так как словосочетание, как подтверждают данные выборки, является наиболее распространённым структурным типом среди топонимов рассматриваемых языков.

Согласно проведённому исследованию, модель *Adj. + N* является наиболее продуктивной в топонимике английского (223 лексических единицы из 320, или 70% от общего количества выбранных топонимов английского языка), и русского (303 лексических единицы из 430, или 70 %), языков в то время как во французском языке наиболее регулярным структурным образованием топонимов является модель *N + Adj.* (122 лексических единицы из 250, или 48% от общего количества выбранных топонимов французского языка).

В классификации в сфере топонимики А.В. Суперанской топонимы делятся на группы в зависимости от того, какой географический объект они именуют. Такая классификация топонимов основана на предметно-номинативной связи имени собственного с именуемым объектом и на сегодняшний день считается базовой в сфере топонимики. [1, с. 186].

В процессе исследования выбранного материала с применением основных положений классификации топонимов А.В. Суперанской были получены такие результаты.

1) Первая группа — топонимы, обозначающие природно-физические объекты, и включает 290 топонимов. К ним относятся гидронимы (названия водных объектов), которые подразделяются на потамонимы (названия рек), океанонимы (названия океанов или их частей), лимнонимы (названия озёр и прудов), гелонимы (названия болот и заболоченных мест). Всего – 162 лексических единиц.

К этой группе также относятся оронимы (названия любого элемента рельефа земной поверхности: горы, холмы, низины и т.п.), дримонимы (названия лесов). Всего – 128 лексических единиц;

2) Вторая группа — топонимы, обозначающие названия населённых мест (ойконимы – 281 лексических единиц). К ним относятся комонимы (названия сельских поселений) и астионимы (названия городов). К этой группе также относятся дромонимы (название путей сообщения: водного, наземного, подземного, воздушного). Всего – 406 лексических единиц;

3) Третья группа — топонимы, обозначающие названия внутригородских объектов (урбанонимы – 257 лексических единиц). К ним относятся годонимы (названия линейных объектов — улиц, переулков, проспектов и т.п.), агоронимы (названия открытых городских пространств — площадей, рынков и т.п.) [1, с. 186; 187].

В статье рассмотрены следующие группы топонимов: гидронимы, ойконимы, урбанонимы, оронимы, астионимы, хоронимы.

Таблица 1. Предметно-номинативная классификация топонимов во французском, английском и русском языках

№	Группа топонимов	Французский язык		Английский язык		Русский язык		Примеры
		Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%	
1.	Ойконимы	88	35	75	23	118	27	франц. *Le Val-Doré*, *Combe Noire*, *Côte Rouge*

								англ. *The Black Country*, *Black Bourton*, *Black Springs* рус. *Чёрный Яр, Красные Баки*, *Зелёная Слобода*
2.	Урбанонимы	67	27	83	26	107	25	франц. *Rue Noire, Maison Rouge, Place Verte* англ. *Green Park*, *the White Tower*, *Orange Street* рус. *Красная площадь*, *Черноморский бульвар*, *Золоторожская набережная*
3.	Гидронимы	25	10	57	17	80	18	франц. *Lac Blanc, Lac Bleu, L'étang Noir* англ. *Black Stream*, *Black River*, *White River* рус. *Красногорское озеро, Синие Плави, Чёрное море*
4.	Оронимы	40	16	51	15	37	8	франц. *Mont Blanc, Les Roches Noires* англ. *White Cliffs*, *Black Hill*, *Green Valley* рус. *Белый мыс, Красные горы, Чёрная сопка*
5.	Астионимы	12	5	43	13	70	16	франц. *La Ville Rouge, La Ville Blanche, La Ville Noire* англ. *Red Bank* рус. *Белая Калитва*, *Красный Луч*, *Белая Холуница*
6.	Хоронимы	18	7	11	3	18	4	франц. *Zone Rouge, Terres Rouges* англ. *The Black Isle*, *White parish*, *Golden Triangle* рус. *Красносельский район, Чёрные Земли*, *Красноярский край*
	Всего	***250***	***25***	***320***	***32***	***430***	***43***	***1000***

При сопоставлении топонимов трёх языков по критерию структурной организации и типу колоронима установлено, что топонимы с цветовым компонентом *rouge/red/красный, blanc/white/белый, noir/black/чёрный, vert/green/зелёный* являются наиболее продуктивными в топонимике французского, английского и русского языков, в то время как цветовые компоненты *gold/doré/золотой, bleu/blue/синий, jaune/yellow/жёлтый, orange/orange/оранжевый, brun/brown/коричневый, gris/grey/серый, rose/pink/розовый* являются менее регулярными в топонимике французского, английского и русского языков, что показано в Таблице 2.

Топонимы полностью или частично отражают культуру и быт народа, что позволяет сделать определённые заключения о различиях и сходстве в образе жизни французского, английского и русского народов, об отличии их менталитета и истории. Во французском наиболее продуктивными являются топонимы с цветовым компонентом *blanc* (70 лексических единиц, или 30 % от 250 выбранных топонимов французского языка), в

английском языке наиболее регулярным среди топонимов является цветовой компонент *green* (73 лексических единиц, или 23 % от 320 выбранных топонимов английского языка), в русском языке количественно превалируют топонимы с колоронимом *красный* (166 лексических единиц, или 38 % от 430 выбранных топонимов русского языка), что обусловлено культурными и национальными особенностями Франции, Великобритании и России.

Таблица 2. Сопоставительная характеристика топонимов во французском, английском и русском языках с компонентом «колороним»

№	Топонимы с компонентом «колороним»	Франц-узский язык		Анг-лий-ский язык		Русский язык		Примеры
		Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%	
1.	«топоним + белый цвет»	70	30	60	20	95	22	франц. *Aigue Blanche, La Côte Blanche, La Forêt Blanche* англ. *White City, White Notley* рус. *Белозёрская улица*, *Белокаменный проезд*, *Белый Июс*
2.	«топоним + красный цвет»	58	23	53	16	166	38	франц. *La Vallée Rouge, Mont Rouge, La Rue Rouge* англ. *Redcross Way*, *Red Hill*, *Red Moss* рус. *Краснодарский край*, *Красная Поляна*, *Красные Зори*
3.	«топоним + чёрный цвет»	53	21	72	22	55	12	франц. *Montagne Noire, Rivière Noire, Les Terres Noires* англ. *Black Notley*, *Black Sands*, *The Black Devon* рус. *Чёрные земли*, *Чёрная Лахта*, *Черногорская улица*
4.	«топоним + зелёный цвет»	36	14	73	23	56	13	франц. *Aiguille Verte, La Vallée Verte, Les Champs Verts* англ. *Green Park*, *Green Brook*, *Green Square* рус. *Зелёный Яр*, *Зелёный Курган*, *Зелёный Дол*
5.	«топоним + золотой цвет»	8	3	11	3	18	4	франц. *Lac Doré, Mont Doré, La Rivière Dorée* англ. *Golden Cap, Golden Cross, Golden Lane* рус. *Золотой Рог*, *Золотой Выселок*

6.	«топоним + синий цвет»	8	3	18	5	15	3	франц. *La Rue Bleue, Mont Bleu, Côte Bleue* англ. *Bluestack Mountains, Blue Hill* рус. *Синие Липяги*, *Синий Шихан*
7.	«топоним + жёлтый цвет»	6	2	8	2	10	2	франц. *Route de la Porte-Jaune* англ. *Yellow Furze* рус. *Жёлтая улица*
8.	«топоним + оранжевый цвет»	4	1	10	3	0	0	франц. *Rue Orange* англ. *Orange County*
9.	«топоним + другие цвета»	7	2	15	5	15	3	франц. *La Ville Rose* англ. *Greyfriars Passage* рус. *Розовые скалы*
	Всего	***250***	***25***	***320***	***32***	***430***	***43***	***1000***

При сопоставлении топонимов в трёх языках выявлены сходства в структурной характеристике определённых топонимов, которые функционируют во французском, английском и русском языках и формируются по атрибутивному типу словосочетаний. Также отмечено отличие в структурной организации топонимов французского языка, обусловленное особенностями построения атрибутивных словосочетаний французского языка, где имя прилагательное, обозначающее цвет, находится в постпозиции после имени существительного.

Выводы. Топонимы – хранители культурной информации и их изучение представляет собой историко-культурный интерес. В топонимах с цветовым компонентом заключено важное стилистическое средство художественной и экспрессивно-эмоциональной характеристики. Топонимы с цветовым компонентом являются иллюстрацией экспрессивного потенциала языка.

Знание национальных особенностей восприятия цвета могут помочь облегчить общение на международном уровне, так как в каждой культуре присутствует общепринятое отношение к конкретному цвету, его восприятие может отличаться в зависимости от оценки народа определённого цвета.

В семантике топонимов с цветовым компонентом проявляется национальная специфика языка и особенности исторического и культурного развития определённой нации на протяжении длительного времени.

Перспективы исследования топонимов с цветовым компонентом в разноструктурных языках могут быть связаны с рассмотрением других моделей образования топонимов, а также с выявлением особенностей функционирования топонимов с цветовым компонентом в различных языковых сообществах и группах, установлением взаимосвязи влияния лингвистики и культуры на топонимику и географию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного: монография / А.В. Суперанская; отв. ред. А.А. Реформатский. — Москва: Наука, 1973. — 366 с.

2. Суперанская А. В. Что такое топонимика? Из истории географических названий / А. В. Суперанская. — Изд. стереотип. — Москва: Либроком, 2021. — 178 с. — ISBN 978-5-397-07692-3.

3. Цветкова Е. В. К вопросу о структурно-словообразовательной характеристике топонимов // Вестник Костромского государственного университета. — 2012. — №4. — С. 106-109.

4. Поспелов Е.М. Географические названия России: топонимический словарь: более 4000 названий географических объектов России / Е. М. Поспелов. - Москва: АСТ: Астрель, 2008.

5. Deroy L. Dictionnaire de noms de lieux / L. Deroy, M. Mulon. – Paris : Robert, 1992.
6. Mills A. D. A dictionary of British place - names / A. D. MIlls. – 1st ed. revised. – Oxford; New York: Oxford University Press, 2011. – 532 c.

STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES OF TOPONYMS WITH THE COMPONENT "COLORONYM" IN THE FRENCH, ENGLISH AND RUSSIAN LANGUAGES

Abstract. This article examines attributive toponyms with a color component and their structural and semantic organization in French, English, and Russian. It is noted that in toponyms with a color component, the key element is the toponym, while the coloronym serves as a means of artistic expression and reflects the etymology of the expressive location name.

Keywords: toponym, coloronym, structure, semantic aspect, languages of different structure.

Marchenko V.R.
Scientific adviser: Kremzikova S.E., Doctor of Philology, Associate Professor, head of department
Donetsk State University
E-mail: veronika.marchenko02@mail.ru

УДК 811.112.2+ 81'373

ПОЭТОНИМИЯ СКАЗКИ Э. Т. А. ГОФМАНА «NUßKNACKER UND MAUSEKÖNIG»

Михайличенко Ю.О.
Научный руководитель: Усова Н.В., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В работе рассматривается поэтонимия сказки Э. Т. А. Гофмана «Nußknacker und Mausekönig». Проанализировано 37 поэтонимов с целью выявления их структурных особенностей, семантики и функций в художественном тексте. Классификация поэтонимов проведена по категориальному признаку, рассмотрены их эмоциональная и символическая нагрузка, а также влияние на восприятие произведения. Результаты проведенного исследования демонстрируют, что поэтонимы являются ключевым элементом идиостиля Гофмана, формируя многомерный художественный мир на стыке реальности и фантазии.
Ключевые слова: поэтонимия, классификация поэтонимов, Э. Т. А. Гофман, ономастика, семантика.

1. Изучение поэтонимии художественных текстов представляет значительный интерес для лингвистики, поскольку имена собственные выполняют не только номинативную, но и смыслообразующую функцию. В сказках Э. Т. А. Гофмана, отличающихся богатством фантазии и философской глубиной, поэтонимы играют особую роль, выступая инструментом создания многомерных образов и символических оппозиций. Данная работа посвящена поэтонимологическому исследованию произведения Э. Т. А. Гофмана «Nußknacker und Mausekönig» («Щелкунчик и Мышиный король») [6]. Эта сказка является ярким примером мастерского использования поэтонимии для построения нарратива, однако её поэтонимный-состав не являлся предметом отдельного системного анализа, что определяет **актуальность** данного исследования. **Объектом** изучения служит совокупность поэтонимов немецкоязычного текста оригинала названного произведения, **предметом** анализа являются их семантические, структурные и функциональные особенности.

Цель работы – систематизировать и проанализировать поэтонимию сказки Гофмана «Nußknacker und Mausekönig», выявив структурные, семантические и функциональные особенности поэтонимов.

Эмпирическим материалом исследования послужили 37 поэтонимов, извлечённых методом сплошной выборки из текста сказки. Работа проводилась с применением описательного метода, контекстуального, культурно-исторического, герменевтического, компонентного и сравнительного анализа.

Исследование проводится в направлении поэтонимологии, которая понимается как область ономастики, изучающая систему и функционирование поэтонимов в художественном тексте, их роль в создании образов, символики и эмоционального воздействия [2, с.97]. Основной единицей исследования является поэтоним – конкретное имя собственное в художественном произведении (например, *Nußknacker*, *Mausekönig*, *Droßelmeier*), которое выполняет не только номинативную, но и эстетическую, символическую и характеризующую функции [1, с. 97].

2.

2.1 Классификация поэтонимов. В ходе исследования все поэтонимы сказки были разделены на несколько категориальных групп:

1. ***Антропонимы реального мира*** включают в себя собственные имена, которые существуют вне художественного контекста произведения и отражают типичные для немецкой культуры имена людей. Эта группа составила 15 единиц: *Marie* (216 употреблений), *Fritz* (76), *Droßelmeier* (117), *Stahlbaum* (19), *Luise* (11), *Theodor* (4), *Ernst* (8), *Cläre* (1), *Christian Elias Droßelmeier* (4), *Christoph Zacharias Droßelmeier* (2), *Wendel-*

stern (4), *Jungfrau von Orleans* (2), *Pachter Feldkümmel* (2). Введённые в текст литературного произведения, эти имена создают фон бытовой реальности, контрастирующий с фантастическим миром.

2. ***Номинативные единицы кукольного/фантастического мира*** художественного вымысла представляют собой разновидность авторских поэтонимов, обозначающих персонажей вымышленного мира (5 единиц): *Nußknacker* (140), *Mausekönig* (34), *Pirlipat* (38), *Clärchen* (14), *Trutchen* (5). Данные поэтонимы являются носителями ключевых символических смыслов и служат для развития сюжета.

3. ***Топонимы реальные,*** включённые в произведение, представляют собой географические названия, существующие в действительности и используемые в сказке Гофмана для создания ощущения достоверности (4 единицы): *Nürnberg* (14), *Paris* (1), *London* (1), *Peterwardein* (1). Они служат для пространственной конкретизации и создания историко-культурного контекста.

4. ***Топопоэтонимы и гидропоэтонимы авторские*** составляют вымышленные названия географических объектов и водных пространств (12 единиц): *Puppenreich* (3), *Konfektburg* (3), *Honigstrom* (1), *Orangenbach* (1), *Limonadenstrom* (2), *Rosensee* (2), *Mandelntor* (1), *Rosinnentor* (1), *Pfefferkuchheim* (1), *Papierland* (3), *Konfitürenhain* (1), *Mauserink* (1), *Feenreich* (1). Эти поэтонимы конструируют пространство «съедобной» волшебной утопии, формируя сказочный хронотоп и выполняя важную эстетико-символическую функцию в тексте.

5. ***Другие*** (1 единица): теоним *Christ* (3). Данный поэтоним обозначает имя божества *(Христос)* и выполняет в тексте символическую, эмоциональную и культурно-религиозную функции.

Данная классификация отражает принцип двоемирия, характерный для романтической поэтонимии Гофмана: противопоставление реального (бытового) и фантастического (кукольного) миров [5, с. 91].

2.2. Структурные особенности поэтонимов. Анализ структуры поэтонимов позволил выявить следующие закономерности литературного языка Гофмана:

1. ***Композиты.*** Большинство ключевых поэтонимов образованы путём словосложения, что усиливает их образность и символическую насыщенность. Например:

- *Nußknacker* (*Nuß* + *Knacker*): структура отражает механистичность и функцию персонажа.
- *Mausekönig* (*Maus* + e + *König*): композит подчёркивает гротескное сочетание малого ‘мышь’ и величественного ‘король’.
- *Honigstrom*, *Pfefferkuchheim*, *Konfektburg* – авторские топопоэтонимы-детерминативы построены по модели «определение + основа», которая содержит в себе признаковый компонент, позволяющий поэтониму выполнять не только номинативную, но и характеризующую функцию. Именно определительные компоненты таких композитов со значением сладостей и лакомств (‘мёд’, ‘пряник’, ‘конфета’) и создают «гастрономическую карту» сказочного мира.

Композиты позволяют автору компактно кодировать ключевые характеристики персонажей и локаций, объединяя бытовые, мифологические и эмоциональные коннотации в единую лингвистическую форму, что усиливает художественную выразительность сказки.

2. ***Диминутивные формы.*** Активное использование уменьшительно-ласкательных суффиксов *-chen* и *-lein* (*Nußknacker**chen***, *Nußknacker**lein***, *Clär**chen***, *Fritz**chen***, *Pirlipat**chen***) служит для:

- выражения хрупкости, детскости;
- создания контраста между внешней кукольностью и внутренней значимостью персонажа;
- внесения иронического или наивного оттенка.

Так, мы наблюдаем преобладание суффикса *-lein* (*Nußknackerlein* употреблено в тексте сказки 9 раз, в то время как *Nußknackerchen* лишь 7), что придаёт повествованию оттенок сказочной архаики, изображая также региональные особенности.

3. ***Фоностилистика.*** Звуковая организация поэтонимов работает на создание образа. Так, в поэтониме *Nußknacker* сочетание двукратного взрывного согласного [k] в корне второй основы с последующим фрикативным [r] моделирует акустический образ резкого, механического действия – раскалывания. В то же время назализованный гласный в компоненте *Nuß* и суффикс *-er* создают контраст, отражающий двойственную природу персонажа – внешнюю жёсткость и внутреннюю уязвимость. В имени *Mausekönig* преобладание свистящих аффрикат, ассоциирующихся в языковом сознании с шуршанием и угрозой, фонетически воплощает образ опасного, «шуршащего» антагониста. Поэтоним *Droßelmeier*, напротив, строится на мелодичных сонорных [l], [m] и плавном дифтонге, что создаёт эффект таинственности, интеллектуальной изощрённости и некоторой отстранённости, характерной для мастера-кукольника.

Эти и другие примеры доказывают, что фоностилистика выступает не случайным, а системным элементом поэтонимии Гофмана, где звуковая оболочка имени становится одним из ключевых инструментов передачи характера, эмоциональной окраски и символической нагрузки персонажа.

2.3. Функции поэтонимов в сказке. Функции поэтонимов в художественных произведениях разнообразны. Они могут служить ключом к раскрытию характеров персонажей, их социальных ролей, культурных кодов [3, с. 8]. Поэтонимы в произведении Гофмана выполняют ряд взаимосвязанных функций:

1) ***Символическая.*** Символическая функция заключается в том, что поэтоним становится носителем обобщённого, часто архетипического смысла, выходящего за рамки прямого значения, и связывает персонажа с ключевыми темами произведения (например, борьбой добра и зла, трансформацией, противостоянием миров):

- *Nußknacker*: символ внешней уродливости и внутренней благородной силы, преодоления препятствий.
- *Droßelmeier*: носитель тайного знания, медиатор между мирами.
- *Marie*: аллюзия на Деву Марию, символ чистоты, сострадания и спасительной любви.

2) Х***арактеризующая*** функция проявляется в способности поэтонима отражать индивидуальные черты персонажа — его социальный статус, психологические особенности, моральные качества или судьбу:

- *Mausekönig*: воплощение хаоса, разрушения, тёмной стороны.
- *Stahlbaum* (‘сталь’ + ‘дерево’): оксюморон, отражающий конфликт бюргерской рациональности и органичного мира детства.

3) ***Пространственно-образующая.*** В пределах проведенного исследования данная функция поэтонимов заключается в их способности структурировать и разделять художественное пространство на два контрастных мира: реальный (мир семьи Штальбаум) и фантастический (кукольное царство). Авторские топонимы и гидронимы (*Puppenreich*, *Konfektburg, Honigstrom*) создают цельную географию волшебного царства, основанного на детских фантазиях. Реальные топонимы (*Nürnberg, Paris*) выступают маркерами аутентичного культурного контекста.

4) ***Эмоционально-воздействующая.*** Приведённая функция поэтонимов заключается в их способности вызывать у читателя определённые чувства и ассоциации, усиливая тем самым эмоциональную вовлечённость в текст, вызывая симпатию (*Marie*, *Nußknackerchen*), страх и отвращение (*Mausekönig*), любопытство (*Droßelmeier*). Контекстуальное варьирование форм (например, переход от *Nußknacker* к *Nußknackerchen*) меняет эмоциональный регистр сюжета.

5) ***Сюжетообразующая.*** За счёт сюжетообразующей функции поэтонимы не только идентифицируют героев, но и становятся движущими силами конфликта, определяют

мотивы действий, задают вектор развития событий и обеспечивают переход между реальным и волшебным мирами, тем самым формируя основную повествовательную динамику и структуру сказки. Так противостояние *Nußknacker* и *Mausekönig* структурирует основной сюжетный конфликт добра и зла [4, с. 108]. Имя *Pirlipat* связано с историей-притчей, объясняющей происхождение проклятия.

Таким образом, можно говорить о многофункциональности поэтонимии в рассматриваемом произведении.

Выводы. Поэтонимия сказки «Nußknacker und Mausekönig» представляет собой систему, отражающую романтический принцип двоемирия. Она чётко делится на пласты реальных и фантастических имён, взаимодействие которых формирует художественное пространство произведения.

Структурно поэтонимы характеризуются преобладанием композитных моделей и активным использованием диминутивных суффиксов, что служит целям образности, характеристики персонажей и создания особой сказочной тональности.

Многофункциональность поэтонимов в данном произведении объясняется природой художественного текста как сложной семиотической системы, а также спецификой стиля Гофмана, где имена являются ключевыми носителями смысла.

Ведущими функциями поэтонимов являются символико-характеризующая, пространственно-образующая и эмоционально-воздействующая. Имена выступают не просто ярлыками, а концентрированными носителями смыслов, определяющими сущность персонажей и динамику сюжета.

Поэтонимия Гофмана является эффективным инструментом реализации эстетики романтизма, позволяющим через языковую игру зашифровать сложные философские и психологические идеи, делая сказку многогранным произведением, адресованным как детям, так и взрослым.

Таким образом, проведённый анализ подтверждает, что поэтонимы являются организующим центром художественного мира сказки «Щелкунчик и Мышиный король», а их изучение открывает перспективы для более глубокого понимания творческого метода Э. Т. А. Гофмана.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1.Калинкин В. М. Поэтика онима. — Донецк: Юго-Восток, 1999. — 408 с.

2.Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. — М.: Наука, 1978. — 198 с.

3.Липихина Е. Л. Структура и функции поэтонимов в художественных текстах для детей: дис. … канд. филол. наук. — Тюмень, 2003. — 219 с.

4.Семочко С. В. Языковые средства создания сказочного мира в произведении Э. Т. А. Гофмана «Nußknacker und Mausekönig» и его переводах на русский язык // Язык, коммуникация и социальная среда. — 2016. — №14. — С. 105-123.

5.Поршнева А. С. «Щелкунчик» Э. Т. А. Гофмана и ранний немецкий романтизм // Филологический класс. — 2016. — №3 (45). — С. 91-97.

6.Hoffmann E. T. A. Nußknacker und Mausekönig [Электронный ресурс]. — URL.: https://is.muni.cz/el/ped/podzim2013/NJP_DLi1/_3__Nussknacker.pdf (дата обращения 16.01.2026).

POETONYMY OF E. T. A. HOFFMANN'S FAIRY TALE «NUßKNACKER UND MAUSEKÖNIG»

Annotation. The paper examines the poetonymy of E. T. A. Hoffmann's fairy tale «Nußknacker und Mausekönig». 37 poetonyms were analyzed to identify their structural features, semantics, and functions in the literary text. The classification of poetonyms is carried out on a categorical basis; their emotional and symbolic connotation, as well as their influence on the perception of the work, are considered. The results of the study demonstrate that poetonyms are a key element of Hoffmann's poetics, forming a multidimensional artistic world at the intersection of reality and fantasy.

Keywords: poetonymy, classification of poetonyms, E. T. A. Hoffmann, onomastics, semantics.

Mikhailichenko Y.O.
Scientific adviser: Usova N.V., Doctor of Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: iuliia.mikhailichienko.2005@bk.ru

УДК 81'37:81'27

КОЛОРОНИМЫ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Неборикин А. Ю.
Научный руководитель: Войтенко Е. Ю., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье исследуется цветовая лексика (колоронимы) как один из ключевых элементов языковой картины мира. Рассматривается взаимосвязь языка, мышления и восприятия цвета в свете гипотезы лингвистической относительности. Анализируется баланс между универсальными закономерностями в категоризации цвета и культурно-специфической символикой колоронимов.
Ключевые слова: колоронимы, цветовая картина мира, языковая картина мира, лингвистическая относительность, семантика цвета.

Цвет, будучи фундаментальным свойством объективной реальности, воспринимается человеком посредством зрительного анализатора, формируя осознанное сенсорное впечатление, и находится в тесной взаимосвязи с когнитивными процессами. Эта связь обуславливает стремление человека к интерпретации смыслового и символического потенциала цвета, а также скрытой в нём информации. Актуальность исследования колористической лексики (колоронимов) обусловлена их ключевой ролью в формировании языковой картины мира – специфической для каждого языка системы репрезентации действительности. Поскольку мышление человека опосредовано речью, анализ того, каким образом «цветовой мир» находит отражение в языке и какую структуру образует, является центральной проблемой когнитивной лингвистики и лингвокультурологии.

Степень разработанности проблемы является значительной: от классических трудов Б. Берлина и П. Кея, выявивших универсалии в эволюции цветообозначений, до гипотезы лингвистической относительности Э. Сепира и Б. Л. Уорфа, подчеркивающей роль языка в формировании восприятия. Однако, несмотря на обширную теоретическую базу, проблема заключается в необходимости интегративного подхода, который бы объединил анализ лингвистических, когнитивных и культурологических аспектов функционирования колоронимов в конкретном лингвокультурном сообществе.

Целью данной статьи является комплексный анализ колоронимов как лингвокультурных феноменов, выявление их роли в структурировании языковой картины мира и демонстрация диалектики универсального и культурно-специфического в цветовой концептуализации.

Колоронимы образуют важный сегмент лексической системы языка. Их семантика не ограничивается указанием на физическое свойство объекта, но обогащается символическими и образными коннотациями. Цветовые обозначения часто служат эмоциональным или оценочным фоном для высказывания, выполняя экспрессивную функцию. Как отмечается в исследованиях, «в сопоставительных исследованиях цветовой лексики особое внимание уделяется роли цветовых терминов в формировании языковой картины мира, их концептуализации и роли в процессе познания» [2, с. 5]. Данный тезис отсылает к одной из центральных проблем лингвистики – вопросу о взаимосвязи языка и мышления.

Классической теоретической базой для изучения данного вопроса служит гипотеза Сепира-Уорфа (гипотеза лингвистической относительности), выдвинутая американскими лингвистами Эдвардом Сепиром и Бенджамином Ли Уорфом [4], которая постулирует, что язык полностью определяет мышление и познавательные процессы и, кроме того, язык оказывает влияние на восприятие и категоризацию мира, не будучи при этом абсолютным барьером.

Яркой иллюстрацией применительно к колоронимам служит различие в восприятии синего цвета носителями русского и английского языков. В русском языке существует базовое различие между «синим» и «голубым», тогда как в английском они объединяются под одним термином «*blue*».

Важным этапом в изучении колоронимов стала работа антрополога Брента Берлина и лингвиста Пола Кея [3]. Их исследование, основанное на анализе множества языков, выявило наличие универсальных закономерностей в развитии основных цветовых терминов. Учёные установили, что эволюция базовой цветовой лексики в языках мира подчиняется определённой иерархической схеме: если в языке присутствует лишь два термина, это будут черный и белый (тёмный/светлый); при трёх – добавляется красный, затем зелёный или жёлтый, и так далее.

Несмотря на кажущуюся линейность этой иерархии, предложенной Берлином и Кеем, последующие исследования внесли в неё важные коррективы. Критики (например, Б. Сондерс и Дж. ван Бракел) указывали на то, что универсалистская модель во многом опиралась на данные, полученные от информантов в искусственных условиях, и не всегда учитывала прагматический аспект использования цвета в повседневной жизни. Более того, дальнейшее изучение языков традиционных обществ показало, что эволюция цветообозначений может застывать на определенных этапах или идти путями, не вполне вписывающимися в жесткую схему Берлина-Кея. Например, в некоторых языках понятия «синий» и «зеленый» могут быть неразрывно связаны в рамках одного термина, что отражает не столько недостаток развития, сколько специфическую экологическую или культурную перспективу, где такое разделение не является релевантным. Тем не менее, главное достижение этой теории – доказательство того, что цвет не является абсолютным континуумом, а членится языком на дискретные категории, причем порядок появления этих категорий имеет статистически подтвержденную закономерность.

В современной науке разграничиваются понятия «лингвистика цвета» (изучение собственно языковых единиц) и «цветовая картина мира» – целостная система представлений о цвете, включающая как перцептивные, так и культурно-символические значения, актуализируемые в коммуникации. Центральной единицей цветовой картины мира является цветовой концепт – ментальное образование, которое, базируясь на чувственном восприятии, обрастает ассоциациями, оценками и символикой.

Цветовая картина мира соединяет концептуальный и языковой уровни. Цветообозначения, входящие в семантическое поле «цвет», представляют собой вербальную манифестацию этих концептов. С развитием когнитивной лингвистики, изучающей связь языка с ментальными процессами, анализ цветовых концептов стал одним из ключевых методов реконструкции фрагментов языковой картины мира. Исследуя колоронимы и их устойчивые сочетания в языке, можно выявить, как та или иная культура категоризирует и осмысляет цветовую реальность.

В этом контексте значителен вклад Анны Вежбицкой, которая развивала идеи культурной специфики через поиск семантических универсалий – базовых понятий, общих для всех языков [1]. Её подход позволил найти компромисс между универсализмом и релятивизмом, показав, что язык влияет на мышление, но это влияние осуществляется в рамках общих для человечества когнитивных механизмов.

Развивая идеи Вежбицкой о семантических универсалиях, современные исследователи все чаще обращаются к методам корпусной лингвистики для верификации теоретических положений о цвете. Анализ больших массивов текстов позволяет проследить реальную частотность употребления колоронимов, их сочетаемость и динамику изменения коннотативных значений в зависимости от контекста и времени. Такой подход дает возможность не только подтвердить интуитивно выделяемые символические ряды (например, связь зеленого с экологией или надеждой), но и выявить новые, неустойчивые зна-

чения, возникающие под влиянием современных социальных и технологических процессов. Это сближает лингвистику цвета с цифровыми гуманитарными науками и открывает новые перспективы для изучения эволюции цветовой картины мира в режиме реального времени.

Корпусные исследования также позволяют по-новому взглянуть на проблему метафоризации цвета. Анализ устойчивых словосочетаний показывает, что колоронимы часто выступают в роли концептуальных метафор, структурирующих абстрактные понятия. Например, метафора «черный» неизменно связана с негативными эмоциями («черная меланхолия», «черные мысли»), нелегальной деятельностью («черный рынок», «черный вход») или чем-то мистическим («черная магия»). В то же время метафора «светлый» или «белый» конвенционально кодирует позитивные моральные категории («белая зависть», «белый стих» – свободный от строгих правил, «белый и пушистый»). Данные глубинные метафорические модели, уходящие корнями в архетипические оппозиции дня и ночи, жизни и смерти, демонстрируют высокую степень устойчивости и составляют ядро цветовой картины мира, вокруг которого наслаиваются исторически и социально обусловленные периферийные смыслы.

Культурная обусловленность значений колоронимов является самым очевидным проявлением их роли в картине мира. Один и тот же цвет может нести диаметрально противоположную символику в разных культурных традициях. Например, белый цвет в западноевропейской культуре ассоциируется с чистотой, миром и невинностью, являясь традиционным цветом свадебного наряда. В то же время в ряде культур Восточной Азии (например, в Китае и Японии) белый исторически является цветом траура и символизирует смерть.

Красный цвет также обладает широким спектром коннотаций: от любви, страсти и праздника (например, в русской культуре – «красная девица», «красный день календаря») до опасности, агрессии и запрета (международные сигнальные системы). Эти значения не являются произвольными, а уходят корнями в исторический опыт, мифологию, религиозные представления и природное окружение этноса.

Особый интерес представляет динамика культурной семантики цвета под влиянием глобализации и межкультурного обмена. Традиционно черный цвет в западной культуре являлся цветом траура, скорби и формальной строгости. Однако в XX–XXI веках под влиянием моды, субкультур и искусства семантика черного претерпела значительную трансформацию. Он стал восприниматься как цвет элегантности, стиля, бунта (в молодежных субкультурах), минимализма и технологичности (в дизайне гаджетов и автомобилей). Аналогично, белый цвет, сохраняя значение чистоты, в современной урбанистической культуре все чаще ассоциируется с футуризмом, стерильностью и пространством. Этот процесс «перетекания» символических значений демонстрирует, что колоронимы являются не статичным, а динамичным элементом языковой картины мира, чутко реагирующим на изменения в социальной жизни.

Колоронимы активно используются как мощное прагматическое средство в различных видах дискурса. В художественной литературе цветовые эпитеты и метафоры создают особую образную атмосферу, характеризуют персонажей и пространство, передают эмоциональное состояние. В рекламе и политических коммуникациях цвет служит инструментом манипуляции вниманием и формирования определённых ассоциаций (например, зелёный – экологичность, натуральность; синий – надёжность, стабильность).

Особого внимания заслуживает роль колоронимов в политическом дискурсе, где цветовая лексика часто выходит за рамки простой номинации и превращается в идеологический маркер. «Красные», «белые», «зеленые», «оранжевые» революции – эти цветовые обозначения не просто идентифицируют группы участников, но и кодируют сложные

ценностные оппозиции: традиция vs обновление, порядок vs хаос, свобода vs тоталитаризм. Таким образом, колоронимы становятся инструментом политической мифологии, позволяя в сжатой, эмоционально насыщенной форме транслировать масштабные мировоззренческие установки и мобилизовать общественные группы. Изучение этой функции цвета находится на стыке лингвистики, политологии и социологии и демонстрирует, как языковая картина мира проецируется на социальную реальность, структурируя ее и задавая векторы конфликтов или консолидации.

Прагматический потенциал цвета активно используется и в сфере маркетинга и нейминга. Создание нового бренда или продукта сегодня немыслимо без тщательного подбора фирменных цветов. Однако современные маркетинговые стратегии идут дальше простой эксплуатации устоявшихся символических значений (зеленый – экологично, синий – вода/чистота). Наблюдается тренд на создание «авторских» цветов, которые регистрируются как товарные знаки (например, «цвет Тиффани», «красный Кристиан Лубутен» или «фиолетовый Милка»). В этом случае колороним отрывается от денотата и становится самодостаточным символом, указывающим не на свойство предмета, а на конкретного производителя и его репутацию. Такой перенос значения – с физического объекта на бренд – знаменует собой новый этап в семиотике цвета, где цветовое обозначение превращается в имя собственное со всей присущей ему уникальностью и юридической защитой.

В современную эпоху, характеризующуюся доминированием визуальной информации, роль цвета как элемента мультимодальной коммуникации только возрастает. Цифровые технологии, дизайн, медиа – все эти сферы активно эксплуатируют психолингвистический потенциал цвета для воздействия на восприятие и передачи сложных сообщений.

Мультимодальность современной коммуникации, где текст неразрывно связан с изображением, звуком и интерактивностью, выдвигает новые требования к изучению колоронимов. В цифровой среде цвет часто выступает в роли интерфейса: изменение цвета кнопки сигнализирует о возможности действия, цвет фона задает «тональность» пользовательского опыта, а цветовые схемы (например, темная тема в приложениях) влияют на читабельность и визуальное восприятие контента. Лингвистика цвета здесь смыкается с теорией дизайна и юзабилити. Изучение того, как колоронимы вербализуются в инструкциях, описаниях интерфейсов и пользовательских соглашениях (например, «нажмите на зеленую кнопку», «красный индикатор ошибки»), показывает, что цвет в цифровой среде берет на себя функцию управления и навигации, становясь не просто фоном, а активным агентом коммуникации между человеком и машиной.

В результате проведённого анализа можно сделать вывод о том, что колоронимы занимают особое место в языковой системе. Они служат связующим звеном между биологическим восприятием человека, его мышлением и культурным опытом. Изучение цветовой лексики наглядно демонстрирует баланс между двумя подходами: универсальным (общие для человечества закономерности восприятия цвета, описанные Берлином и Кеем) и относительным (культурно-специфическое влияние языка на категоризацию мира, о котором говорит гипотеза Сепира-Уорфа).

Следовательно, анализ колоронимов выходит за рамки чистой лингвистики и превращается в исследование культурных кодов. Он позволяет увидеть, как в значениях цветовых слов закрепляются традиции, символы и мировоззренческие установки лингвокультурного сообщества. В эпоху активных межкультурных коммуникаций осознание этих различий становится практической необходимостью, способствующей более точному и уважительному диалогу между носителями разных языков и культур.

Перспективы дальнейшего исследования цветовой лексики видятся в углублении междисциплинарного подхода. Необходимо активное привлечение данных нейронауки для понимания того, как языковая категоризация цвета коррелирует с активностью мозга.

Также большой потенциал заложен в изучении цветовой картины мира в супрасегментных аспектах языка – например, в анализе синестезии, где цвет может ассоциироваться со звуком (цветной слух) или эмоцией, что находит отражение в поэтической речи. Наконец, динамика развития цветообозначений в эпоху цифровизации и глобального английского языка представляет собой уникальный материал для наблюдения за тем, как универсальные тренды взаимодействуют с локальными культурными особенностями, создавая сложную и многомерную картину современного цветового восприятия мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов [Текст] / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001 – 288 с.

2. Светличная, С. Ю. Сравнительные лингвокультурные характеристики цветообозначения и цветовосприятия в английском и русском языках [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.20 / С. Ю. Светличная. – Пятигорск, 2003. – 17 с.

3. Berlin, B., Kay P. Basic Color Terms. Their Universality and Evolution [Text] / B. Berlin, P. Kay. – Berkeley: University of California Press, 1969. – 270 p.

4. Lucy, J. A. Language diversity and thought: A reformulation of the linguistic relativity hypothesis [Text] / J. A. Lucy. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 277 p.

COLOR TERMS IN THE LINGUISTIC WORLDVIEW

Annotation. The article explores color vocabulary (color terms) as one of key elements of the linguistic worldview. It examines the interrelation between language, thought, and color perception in light of the linguistic relativity hypothesis. The analysis focuses on the balance between universal patterns in color categorization (the Berlin-Kay theory) and the culture-specific symbolism of color terms.

Keywords: color terms, color worldview, linguistic worldview, linguistic relativity, color semantics.

Neborikin A. Y.
Scientific adviser: Voitenko E. Y. Ph.D., associate professor
Donetsk State University
E-mail: madaramachine@gmail.com

УДК 81'373.2:(811.112.2)

КЛАССИФИКАЦИЯ ПОЭТОНИМОВ В РОМАНЕ «TINTENHERZ» КАК ОТРАЖЕНИЕ ДВОЕМИРИЯ

Немашкалова В.О.
Научный руководитель: Усова Н.В., д-р филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной работе исследуется поэтонимическая система романа Корнелии Функе «Tintenherz» в аспекте реализации модели двоемирия. Объектом исследования выступает поэтонимосфера художественного текста, а предметом – функционально-семантические типы имен собственных. В работе применяются описательный, структурно-семантический и классификационный методы. В результате исследования выявлены три пласта поэтонимов: нейтральные антропоэтонимы «реального мира», интертекстуальные имена и авторские «говорящие» конструкты, а также гибридные номинации. Установлено, что система поэтонимов выполняет структурообразующую функцию, маркируя онтологические границы и выступая средством концептуализации двоемирия.
Ключевые слова: поэтоним, поэтонимосфера, имя собственное, литературная ономастика, художественный текст, модель двоемирия, фэнтези, интертекстуальность, функциональная семантика.

В современной лингвистике имя собственное рассматривается не только как средство индивидуализации объекта, но и как носитель культурной информации и историко-социальных коннотаций. Исследования показывают, что отдельные имена способны со временем выходить за пределы своей первичной номинативной функции и приобретать статус культурных маркеров. Так, в немецкой традиции имена типа *Duden, Knigge, Litfaßsäule* функционируют как узуализированные концепты, обозначающие орфографический стандарт, свод правил поведения или феномен городской рекламы [4]. Подобная трансформация осуществляется в результате длительного культурного закрепления имени.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом к проблемам литературной ономастики и функциональной семантики имени собственного в художественном тексте. Несмотря на разработанность теории поэтонима, системное описание поэтонимосферы в произведениях жанра фэнтези и её роли в моделировании художественного пространства остается недостаточно изученным. Анализ ономастического пространства романа «Tintenherz» позволяет уточнить механизмы функционирования имени в условиях двоемирия.

Объектом исследования является поэтонимосфера романа Корнелии Функе «Tintenherz», а его предметом – функционально-семантические типы поэтонимов и их роль в репрезентации модели двоемирия.

Материалом исследования послужил текст оригинала романа (немецкое издание), из которого методом сплошной выборки были извлечены антропоэтонимы, топопоэтонимы, мифо- и библиопоэтонимы, формирующие ономастическое пространство произведения.

Целью данной статьи является выявление и классификация поэтонимов в романе К. Функе «Tintenherz», а также доказательство того, что поэтонимическая система служит основным средством репрезентации и структурирования модели двоемирия в данном произведении.

В художественной литературе процесс семантического насыщения имени может быть реализован в рамках одного произведения. Автор обретает возможность наделить имя дополнительной семантической нагрузкой, превратив его в структурный элемент поэтики. В романе же акт называния становится частью сюжетного механизма. В произведении реализуется модель взаимодействия двух онтологических сфер – условно «реального» и «книжного» мира, – а поэтонимическая система выступает важным средством их разграничения и соотнесения.

Теоретической основой исследования является концепция поэтонима, получившая разработку в трудах В.М. Калинкина. Согласно его определению, поэтоним – это имя собственное в художественном тексте, обладающее виртуальным референтом и подвижной семантикой [2, с. 62-63]. В отличие от языкового онима, соотнесённого с реальным объектом, поэтоним обозначает художественный образ и включён в систему поэтонимосферы произведения. Таким образом, имя в литературном тексте рассматривается как многофункциональный элемент, способный выполнять характеризующую, структурирующую и интертекстуальную функции.

В. М. Калинкин, разрабатывая теорию поэтонимологии, выделяет также номинативную, стилистическую, идеологическую и культуроносную функции поэтонимов. Особое значение для анализа фэнтези-произведений имеет культуроносная функция, поскольку имена собственные становятся проводниками культурных кодов и смыслов, «концентрированными носителями исторической памяти» [2, с. 45]. В романе «Tintenherz» эта функция реализуется через обращение к прецедентным именам европейской культуры (*Pippi Langstrumpf, Sherlock Holmes*), которые активируют в сознании читателя целые комплексы ассоциаций и культурных сценариев.

В своих работах Х. Эльзен, которая, исследуя имена в научной фантастике и фэнтези, выделяет четыре основных типа литературных имен: воплощенные (verkörperte Namen), отсылающие к известным персонажам, классифицирующие (klassifizierende Namen), указывающие на социальную принадлежность; говорящие (sprechende Namen) с семантически прозрачной внутренней формой; и звукосимволические (klangsymbolische Namen), ассоциативно передающие свойства носителя [6, с. 153–154]. Особое значение для анализа фэнтези-произведений имеют фикционализирующая функция (создание иллюзии реальности или ирреальности) и сигнализирующая функция, при которой характер имени маркирует жанровую и онтологическую принадлежность текста [6, с. 154–155, 160–161].

Одной из ключевых моделей организации художественного пространства, особенно в романах, является феномен двоемирия (нем. *Doppelwelt*), описывающий сосуществование, взаимодействие или конфликт двух различных онтологических сфер внутри одного произведения. Зачастую подобная оппозиция строится по принципу «реальное, обыденное – идеальное и вымышленное». Два мира могут находиться в одной плоскости, буквально соседствовать и коррелировать между собой, а их граница становится главной сюжетной линией. Именно подобный феномен наблюдается в романе К. Функе, где мир читателя Мегги и мир книжных персонажей сталкиваются в одном физическом пространстве.

Ключевую роль в материализации и структурировании двоемирия играет поэтонимия. Имена собственные становятся в произведении первичными маркерами, по которым читатель безошибочно определяют «прописку» того или иного объекта или субъекта. «Реальный мир» маркируется именами, – знакомыми, нейтральными или условно-реалистичными. В то время как «книжный», ирреальный мир, напротив, помечается именами особыми: либо заимствованными из культурного фонда (мифопоэтонимы или библиопоэтонимы вроде *Huckleberry Finn*, либо авторскими неологизмами-конструкторами, форма которых сразу указывает на иную «ненатуральную» природу их носителя. Из чего можно прийти к выводу, что поэтонимическая система становится картой, на которой чётко прочерчены границы между мирами, а сюжетные коллизии – это истории о том, как эти границы пересекаются или стираются вовсе.

Анализ поэтонимической системы романа позволяет выделить три функционально значимых пласта. Первый и фундаментальный уровень поэтонимии в пространстве романа составляют антропоэтонимы персонажей, принадлежащих исходной «реальной» стороне повествования: *Mortimer, Meggie, Elinor, Anna.* Их ключевыми характеристи-

ками являются структурная простота, семантическая нейтральность и немаркированность с точки зрения чуждости. Их семантика заключается не в указании на уникальный набор признаков, а в обозначении принадлежности к общеевропейскому культурно-бытовому пространству. Имя *Meggie* или *Mortimer* не несут ярко выраженных коннотаций, они интернациональны и привычны. И эта привычность является результатом авторской стратегии, которую в терминах переводоведения (С. Галова) можно определить как «одомашнивание» [5] – интеграция элемента в родную культурную среду читателя. Показательно, что даже в рамках реального пласта наблюдается определенная иерархия именования. Полные имена *Mortimer, Elinor* принадлежат взрослым персонажам и подчеркивают их статус самостоятельных субъектов, тогда как форма *Meggie* маркирует детскую позицию героини и её зависимость от отца. Таким образом, даже семантически нейтральные имена участвуют в создании внутримировых иерархий и межличностных отношений.

Когда Мортимер своим чтением «вызывает» персонажей из книг, читателю представляются совсем другие имена, образуя второй пласт романа, представленный интертекстуальными поэтонимами, которые можно разделить на две подгруппы: мифо- и библиопоэтонимы. Такие имена, как *Poppi Langstrumpf, Aladdin, Sherlock Holmes, Doktor Dolittle* или наименования произведений «*Der Herr der Ringe»,* «*Alice im Wunderland»,* «*Der Egoistische Riese»,* «*Tom Sawyer»* не требуют дополнительной характеристики, поскольку активируют в сознании читателя готовые культурные сценарии. Их семантика определяется совокупностью уже существующих текстов и традиций. В данном случае имя функционирует как интертекстуальный маркер и способствует расширению семантического пространства романа. Согласно классификации С. Галовой, подобные единицы реализуют стратегию «отстранения» [5, с. 2213], подчеркивая инородность данного элемента по отношению к первичной реальности. Интертекстуальные поэтонимы в романе можно разделить на несколько подгрупп. Именования персонажей детской литературы *Pippi Langstrumpf, Alice im Wunderland, Tom Sawyer* создают атмосферу сказочности и приключения, отсылают к миру детства, с которым связана Мегги. Персонажи «взрослой» приключенческой литературы *Sherlock Holmes, Doktor Dolittle* представляют мир рационального познания и путешествий. Упоминание эпического фэнтези («*Der Herr der Ringe*») маркирует высший уровень «книжности», указывая на эпос, с которым соотносится масштаб происходящих событий. Такое разнообразие отсылок создает эффект «библиотеки», где все книги существуют одновременно и могут взаимодействовать друг с другом, что усиливает метапрозаическую природу романа.

Третий пласт образуют авторские антропоэтонимы с прозрачной внутренней формой, относящейся к типу «говорящих имен» (redende Namen). К примеру, *Capricorn* проецирует на персонажа мифологические коннотации упрямства, хладнокровия и связи с чем-то демоническим. В то время как *Basta* (ит. *basta ‘хватит’*) семантизирует персонажа как воплощение конечной, не терпящей возражений жестокости. Помимо этого, главных героев сопровождает персонаж *Staubfinger,* чьё имя напрямую раскрывает его принадлежность к огню, углю или пеплу (*der Staub* нем. ‘*прах*’).

Эти языковые единицы не просто называют, но и конструируют законы породившего их мира, демонстрируя его условность и ориентацию на ясные принципы именования. Их анализ подтверждает тезис о том, что имена собственные способны нести «определенные коннотации», становясь ключевым инструментом лингвокультруного профилирования и прямой драматургической характеристики [1].

Особый интерес представляют гибридные номинации, возникающие на стыке двух миров. Здесь появляются поэтонимы, семантика которых размыта или двойственна. Самым ярким примером является антропоэтоним *Zauberzunge* – прозвище, данное книжным персонажем жителю «нашего» мира (Мортимеру). Оно объединяет элементы обоих онтологических уровней и выполняет структурирующую функцию, отражая изменение

роли персонажа в сюжете. Интересно, что прозвище *Zauberzunge ‘Волшебный язык’* не просто фиксирует способность Мортимера оживлять персонажей своим чтением, но и становится своеобразным «именем-функцией», определяющим его роль в сюжете. До упоминания этого прозвища Мортимер был просто отцом и любителем книг; после – ключевой фигурой конфликта двух миров. Тем самым, акт именования здесь неразрывно связан с изменением статуса персонажа. Кроме того, само прозвище построено по законам «книжного» мира (сложное слово с прозрачной семантикой, характерное для немецкого словообразования), что подчеркивает его пограничный характер: оно дано «книжным» персонажем, но относится к реальному человеку – персонажу романа и при этом функционирует в обоих мирах.

Однако центральное положение в поэтонимосфере романа занимает библиопоэтоним *Tintenherz* – главная точка сборки всего произведения, поскольку он является названием книги внутри книги (той самой, что читает Мортимер), символом магии чтения, а также заглавием всего романа К. Функе, который мы держим в руках. *Tintenherz* принадлежит одновременно всем мирам, являясь квинтэссенцией идеи двоемирия. Таким образом, данный поэтоним обладает интертекстуальным статусом и интегрирует оба уровня художественной реальности, выступая в роли семантического центра, объединяющего различные онтологические уровни текста.

Перечисленные имена не просто называют, но и конституируют законы породившего их мира, демонстрируя его условность, театральность и ориентацию на ясные, почти фольклорные, принципы именования. Здесь наиболее ярко проявляется драматургический принцип прямой характеристики через имя, исключающий необходимость пространных авторских описаний [2].

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. Представленная трехуровневая классификация выявленных в романе поэтонимов – нейтральные антропоэтонимы «реального» мира, интертекстуальные имена и авторские «говорящие» конструкты, а также гибридные образования – коррелирует с онтологичекой организацией романа. Каждый тип имени строго соотносится с определённым статусом его носителя, выполняя функцию мгновенного маркера его принадлежности. Таким образом, простые, немаркированные имена первой группы формируют точку отсчета, «норму» читательского восприятия, тогда как готовые культурные коды второй группы служат мгновенными «инъекциями» целых иных вселенных, а авторские имена третьей группы демонстрируют внутренние законы повествования и эстетику ключевого вторичного мира. Сама структура поэтонимосферы является проекцией структуры художественной вселенной, где границы между «своим» и «чужим» проведена прежде всего на уровне именования.

Предпринятый анализ позволяет не только подтвердить применимость существующих классификаций к материалу романа К. Функе, но и выявить аспект, выходящий за рамки традиционных функциональных типологий. Вслед за Х. Эльзен, вводящей понятие сигнализирующей функции имени (*Signalisierungsfunktion*) [6, с. 160-161], мы можем констатировать, что поэтонимы в «Чернильном сердце» не просто идентифицируют, характеризуют или эстетизируют, но служат жанровыми и онтологическими маркерами. Само наличие двух различных номинативных систем в пределах одного текста сигнализирует читателю о фундаментальном двоемирии – базовом конструктивном принципе романа.

Роман Функе через игру с именами выходит на уровень глубокой метапрозаической рефлексии. «*Tintenherz*» («Чернильное сердце») как центральный библиопоэтоним, принадлежащий всем мирам одновременно, становится символом саморефлексии литературы. Данная статья демонстрирует, что поэтонимы здесь являются концентрированными носителями художественной реальности, и К. Функе предлагает целую ономацентрическую модель, в которой имя созидает и преобразует миры. Таким образом, анализ поэтонимии открывает путь к пониманию конкретных лингво-нарративных механизмов,

с помощью которых конструируются сложные художественные миры, делая карту имён ключом к карте всей художественной вселенной.

Проведенное исследование подтверждает, что поэтонимия в романе «Tintenherz» является не вспомогательным, а структурообразующим элементом художественного целого. Имена здесь не просто сопровождают повествование, но активно участвуют в конструировании сюжета, формировании системы персонажей и репрезентации ключевой для произведения модели двоемирия. Дальнейшее изучение поэтонимических систем в произведениях Корнелии Функе (в частности, в продолжениях трилогии «Tintenblut» и «Tintentod») позволит проследить эволюцию авторских принципов имянаречения и выявить устойчивые закономерности в организации поэтонимосферы ее романов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Калинкин, В.М. Знакомьтесь: поэтонимология // Неофилология. 2017. №1 (9). URL:https://cyberleninka.ru/article/n/znakomtes-poetonimologiya-1 (дата обращения: 10.01.2026).
2. Калинкин, В. М. Поэтика онима [Текст] / В. М. Калинкин. – Донецк: Юго-Восток, 1999. – 408 с.
3. Funke, C. Tintenherz / C. Funke. – 1. –Hamburg: Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG, 2003. – 569 с. –Текст: непосредственный.
4. Gudina, W. O. Die Eigennamen sind wieder im Spiel / Gudina, W. O. – Текст // Иностранные языки в школе. – 2006. – № 8. – С. 98-101.
5. Gálová, S. Einbürgerung vs. Verfremdung – Wiedergabe der literarischen Namen in den letzten 50 Jahren / Gálová Stanislava. – Текст : непосредственный // XXIV ICOS INTERNATIONAL CONGRESS OF ONOMASTIC SCIENCES. – 2011. – № 9. – С. 2211-2222.
6. Elsen, H. Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten - Science Fiction und Fantasy / H. Elsen // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. - 2007. - H. 147. - S. 151-163.

CLASSIFICATION OF POETONYMS IN THE NOVEL «TINTENHERZ» AS A REPRESENTATION OF THE DUAL-WORLD MODEL

Abstract. The article examines the poetonymic system of Cornelia Funke's novel «Tintenherz» in the aspect of implementing the dual-world model. The object of the research is the poetonymosphere of the literary text, and the subject is the functional-semantic types of proper names. The study employs descriptive, structural-semantic, and classification methods. As a result of the research, three layers of poetonyms have been identified: neutral anthroponymsof the «real world», intertextual names and author's "telling" constructs, as well as hybrid nominations. It has been established that the poetonym system performs a structure-forming function, marking ontological boundaries and serving as a means of conceptualizing the dual-world model.

Keywords: poetonym, poetonymosphere, proper name, literary onomastics, literary text, dual-world model, fantasy, intertextuality, functional semantics.

Nemashkalova V.O.
Scientific deviser: Usova N.V., DR of Philology, Professor
Donetsk State University
E-mail: valeriya.nemashkalova@mail.ru

УДК 81’255.37:811.112.2.161.1

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ПЕРЕВОД ГАСТРОНОМИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ ПОДГРУППЫ «ДЕСЕРТЫ»: НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ

Петрова С. С.
Научный руководитель: Ус Ю.Н. канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье исследуются десертные гастрономические реалии как ключевые маркеры культурной идентичности в немецком и русском языках. На основе сопоставительного анализа 35 номинативных единиц выделяются их базовые семантические категории (состав, регион, статус, форма), а также структурные модели, отражающие национальные особенности словообразования. Отдельное внимание уделяется механизмам межъязыковой передачи: определены условия применения транскрипции, калькирования, описательного перевода и уподобления. Исследование иллюстрирует глубинные связи между кулинарной лексикой и культурным кодом этноса.
Ключевые слова: десерты, гастрономические реалии, семантический анализ, структурные модели, переводческие стратегии.

1. Введение. Изучение гастрономических реалий занимает важное место на стыке лингвистики, культурологии и переводоведения. Эти лексические единицы служат не только для обозначения блюд и продуктов, но и выступают в роли культурных маркеров, кодирующих исторический опыт, традиции и идентичность народа. **Актуальность** настоящего исследования обусловлена возросшим интересом к межкультурной коммуникации и проблемам адекватной передачи национально-специфической лексики. Десерты как особая гастрономическая категория представляют особый интерес, поскольку часто обладают высокой степенью культурной маркированности, отражая региональные особенности, праздничные ритуалы и социальные практики.

Целью работы является проведение структурно-семантического анализа немецких и русских десертных номинаций и выявление основных стратегий их перевода.

Материалом исследования послужили 35 гастрономических реалий подгруппы «десерты», отобранных путем сплошной выборки из лексикографических источников и различных интернет-изданий [5; 6]. Выборка включает 18 немецких и 17 русских наименований.

2. Теоретические основы исследования гастрономических реалий

2.1 Реалия как лингвокультурный и переводческий феномен

В лингвистике и переводоведении реалиями принято называть слова и устойчивые сочетания, обозначающие уникальные элементы материальной и духовной культуры, быта, истории и социального устройства определённого народа, которые отсутствуют или имеют иную природу в других лингвокультурах [1, с. 3]. Ключевой особенностью реалий является их безэквивалентность, то есть отсутствие прямых лексических соответствий в языке перевода, что обусловлено уникальностью обозначаемого явления [Там же, с. 9]. Данная категория лексики представляет значительную трудность для перевода, требуя от переводчика применения специальных стратегий передачи культурного смысла.

2.2. Гастрономические реалии: специфика и классификация

Гастрономические реалии представляют собой подвид культурных реалий, охватывающий совокупность кулинарных традиций, продуктов, блюд и связанных с ними обычаев [4, с. 52]. Они являются мощным маркером культурной идентичности, поскольку наиболее полно воплощают в себе социокультурные, исторические и антропологические особенности общества. Кулинарная лексика отражает не только климатические условия

и доступность продуктов, но и социальные практики, праздничные ритуалы и семейные ценности [2, с. 35–42].

В рамках тематической классификации гастрономических реалий традиционно выделяют три основные группы: блюда, напитки и продукты питания [3, с. 53–54]. Настоящее исследование сосредоточено на анализе реалий первой группы, а именно – десертов, которые, будучи частью праздничной и повседневной культуры, отличаются особой семантической и структурной насыщенностью.

3. Сопоставительный анализ десертных номинаций: семантика, структура и перевод

В рамках исследования были проанализированы 35 номинативных единиц: 18 немецких и 17 русских традиционных десертов. Анализ проводился по трём взаимосвязанным направлениям: выявление семантических особенностей (на каком основании объект получает имя), описание структурных моделей (как это имя построено) и определение преобладающих переводческих стратегий (как это имя передаётся на другой язык).

3.1 Семантические особенности десертных номинаций

3.1.1 Отражение состава в названиях. В обеих лингвокультурах наименования сладких блюд зачастую напрямую связаны с их рецептурой или методом создания. Так, в немецком языке название *Baumkuchen* ‘древесный пирог’ отражает его характерную слоистую структуру, похожую на спилы дерева, а *Rote Grütze* ‘красная каша’ прямо указывает на цвет и ягодную основу десерта. Название *Spaghettieis* ‘мороженое-спагетти’ также отсылает к ключевому ингредиенту – мороженому, поданному в необычной форме.

Схожая тенденция присутствует и в русской кулинарной традиции, где основные компоненты часто входят в название, как в случаях с *Медовиком* (торт с мёдом) и *Манником* (пирог из манной крупы). В то же время, такие русские названия, как *Пломбир* или *Зефир*, не содержат прямых отсылок к составу, что делает акцент на их условном, символическом значении.

3.1.2 Культурные и региональные коннотации. В немецкой кулинарной традиции названия сладостей зачастую прямо указывают на их географические корни или историческую связь. Например, *Nürnberger Lebkuchen* ‘нюрнбергский пряник’, *Rothenburger Schneeballchen* ‘ротенбургские снежки’, *Frankfurter Kranz* ‘Франкфуртский венок’ указывают на города или регионы, с которыми они ассоциируются. *Berliner* ‘берлинер’, популярный пончик, также несёт в себе связь с Берлином.

В русской культуре десерты также часто выполняют роль культурных маркеров. Яркими примерами служат *Тульский пряник*, прочно ассоциирующийся с городом Тула, или *Ленинградский торт*, название которого отсылает к советской эпохе. Таким образом, подобные наименования подчёркивают связь кулинарных традиций с историческим и региональным контекстом обеих стран.

3.1.3 Метафоричность и образность. Немецкие десерты, такие как *Berliner Luft* ‘"берлинский воздух"’, имеют названия, которые вызывают ассоциации с чем-то лёгким и воздушным.

В русских десертах также присутствуют символические названия, например, *Хворост*, который метафорически описывает внешний вид блюда, похожий на веточки дерева.

3.1.4 Сезонные ассоциации. В немецкой выборке встречаются десерты, которые явно ассоциируются с определённым временем года. Такие десерты, как *Christstollen* ‘рождественский кекс’ или *Zimtsterne* ‘коричная звезда’, ассоциируются с зимой и рождественскими праздниками.

В русской культуре такая сезонная специфика выражена слабо, однако отдельные десерты, например, Варенье, часто ассоциируются с летним сезоном заготовок.

3.1.5 Указание на форму изделия. В немецкой традиции названия десертов зачастую описывают их внешний вид или способ подачи, что делает наименование интуитивно понятным. Так, *Spaghettieis* ‘мороженое-спагетти’ акцентирует внимание на необычной форме, имитирующей пасту, а *Gugelhupf* ‘пасхальный кекс’ отражает характерную форму кекса, выпекаемого в специальной круглой форме с отверстием посередине.

В русской кулинарной культуре также распространены названия, которые делают акцент на визуальном облике или структуре десерта, подчёркивая важность формы. Например, *Блинный торт* или *Вафельные трубочки* указывают на характерную подачу или конструкцию сладости. Ярким примером служат и *Орешки со сгущенкой*, где название напрямую описывает форму изделия.

3.1.6 Многообразие рецептов. В русских десертах можно встретить разнообразие рецептов, представляющее собой гибкие вариации одного блюда. Например, *Варенье* существует в множестве вариантов, так как его можно сделать из различных фруктов и ягод. Это позволяет легко адаптировать блюда, изменяя состав или способ приготовления, что делает русскую кухню более разнообразной и открытой для новых сочетаний ингредиентов.

В немецкой кухне многообразие рецептов также присутствует. Например, *Berliner* ‘берлинер; пончик с начинкой из крема или повидла’ или *Rohrnudeln* ‘булочка с начинкой, запечённая в сливках’ могут иметь небольшие вариации, касающиеся начинки. Однако основные компоненты и структура этих блюд остаются неизменными.

3.1.7 Отражение социокультурного статуса в названиях. В названиях десертов обеих культур может быть закодирован признак высокого социального статуса, роскоши или особой ценности. Однако способы выражения этой семантики различаются.

В немецкой традиции статусность часто выражается прямо через связь с монархией, аристократией или знаковыми историческими фигурами. Названия выступают как своеобразный «знак качества». Например, *Kaiserschmarrn* ‘императорский омлет’ или *Prinzregententorte* ‘принц-регентский торт’ прямо отсылают к высшим слоям общества, подразумевая изысканность и богатство. Это создаёт ассоциации с придворной кухней.

В русской культуре семантика престижа выражается чаще косвенно, через привязку к столичному или исторически значимому городу, либо через намёк на сложность и дороговизну. Например, *Ленинградский торт* в советское время ассоциировался со статусом северной столицы, будучи десертом для праздничного стола. *Птичье молоко* – название, которое метафорически указывает на нечто редкое, драгоценное и недостижимое, подчёркивая исключительность продукта.

3.2 Структурные особенности десертных номинаций

3.2.1 Использование уменьшительно-ласкательных форм. В названиях русских десертов из теста широко используются уменьшительно-ласкательные формы, что придаёт им уютное, «домашнее» звучание и усиливает их выразительность. Подобные названия вызывают ассоциации с традиционной кухней и семейными рецептами. Например, *Орешки со сгущёнкой* содержат уменьшительную форму слова «орехи», а *Вафельные трубочки* – форму от слова «трубы». Эти суффиксы обозначают не только небольшой размер или форму изделия, но и передают особое, тёплое отношение к нему – как к чему-то знакомому и родному с детства.

В немецких названиях десертов уменьшительно-ласкательные формы встречаются значительно реже, хотя и присутствуют в отдельных случаях, как в примере *Rothenburger Schneeballchen* ‘ротенбургские снежки’, где суффикс *-chen* выполняет эту функцию. В целом же немецкие наименования чаще строятся на нейтральных словах или сложных составных конструкциях, которые в первую очередь сообщают информацию о составе, форме или происхождении блюда. Такой подход делает их более информативными и прямолинейными, но при этом менее эмоционально окрашенными в сравнении с русскими аналогами.

3.2.2 Использование как простых и сложных слов, так и словосочетаний в названиях блюд. В русских названиях десертов встречаются как простые, однословные формы, так и сложные словосочетания. Некоторые блюда имеют короткие и лаконичные названия, состоящие из одного слова, например *Зефир*, *Пастила*, *Варенье*, *Пломбир*. Они легко запоминаются и не требуют дополнительных пояснений. В то же время в русском языке нередко используются и более сложные конструкции, включающие несколько слов, такие как *Орешки со сгущёнкой*, *Вафельные трубочки*, *Блинный торт*. В таких названиях добавляются пояснения, уточняющие состав или форму блюда.

В немецких названиях также встречаются как простые, однословные формы, такие как *Berliner* ‘берлинер; пончик с начинкой из крема или повидла’, так и более сложные, например, *Schwarzwälder Kirschtorte* ‘шварцвальдский вишнёвый торт’ или *Nürnberger Lebkuchen* ‘нюрнбергский пряник’.

3.2.3 Использование заимствованных слов. В названиях десертов в обеих культурах можно встретить элементы заимствованных слов. Например, *Spaghettieis* ‘мороженое-спагетти’ использует слово, заимствованное из итальянского языка, что добавляет косвенную ассоциацию с Италией, но в то же время немецкая адаптация меняет восприятие блюда.

В русском языке аналоги тоже могут включать заимствования, например, *Пломбир* с французским происхождением. Это показывает, как заимствования влияют на структуру и восприятие блюд.

3.3 Особенности перевода десертных реалий

Анализ переводов исследуемых номинаций позволил выделить четыре основные стратегии.

3.3.1 Транскрипция. Один из методов перевода десертных реалий – это транскрипция, когда наименование сохраняет свою звуковую форму, а его написание адаптируется под особенности языка перевода. Такой подход позволяет сохранить аутентичность и атмосферу блюда, особенно если оно несет в себе ярко выраженную культурную или историческую окраску. Таким способом было переведено 5 немецких реалий и 3 русских реалии.

Так, при переводе немецких десертных наименований на русский язык транскрипция используется в названиях *Gugelhupf* ‘гугельхупф’, *Rote Grütze*: ‘роте грютце’ и *Berliner* ‘берлинер’, где сохранение оригинального звучания способствует передаче национального колорита. Аналогичный приём наблюдается и при переводе русских реалий на немецкий язык. Например, десерт *Пломбир* передаётся как ‘Plombir’, а название *Гоголь-моголь* – как ‘Goggelmoggel’, что позволяет сохранить аутентичность блюда и избежать потери культурной информации.

3.3.2 Описательный перевод. В случаях, когда просто передать название недостаточно для понимания сути блюда, используется описательный перевод. Этот метод помогает передать характер блюда, его особенности и способ приготовления, что особенно важно, когда десерт не имеет аналогов в целевой культуре. Таким способом было переведено 2 немецкие реалии и 5 русских реалий.

Например, десерт *Rohrnudeln* в переводе на русский можно трактовать как ‘булочка с начинкой, запечённая в сливках’. Это описание раскрывает, что именно в этом десерте особенное – технологический процесс и характерные ингредиенты. В русском языке также встречаются аналогичные примеры: так, *Зефир* переводится как ‘Schaumkuchen’, что буквально означает ‘воздушное пирожное’ или ‘пенообразный торт’, что точно передает воздушную текстуру и состав этого десерта.

Сложные кулинарные термины, такие как *Пастила*, также требуют описания, и часто переводятся как ‘Fruchtleder’, что в дословном переводе означает ‘фруктовая кожа’, подчеркивая пластичную текстуру и фруктовый состав. Такой подход даёт ясное представление о характере продукта, не требуя знания специфических культурных реалий.

3.3.3 Калькирование. Калькирование предполагает буквальный перевод компонентов исходного наименования с сохранением его структуры. Этот метод особенно продуктивен при передаче десертов, содержащих указание на региональное или культурное происхождение. С помощью такого метода было переведено 14 немецких и 6 русских реалий.

Так, немецкие десертные наименования *Frankfurter Kranz*, *Adventbrot* и *Rothenburger Schneeballchen* в русском языке передаются как ‘франкфуртский венок’, ‘рождественский хлеб’ и ‘ротенбургские снежки’ соответственно. Аналогичный приём наблюдается и при переводе русских реалий: *Ленинградский торт* переводится как ‘Leningrader Torte’, а *Тульский пряник* – как ‘Tulski Lebkuchen’, что позволяет сохранить географическую и культурную маркированность исходного названия.

3.3.4 Уподобление. Уподобление используется, когда название блюда из другой культуры адаптируется с учётом существующего аналога в целевой культуре, что делает название более понятным для местной аудитории. Таким способом было переведено 2 немецкие и 2 русские реалии.

Примером может служить перевод немецкого десерта *Pfannkuchen* как ‘блин’. Это уподобление уместно, так как оба блюда похожи по форме и способу приготовления. Хотя в Германии *Pfannkuchen* часто употребляется как сдоба с разными начинками (аналог нашего блина с начинкой), принципиальное сходство в основных характеристиках (тонкая жареная лепёшка) делает использование слова ‘блин’ более естественным и понятным для русскоязычных читателей.

С аналогичной целью можно перевести русское *Варенье* на немецкий как ‘Konfitüre’, что является ближайшим, но не абсолютно тождественным аналогом. Этот перевод сохраняет общий смысл, но вместо специфической русской традиции заготовки используется более универсальное слово для джема или варенья в целом.

4. Выводы. Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы.

Семантика десертных номинаций в немецком и русском языках демонстрирует как универсальные черты (стремление отразить состав, форму), так и культурно-обусловленные различия. Для немецкой традиции более характерны детальная конкретизация и явная региональная привязка. Русская традиция чаще использует символические, эмоционально окрашенные названия, где акцент смещён с состава на культурно-ассоциативный ряд.

Структура номинаций отражает общие грамматические черты языков: преобладание сложных слов в немецком и развёрнутых словосочетаний в русском. Уменьшительно-ласкательные формы в русских названиях выполняют экспрессивную функцию, подчёркивая связь десерта с домашним уютом и традицией.

Перевод десертных реалий требует комплексного подхода. Калькирование выступает как основная стратегия для мотивированных названий, позволяя сохранить их прозрачность. Транскрипция служит для введения уникальных культурных концептов. Описательный перевод и уподобление являются вынужденными, но необходимыми стратегиями для передачи безэквивалентной лексики и сложных метафор, обеспечивая понятность для иноязычного реципиента.

Таким образом, гастрономические реалии подгруппы «десерты» представляют собой концентрированное выражение культурного кода. Их анализ подтверждает тесную взаимосвязь языка, культуры и кулинарной традиции, а выявленные переводческие стратегии предлагают практический инструментарий для адекватной межъязыковой передачи этого специфического пласта лексики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Влахов С. И. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980. – 223 с.

2. Капкан М. В. Гастрономическая культура: понятие, функции, факторы формирования // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2008. – N 55, вып. 15. – С. 34-43.

3. Цзиншен Ни Заимствованная гастрономическая лексика в современном русском языке Цзиншен Ни: дис. канд. филол. наук. – М, 2024. – 309 с.

4. Чеснокова О. С. Гастрономический тезаурус испанцев и басков через призму юмористического дискурса // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 425. – С. 50–58.

5. 100 main Russian dishes. – URL: https://www.rbth.com/russian-kitchen/334397-100-main-russian-dishes (дата обращения: 22.01.2026).

6. Deutsche Spezialitäten. – URL.: https://www.spezialitaeten.de/laender/deutschland/ (дата обращения: 18.01.2026).

STRUCTURAL- SEMANTIC ANALYSIS AND TRANSLATION OF GASTRONOMIC REALIITIES IN THE SUBGROUP "DESSERTS": A STUDY OF THE GERMAN AND RUSSIAN LANGUAGES

Annotation. The article examines dessert-related gastronomic realia as key markers of cultural identity in the German and Russian languages. Based on a comparative analysis of 35 nominative units, their basic semantic categories (composition, region, status, form) are identified, as well as structural models reflecting national word-formation features. Particular attention is paid to the mechanisms of interlingual transfer: the conditions for applying transcription, calquing, descriptive translation, and adaptation are determined. The study illustrates the profound connections between culinary vocabulary and the cultural code of an ethnic group.

Keywords: desserts, gastronomic realia, semantic analysis, structural models, translation strategies.

Petrova S. S.
Scientific adviser: Us Yu. N. PhD in Philology
Donetsk State University
E-mail: sofiya-petrova2005@mail.ru

УДК 811.161.1’373.45

АФФИКСАЦИЯ В РУССКОМ ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ: ЭКСПРЕССИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СУФФИКСОВ СУБЪЕКТИВНОЙ ОЦЕНКИ

Ребенкова П.А.
Научный руководитель: Усова Н.В., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Данная работа посвящена анализу словообразовательных процессов в современном русскоязычном интернет-дискурсе. Основное внимание уделяется аффиксации как продуктивному способу создания экспрессивной лексики. Рассматривается то, как суффиксы субъективной оценки трансформируют своё значение в условиях цифровой коммуникации, становясь инструментами иронии, сарказма и социальной маркировки.
Ключевые слова: интернет-дискурс, русский язык, аффиксация, экспрессивная лексика, диминутивы.

Введение. Интернет-коммуникация в современном мире становится одним из основных способов коммуникации и привлекает всё больше внимания со стороны исследователей языка. «Интерес лингвистов к онлайн-дискурсу вполне закономерен: наряду с традиционными устным и письменным модусами общения компьютерно-опосредованный дискурс стал третьим модусом, в котором сегодня осуществляется значительная доля коммуникации» [11, с. 219]. Большинство носителей русского языка так или иначе общаются через Интернет, что, несомненно, влияет на функционирование и развитие языка.

Лингвисты (например, М. А. Кронгауз [5] и И. А. Стернин [9]) единогласно отмечают, что в цифровом пространстве рождается уникальная форма коммуникации — «письменная разговорная речь». В этой среде пользователь всегда ограничен: у него нет возможности передать эмоции с помощью мимики, жестов или интонации, как в живом разговоре. Именно поэтому на первый план выходят внутриязыковые инструменты, и в первую очередь — словообразование.

Для русского языка, обладающего богатейшим арсеналом суффиксов, аффиксация стала главным способом экспрессивного окрашивания текста. Если в классической литературе суффиксы субъективной оценки использовались для передачи физических характеристик (напр., маленький стул — *стульчик*) или теплого отношения (напр., *мамочка*), то в интернет-дискурсе их роль радикально изменилась. Сейчас суффикс — это мощный инструмент иронии, сарказма, выражения пренебрежения или маркировки принадлежности к определенной субкультуре.

Источниками выборки послужили мессенджеры VK [13] и Telegram [14].

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления механизмов экспрессивности в русском языке. В условиях цифровизации традиционные суффиксы субъективной оценки приобретают новые прагматические функции, которые требуют систематизации и лингвистического описания.

Цель исследования – выявить и описать функционально-семантические особенности суффиксов субъективной оценки, активно функционирующих в русскоязычном сегменте интернета. Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи:

- определить наиболее продуктивные суффиксальные модели в интернет-дискурсе;
- проанализировать трансформацию семантики традиционных суффиксов;
- описать прагматический потенциал инновационных лексем, созданных путем аффиксации.

Объектом исследования являются тексты неформального общения в социальных сетях (VK, Telegram), блогах и мессенджерах.

Предметом исследования являются словообразовательные модели экспрессивной лексики.

Новизна исследования заключается в раскрытии специфики функционирования суффиксов субъективной оценки в интернет-коммуникации, в частности использование диминутивов как маркеров агрессии и ‘токсичной’ коммуникации.

Практическая ценность исследования состоит в возможности применения его результатов в разработке практических руководств, направленных на повышение качества межкультурной коммуникации в современном мире.

1. В классическом языкознании аффиксация рассматривается как один из наиболее продуктивных способов морфологического словообразования. Однако в интернет-дискурсе этот процесс приобретает специфический прагматический характер. Как отмечает А. Д. Шмелев, русский язык обладает «необычайной чувствительностью к нюансам оценки», которая в цифровой среде становится компенсаторным механизмом [12]. Поскольку в текстовом общении отсутствуют интонация и мимика, пользователи нагружают суффиксы дополнительными смыслами, превращая их в своего рода «эмоциональные теги».

1.1 Яркой экспрессией, обычно негативной, отличаются новообразования на базе имен собственных в тех случаях, когда производящие основы сочетаются с исконными сниженными суффиксами [3, с. 34], в частности с суффиксом *-щин(а)*, обозначающим «бытовое или общественное явление, идеологическое или политическое течение, характеризующееся признаком, названным мотивирующим словом (преимущественно с не одобрительной оценкой) [7, с. 700]:

(1) «Никаких научных открытий он не сделал, глобальных выводов не вывел, и даже заявленную цель „слегка отмыть *шекспировщину*” вспомнил только в финале».

(2) «На спектакль позвали друзья, с которыми давно не виделись, поэтому пошла. Очень опасалась шаблона *богомоловщина*».

(3) "Да это *инфоцыганщина* просто повсюду! Сил уже нет новости читать…"

Как отмечают Е.А. Жданова и Л.В. Рацибурская, наряду с разговорными суффиксами активность в деривационных процессах проявляют словообразовательные модели разговорного характера, к которым можно отнести модели универбации с суффиксом -к(а):

(4) «В принципе, ничего путного там и так не ожидалось, так что не велика потеря. Как *пиратка* появится, посмотрим». — О пиратской (незаконной) версии кинофильма.

(5) «… вот вам и *короночка* от админа паблика!» – От исходного словосочетания «коронная фраза».

1.2 Особый интерес в рамках настоящего исследования представляет функционирование суффиксов субъективной оценки, традиционно ассоциируемых с уменьшительно-ласкательной семантикой, однако в интернет-дискурсе часто приобретающих иронический, саркастический либо откровенно агрессивный характер. Речь идет прежде всего о суффиксах *-очк(а), -ик, -еньк-, -ушк-, -оньк-*, которые в литературном языке маркируют эмоционально-положительное отношение говорящего к объекту номинации [2]. В условиях цифровой коммуникации данные суффиксы подвергаются прагматической переоценке. Как отмечает М. А. Кронгауз, интернет-среда «провоцирует языковую игру, в рамках которой привычные оценочные маркеры используются с инверсией значения» [5, с. 112]. В результате диминутивы нередко становятся инструментом языковой агрессии, снижения статуса адресата или выражения скрытого пренебрежения.

Рассмотрим примеры из комментариев в социальной сети VK и мессенджере Telegram:

(6) «Этот *журналистик* уже третий раз фейки постит!»

(7) "Этот *блогерчик* снова учит жить, сам бы сначала поработал".

(8) "Ой, *начальничек* объявился, сейчас будет рассказывать, как нам жить!"

В приведённых примерах суффиксы *-еньк-, -чик, -ичек* формально создают уменьшительную форму, однако в контексте они функционируют как маркеры насмешки и дискредитации. Как подчёркивает Т. В. Булыгина, оценка в языке всегда контекстуальна, а в интернет-дискурсе контекст зачастую «свёрнут», что усиливает роль морфологических средств выражения отношения [1, с. 59].

Таким образом – традиционно позитивные или нейтральные суффиксы приобретают негативно-оценочный характер, что отражает общую тенденцию к конфликтности интернет-коммуникации.

1.3 В последние годы исследователи всё чаще обращаются к проблеме ‘токсичности’ онлайн-коммуникации, рассматривая язык как ключевой инструмент символического насилия [16]. В русскоязычном сегменте интернета диминутивные суффиксы активно используются для реализации стратегии пассивной агрессии, при которой негативная оценка маскируется под внешне нейтральную или даже ласковую форму.

Показательны следующие примеры из Telegram-каналов и комментариев к новостным постам:

(9) «Ну что, *реформаторчики*, опять всё „для людей” сделали?»

(10) «Этот политик — просто *куколка*, красиво говорит, а толку ноль».

(11) «Очередной *стартапчик*, который «точно взлетит», ага".

Суффикс *-чик* в данных контекстах утрачивает значение малости и приобретает значение несерьёзности, незначительности, а иногда и откровенного пренебрежения. По наблюдениям О. Н. Труфановой, подобная трансформация диминутивов свидетельствует о смещении акцента с денотативной на прагматическую функцию суффикса [10, с. 87].

Таким образом, диминутивы в интернет-дискурсе становятся не столько средством эмоциональной близости, сколько инструментом иронического дистанцирования. Это подтверждает тезис о том, что «оценочная морфология в цифровой среде функционирует как часть дискурсивных стратегий воздействия» [17].

2. Помимо переосмысления традиционных суффиксов, интернет-дискурс демонстрирует активное производство суффиксальных инноваций, часто находящихся на грани нормы. Пользователи сознательно нарушают словообразовательные ожидания, создавая окказионализмы с ярко выраженной экспрессивной функцией.

Примеры из пользовательских комментариев:

(12) «Эти *мотивашечки* уже невозможно читать без фейспалма».

(13) «Очередная *инфографичка* от „гуру маркетинга”».

(14) «Ну и *экспертёнок*, конечно, в Телеграме все такие».

Как отмечает Е. С. Кубрякова, подобные инновации свидетельствуют о «высокой деривационной активности носителей языка в условиях медиареальности» [6, с. 141]. Суффиксы *-ашк-, -ёнок, -ичк-* используются здесь не только для оценки, но и для создания эффекта языковой игры, что повышает вовлечённость адресата и усиливает экспрессивный эффект высказывания. Как подчёркивает И. В. Попова, «инновационные словообразовательные модели в интернете ориентированы прежде всего на прагматический эффект, а не на соответствие нормативным требованиям» [8, с. 156].

Важно подчеркнуть, что такие образования, несмотря на их разговорный и сниженный характер, обладают высокой коммуникативной эффективностью и быстро распространяются в сетевых сообществах, формируя устойчивые модели интернет-речи. В таблице 1 представлены функции суффиксов субъективной оценки, активно функционирующих в русском интернет-дискурсе.

Таблица 1. Функции суффиксов субъективной оценки интернет-дискурса

Суффикс	Пример из интернет-дискурса (VK, Telegram)	Основная функция в интернет-коммуникации
-чик/-щик	Экспертчик, блогерчик	Ироническое снижение статуса, дискредитация, маркер сарказма
-к(а)	Пиратка, короночка	Универбация, разговорная номинация, стилистическое снижение
-очк(а)/-ечк(а)	Схемочка, программочка	Ирония, скрытая негативная оценка, девальвация содержания
-ик	Журналистик, стартапик	Инфантилизация, выражение недоверия или пренебрежения
-еньк-/-оньк-	Умненький, слабенький	Ироническая оценка, замаскированная агрессия
-ёнок/-ёнк-	Экспертёнок	Инфантилизация адресата, обесценивание авторитета
-ашк-	Мотивашка, показушка	Языковая игра, экспрессивная критика, разговорная маркированность
-ончик	Марафончик	Ироническая номинация, снижение значимости события или продукта
-ищ-	Скандалище, кринжище	Гиперболизация, усиление эмоциональной оценки (чаще негативной)
-щин(а)	Инфоцыганщина, богомоловщина	Обобщённая негативная оценка явления, идеологическая маркировка

Заключение

В результате проведённого исследования установлено, что аффиксация в русском интернет-дискурсе сохраняет статус одного из наиболее продуктивных словообразовательных механизмов, однако её функциональная направленность претерпевает заметные изменения под воздействием цифровой коммуникативной среды. Суффиксы субъективной оценки, традиционно ассоциируемые с уменьшительно-ласкательной семантикой, в онлайн-дискурсе существенно трансформируют свою коннотативную семантику: они формируют у производного слова новые оценочные со-значения, нередко иронические, саркастические или агрессивные. Тем самым изменяется не только эмоциональный тон высказывания, но и его прагматический вектор.

Анализ примеров из комментариев VK и Telegram показал, что диминутивы активно используются как маркеры ‘токсичной’ коммуникации, позволяя говорящему выражать негативную оценку в завуалированной форме. Суффиксальные инновации и окказиональные образования усиливают экспрессивный потенциал высказывания и служат инструментом языковой игры, что особенно характерно для неформального интернет-общения.

Полученные результаты имеют теоретическую значимость для дальнейшего изучения прагматики словообразования и оценочной морфологии, а также практическую ценность для разработки курсов по медиалингвистике, интернет-коммуникации и критическому анализу цифрового дискурса. Перспективы дальнейших исследований связаны с

количественным анализом суффиксальных моделей и сопоставлением русскоязычного интернет-дискурса с другими языковыми сегментами сети.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булыгина Т. В. Оценка и модальность в языке [Текст] / Т. В. Булыгина // Вопросы языкознания. – 2018. – № 3. – С. 45–62.

2. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове) [Текст] / В. В. Виноградов – М.: Высшая школа, 1986. – 640 с.

3. Жданова Е. А., Рацибурская Л. В. Словообразовательные процессы в языке современных СМИ и интернета [Текст] / Е. А. Жданова, Л. В. Рацибурская — Нижний Новгород: ННГУ, 2020. – 156 с.

4. Зализняк А. А. Очерки по словообразованию и морфологии русского языка [Текст] / А. А. Зализняк – М.: ЯСК, 2018. – 312 с.

5. Кронгауз М. А. Русский язык на грани нервного срыва [Текст] / М. А. Кронгауз — М.: АСТ, 2019. – 320 с.

6. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке [Текст] / Е. С. Кубрякова — М.: ЯСК, 2018. – 560 с.

7. Лопатин В. В., Улуханов И. С. Русская грамматика: словообразование [Текст] / В. В. Лопатин, И. С. Улуханов – М.: Наука, 2016. – 736 с.

8. Попова И. В. Окказиональное словообразование в интернет-дискурсе [Текст] / И. В. Попова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – № 6. – С. 152–160.

9. Стернин И. А. Общественные процессы и развитие современного русского языка. Очерки современных изменений. — Воронеж: Истоки, 2015. – 240 с.

10. Труфанова О. Н. Экспрессивная лексика и агрессия в цифровой коммуникации [Текст] / О. Н. Труфанова // Медиалингвистика. – 2022. – № 2. – С. 80–94.

11. Шилихина К.М. Лексические маркеры жанров интернет-коммуникации [Текст] / К. М. Шилихина // Жанры речи. 2018. № 3. С. 218–225. https://doi.org/10.18500/2311-0740-2018-3-19-218-225

12. Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность [Текст] / А. Д. Шмелев — М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.

13. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность [Текст] / Л. В. Щерба – М.: Наука, 2004. – 432 с.

14. Telegram [Electronic resource]. – URL.: https://web.telegram.org/

15. VK [Electronic resource]. – URL.: https://vk.com/feed

16. Wulff S. Language, Aggression and Online Communication [Text] / S. Wulff // Journal of Pragmatics. – 2021. – Vol. 178. — P. 1–14.

17. Zappavigna M. Discourse of Twitter and Social Media: How We Use Language to Create Affiliation on the Web [Text] / M. Zappavigna – London: Bloomsbury Academic, 2020. – 256 p.

AFFIXATION IN RUSSIAN INTERNET DISCOURSE: THE EXPRESSIVE POTENTIAL OF SUFFIXES OF SUBJECTIVE EVALUATION

Annotation. This study is devoted to the analysis of word-formation processes in contemporary Russian-language internet discourse. Particular attention is paid to affixation as a productive means of creating expressive vocabulary. The study examines how suffixes of subjective evaluation transform their meanings in the context of digital communication, becoming instruments of irony, sarcasm, and social marking.

Keywords: internet discourse, Russian language, affixation, expressive vocabulary, diminutives.

Rebenkova P.A.
Scientific supervisor: Usova N.V., Doctor of Philology, Professor
Donetsk State University
E-mail: polina.rebenkova.01@mail.ru

УДК 811.111.161.1-115’373.7:572

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ, ОПИСЫВАЮЩИХ ВНЕШНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

Рудницкая К. А.
Научный руководитель: Войтенко Е. Ю., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В статье представлен сопоставительный анализ фразеологических единиц русского и английского языков, описывающих внешность человека. Рассматриваются их структурные и семантические особенности, выявляются универсальные и национально-специфические черты, а также культурные различия в образной базе. Установлено, что наиболее продуктивными являются субстантивные и глагольные ФЕ, а доминирующей семантической группой – единицы, характеризующие физические особенности человека. Результаты исследования подтверждают тесную связь фразеологии с национальной культурой и языковой картиной мира.
Ключевые слова: лингвокультурология, фразеологическая единица, семантика, оценочность, внешность человека.

Вступление. Фразеологические единицы (далее ФЕ) являются важной частью языковой картины мира, поскольку отражают культурные, национальные и оценочные представления носителей языка. Особое место среди них занимают фразеологизмы, характеризующие внешность человека, так как через описание внешних признаков в языке закрепляются социальные стереотипы, нормы красоты и индивидуальные особенности личности. В английском и русском языках подобные единицы широко используются в повседневной речи, художественной литературе и средствах массовой информации, что свидетельствует об их коммуникативной значимости [2].

Сопоставительное изучение ФЕ, описывающих внешность человека, позволяет выявить как универсальные, так и национально-специфические черты в языковом сознании разных народов. Несмотря на наличие значительного количества работ, посвящённых фразеологии в целом, фразеологизмы данной тематической группы в английском и русском языках остаются недостаточно систематизированными и требуют более детального анализа. В связи с этим исследование ФЕ, характеризующих внешность человека, в сопоставительном аспекте представляется актуальным и научно значимым [4, с. 15].

Данная работа посвящена исследованию английских и русских ФЕ, вербализующих внешность человека, таких как англ. *as pretty as a picture* ‘красива как картина’, англ. *as tall as a skyscraper* ‘высокий как небоскрёб’, рус. *с виду ангел* ‘о красивом человеке’, рус. *кривой как бумеранг* ‘о необычной фигуре’, рус. *белая ворона* ‘человек, выделяющийся среди других’. Следует отметить, что разные культуры используют свои уникальные способы описания человека. ФЕ, связанные с внешностью, отражают культурные стереотипы, ценности и представления о внешней привлекательности, поэтому изучение и анализ данного пласта фразеологического фонда языка позволяет глубже понять особенности лингвокультурного сознания соответствующего языкового сообщества, что обуславливает актуальность настоящей работы [1].

Основная часть. Сопоставительное изучение ФЕ является одним из актуальных направлений современной лингвистики, поскольку позволяет выявить как универсальные, так и национально-специфические особенности языковой картины мира. Особый интерес в этом контексте представляют ФЕ, описывающие внешность человека, так как они отражают не только объективные физические характеристики, но и субъективную оценку внешнего облика, закреплённую в культурном и языковом сознании носителей языка.

Теоретической основой настоящего исследования служит фразеологическая концепция А. В. Кунина, согласно которой ФЕ представляют собой устойчивые сочетания слов с полной или частичной семантической переосмысленностью компонентов, функционирующие в языке как готовые номинативные и коммуникативные единицы. А. В. Кунин подчеркивает, что фразеологизмы обладают комплексом признаков, включающим устойчивость, воспроизводимость, идиоматичность и экспрессивность, а также характеризуются определённой стилистической и функциональной направленностью [7, с. 51].

В ходе анализа структурно-грамматических особенностей ФЕ, описывающих внешность, следуя подходу А. В. Кунина, были выделены следующие типы единиц: субстантивные, глагольные, адъективные, адвербиальные и междометные (табл. 1).

Таблица 1.Структурная классификация ФЕ, репрезентирующих внешность человека в русском и английском языках

№	Тип ФЕ	Англ. язык		Рус. язык		Примеры
		ед.	%	ед.	%	
1	Субстантивные	184	53	200	51	англ. *old hat* ‘старомодный’; рус. *красавица писаная* или рус. *девица-красна* ‘внешне привлекательная девушка, как из сказки’
2	Глагольные	112	26	125	31	англ. *to look the part* ‘выглядеть соответствующе’; рус. *глаза бросаются* или рус. *ликовать глазами* ‘выглядеть ярко’
3	Адъективные	50	15	40	12	англ. *(as) gentle as a dove (или as a lamb)* ‘кроткий как ягнёнок’; рус. *красен лицом* ‘красный от смущения’
4	Адвербиальные	34	4	25	4	англ. *(be, get) in one's face* ‘(быть) в ярости’; рус. *с ног до головы* ‘надеть лучшее на себя и хорошо выглядеть’
5	Междометные	20	2	10	2	англ. *Gosh, look at you!* ‘Господи, посмотри на себя!’; рус. *Эх, краса!* ‘восхищение’
	Всего	**400**	**100**	**400**	**100**	

Как видно из таблицы 1, в русском и английском языках наибольшую продуктивность демонстрируют субстантивные ФЕ, что свидетельствует о ведущей роли существительного как средства номинации внешности человека. В русском языке данная группа насчитывает 200 ФЕ (51%), в английском – 184 ФЕ (53%).

Рассмотрим структурные особенности исследуемых ФЕ в сопоставительном аспекте.

1. Субстантивные ФЕ. В обоих языках субстантивные ФЕ имеют структуру словосочетания, в центре которого находится существительное, выполняющее номинативную функцию. Данные единицы не только фиксируют внешние признаки человека, но и несут выраженную оценочную и культурную нагрузку.

В русском языке к данной группе относятся выражения: рус. *косая сажень в плечах* ‘о крепком, широкоплечем человеке’; рус. *красавица писаная* ‘очень красивая женщина’; рус. *девица-красна* ‘традиционное обозначение привлекательной девушки’; рус. *долговязый жердяк* ‘высокий, худощавый человек’; рус. *щёки яблочком* ‘румяные, округлые щёки’.

В английском языке аналогичную функцию выполняют такие ФЕ, как: англ. *saucer eyes* ‘большие, широко раскрытые глаза’; англ. *face like a thundercloud* ‘сердитое, мрачное выражение лица’; англ. *cutie pie* ‘миловидная, симпатичная женщина’; англ. *pretty as a picture* ‘очень красивый’; англ. *a hot number* (амер.) ‘привлекательная, эффектная девушка’.

Преобладание субстантивных фразеологизмов объясняется общей тенденцией языка к экономии речевых средств и высокой потребностью в устойчивых номинациях внешнего облика человека [3].

2. Глагольные ФЕ. Вторую по численности группу составляют глагольные ФЕ: 125 единиц (31%) в русском языке и 112 единиц (26%) в английском. Центральным компонентом здесь является глагол, что позволяет передавать внешность через действие, динамическое состояние или воспринимаемое проявление внешнего облика.

В русском языке это такие выражения, как: рус. *бросаться в глаза* ‘быть заметным’; рус. *кривить лицо* ‘искажать выражение лица’; рус. *держать голову высоко* ‘иметь уверенный, гордый вид’; рус. *сиять лицом* ‘выглядеть радостным’; рус. *морщить лоб* ‘выражать сосредоточенность или недовольство’.

В английском языке данная группа представлена фразеологизмами: англ. *to look the part* ‘выглядеть соответствующе’; англ. *to be a knockout* ‘быть сногсшибательно привлекательным’; англ. *to have a face only a mother could love* ‘быть некрасивым’; англ. *to have a face like thunder* ‘иметь сердитое выражение лица’; англ. *keep a straight face* ‘сохранять невозмутимое выражение лица’.

3. Адъективные ФЕ. Адъективные ФЕ выполняют функцию определения и характеризуют внешность посредством устойчивых сравнений и эпитетов. В русском языке данная группа включает 40 единиц (12%), например, рус. *белолицый и чернобровый* ‘традиционный образ привлекательного молодца’; рус. *красен лицом* ‘румяный’; рус. *худ да крепок* ‘жилистый, подтянутый’; рус. *рыжий как лис* ‘человек с огненно-рыжими волосами’; рус. *толстый как бочка* ‘чрезмерно полный’. В английском языке данную группу представляют 50 единиц (15%), например, англ. *(as) graceful as a swan* ‘грациозный, как лебедь’; англ. *(as) round as a barrel* ‘толстый как бочка’; англ. *(as) fair as a lily* ‘прекрасный, нежный’; англ. *(as) gentle as a lamb* ‘кроткий, мягкий’.

4. Адвербиальные ФЕ. Адвербиальные ФЕ менее продуктивны в обоих языках и выполняют функцию обстоятельства, уточняя внешний вид или общее визуальное впечатление. В русском языке выявлено 25 единиц (4%), в английском – 34 единицы (4%).

В качестве примеров приведем следующие единицы: рус. *с ног до головы* ‘надеть лучшее на себя и хорошо выглядеть или полностью одет’; рус. *с головы до пят* ‘целиком разодет’; рус. *во весь рост* ‘в полной мере фигуры’; рус. *в пух и прах (разодеться)* ‘быть очень нарядно одетым’; англ. *(be, get) in one’s face* ‘выглядеть агрессивно’, вызывающе»; англ. *(get, keep someone) under one’s thumb* ‘демонстрировать доминирование агрессии своим лицом’.

5. Междометные ФЕ. Наименее представленной группой являются междометные ФЕ: 10 единиц (2%) в русском языке и 20 единиц (2%) в английском. Они выражают эмоциональную реакцию говорящего на внешний вид человека, например, рус. *Эх, краса!* ‘восхищение’; рус. *Ай да молодец!* ‘одобрение’; рус. *Вот так личико!* ‘удивление или умиление’; англ. *Gosh, look at you!* «Боже, посмотри на себя!»; англ. *Hmm, you’re like a goblin!* ‘ироничная или негативная оценка внешности’.

Рассмотрим далее семантические особенности исследуемых языковых единиц. Отметим, что классификация языкового материала по фразеосемантическим областям проводилась с учетом семантических компонентов, выделяемых из словарных дефиниций, а также с учетом их структурно-грамматической организации, так как «в языке в целом и во фразеологии в частности выделяются категориально-семантические универсалии

событийности, предметности, событийной качественности и предметной количественности» [6, с. 78]. Количественный анализ эмпирического материала представлен в таблице 2.

Таблица 2. Семантические особенности английских и русских ФЕ, репрезентирующих внешность человека

№	Фразеосемантическая группа	Англ. язык		Рус. язык		Примеры
		ед.	%	ед.	%	
1	**Физические особенности человека**	206	58	228	60	англ. *a bag of bones* ‘кожа да кости’, рус. *худой как щепка* ‘выглядеть истощённым’;
2	**Лицо человека, его выражение и эмоции**	85	17	80	18	англ. *like a full moon* ‘круглое как луна (о лице)’, рус. *лицо светится* ‘выглядеть здоровым’
3	**Манера одеваться**	52	13	40	10	англ. *(as) bright as a button (as a new penny* или *as a new pin)* ‘чистенький; нарядный с иголочки’, рус. *разодет как ёлка* ‘надеть всё и сразу’
4	**Манера поведения**	37	8	34	9	англ. *a spring in one’s step* ‘энергичная походка’, рус. *идти как на праздник* ‘идти быстрым шагом’;
5	**Другое**	20	4	18	3	англ. *to stick out like a sore thumb* ‘быть очень заметным, неуместным в данной обстановке’, рус. *белая ворона* ‘выделяться из толпы’
	Всего	**400**	**100**	**400**	**100**	

Как видно из таблицы 2 ФЕ русского и английского языков играют значительную роль в вербализации внешности и индивидуальных особенностей человека. Проведённый сопоставительный анализ позволяет выделить несколько основных фразеосемантических групп, представленных в обоих языках, при общем сходстве которых наблюдаются различия в образной базе и оценочном потенциале.

1. ФЕ, описывающие физические особенности человека. Данная группа является наиболее продуктивной как в русском, так и в английском языках: в английском языке она насчитывает 206 единиц (58%), в русском – 228 единиц (60%). ФЕ данной группы характеризуют телосложение, рост, степень привлекательности или непривлекательности внешности.

Для обозначения худобы в обоих языках используются яркие метафорические образы. В английском языке это, например, англ. *a bag of bones* ‘кожа да кости’, где образ мешка с костями подчёркивает крайнюю степень худобы. В русском языке аналогичную семантику передают выражения рус. *кожа да кости* ‘выглядеть истощённым’, рус. *худой как щепка* ‘выглядит как скелет’, рус. *тощий как жердь* ‘болезненный вид’.

Полнота также активно отражается во фразеологии. В английском языке используется выражение англ. *fat as a pig* ‘жирный как свинья’, основанное на устойчивом культурном стереотипе, связывающем свинью с массивным телосложением.

В русском языке данное значение передаётся фразеологизмами рус. *толстый как бочка* ‘быть тучным человеком’, рус. *круглый как колобок* ‘иметь большой круглый живот’, причём многие из них имеют нейтральную или даже положительную коннотацию, отражая традиционное восприятие полноты как признака здоровья и достатка.

Рост человека также является значимым объектом фразеологической номинации. Высокий рост в английском языке описывается выражением англ. *tall as a maple* ‘высокий как клён’, где дерево выступает эталоном величины. В русском языке аналогичное значение имеют выражения рус. *верста коломенская* ‘человек с большим ростом’, рус. *вытянулся как жердь* ‘вырос как дерево’. Низкий рост в английском языке передаётся фразеологизмом англ. *Tom Thumb* ‘мальчик с пальчик; карлик, лилипут’, восходящим к фольклорному персонажу, тогда как в русском языке используется, например, рус. *от горшка два вершка* ‘человек низкого роста’.

Особое место занимает описание красоты и непривлекательности. В английском языке положительная оценка выражается фразеологизмом англ. *pretty as a picture* ‘прекрасна как картина’, в русском рус. *хорош собой* ‘привлекательный человек или выглядеть на все сто’, рус. *писаная красавица* ‘привлекательная девушка’. Негативная оценка внешности передаётся такими выразительными образами, как англ. *ugly as a sin* ‘страшен как смертный грех’ и рус. *страх Господень* ‘непривлекательный человек или чучело’.

2. ФЕ, описывающие лицо человека, его выражение и эмоции. В английском языке данная группа включает 85 единиц (17%), в русском – 80 единиц (18%). ФЕ данной категории передают эмоциональное состояние человека через описание лица, глаз и мимики.

В английском языке используются такие выражения, как англ. *like a full moon* ‘круглое как луна (о лице)’, англ. *(as) red as fire* ‘пылающе-красный (о лице)’, англ. *to have a poker face* ‘иметь ничего не выражающее лицо’.

В русском языке широко представлены эмоционально насыщенные фразеологизмы: рус. *лицо светится* ‘выглядеть здоровым’, рус. *глаза горят* ‘иметь яркие глаза’, рус. *как бледная тень* ‘иметь уставший (болезненный) вид’, рус. *румянец во всю щёку* ‘иметь здоровый цвет лица’.

3. ФЕ, характеризующие манеру одеваться. В английском языке данная группа включает 52 единицы (13%), в русском – 40 единиц (10%). Одежда в фразеологии выступает показателем социального статуса, вкуса и отношения человека к себе.

В английском языке показателен фразеологизм англ. *(as) bright as a button (as a new penny* или *as a new pin)* ‘чистенький; нарядный с иголочки’, имеющий иронично-негативную окраску. В русском языке аналогичную оценочную функцию выполняют выражения рус. *разодет как ёлка* ‘надеть всё и сразу’, рус. *в пух и прах наряжен* ‘одеться неуместно’. Положительная характеристика внешнего вида выражается фразеологизмами англ. *dressed to kill* ‘очень элегантно одетый’ и рус. *с иголочки одет* ‘элегантный вид’, рус. *одет по последней моде* ‘надеть модные и опрятные вещи’.

4. ФЕ, описывающие манеру поведения (походку, речь, позу). В английском языке данная группа насчитывает 37 единиц (8%), в русском – 34 единицы (9%). Эти фразеологизмы передают внешний облик человека через динамические характеристики.

В английском языке, например, англ. *a spring in one’s step* ‘энергичная походка’, англ. *puff out one’s chest* ‘держаться вызывающе, хвастливо’, англ. *stand head and shoulders above* ‘выделяться, превосходить других’. В русском языке соответствующие значения выражаются фразеологизмами рус. *идти как на праздник* ‘идти быстрым шагом’, рус. *походка от бедра* ‘иметь модельную походку’, рус. *держать себя молодцом* ‘вести себя подобающе’.

5. Прочие ФЕ (привычки, характер, социальное восприятие внешности). Наименее продуктивной является группа, связанная с общим впечатлением и привычками человека: 20 единиц (4%) в английском языке и 18 единиц (3%) в русском.

В английском языке сюда относится англ. *to stick out like a sore thumb* ‘быть очень заметным, неуместным в данной обстановке’, в русском рус. *белая ворона* ‘выделяться из толпы’.

Таким образом, сопоставительный анализ показывает, что ФЕ, описывающие внешность человека, образуют в русском и английском языках сходную по структуре и семантике систему. Наиболее продуктивной в обоих языках является группа ФЕ, описывающих физические особенности человека, прежде всего его телосложение, рост и степень привлекательности. Вместе с тем различия проявляются в образных источниках и культурных ассоциациях, что отражает специфику национальной языковой картины мира.

Выводы. В ходе проведённого исследования был осуществлён сопоставительный анализ ФЕ русского и английского языков, описывающих внешность человека, что позволило выявить как универсальные, так и национально-специфические особенности их семантики, структуры и культурной обусловленности.

Особое внимание в исследовании было уделено ФЕ, репрезентирующим внешность человека. Установлено, что данные единицы отражают не только объективные физические характеристики (рост, телосложение, черты лица), но и субъективную оценку внешнего облика, формируемую под влиянием культурных, социальных и эстетических норм. Внешность в языке осмысливается как комплексная категория, включающая визуально воспринимаемые признаки и их оценочную интерпретацию [5].

Сопоставительный анализ ФЕ русского и английского языков выявил структурное сходство их классификации: в обоих языках наиболее продуктивными являются субстантивные и глагольные ФЕ, что свидетельствует о ведущей роли номинативных и динамических средств в описании внешности человека.

Семантическая классификация показала, что наиболее обширной группой в обоих языках являются ФЕ, описывающие физические особенности человека, тогда как менее продуктивными оказались группы, связанные с манерой поведения и социальным восприятием внешности.

Таким образом, изучение ФЕ, характеризующих внешность человека, позволяет: глубже понять особенности образного мышления носителей русского и английского языков; выявить культурные различия и сходства в оценке внешности; показать значение фразеологизмов как средства эмоционально-оценочной и социальной коммуникации. ФЕ о внешности человека выступают важным элементом национальной картины мира, отражают культурные ценности, эстетические идеалы и ментальные установки. Их сопоставительный анализ позволяет не только проследить закономерности языкового развития, но и понять, как язык формирует восприятие человека в различных культурах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алефиренко, Н. Ф. Фразеология в свете современных лингвистических парадигм: монография [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Элпис, 2008. – 272 с.

2. Амосова, Н. Н. Основы английской фразеологии. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. [Электронный ресурс] / Н. Н. Амосова – Режим доступа: https://www.booksite.ru/fulltext/amosova/text.pdf

3. Анисимова, З. Н. Основы фразеологии [Текст] / З. Н. Анисимова. – Ленинград: ЛГУ, 1963, С. 181–192.

4. Белоусова, Л. Д. Сопоставительный анализ фразеологических единиц, характеризующих внешность человека в английском и русском языках: структурный и семантический аспекты: специальность 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук / Белоусова Людмила Дмитриевна; ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет». – М, 2016. – 27 с. – Текст: непосредственный.

5. Богуславский, В. М. Оценка внешности человека: словарь. – М.: АСТ, 2004. – 256 с.

6. Войтенко, Е. Ю. Семантические особенности английских и русских фразеологизмов, репрезентирующих природный код культуры / Е. Ю. Войтенко // Профессиональная коммуникация: актуальные вопросы лингвистики и методики. – 2023. – № 16. – С. 76-82. – EDN CMSKWZ.

7. Кунин, А. В. Курс фразеологии современного английского языка. 2-е изд. – Дубна: Феникс, 2005. – 200 с.

8. Маслова, В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб, заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.

STRUCTURAL AND SEMANTIC PECULIARITIES OF ENGLISH AND RUSSIAN IDIOMS DESCRIBING A PERSON'S APPEARANCE

Annotation. The article presents a comparative analysis of phraseological units of the Russian and English languages describing a person's appearance. Their structural and semantic features are considered, universal and national-specific features are identified, as well as cultural differences in the figurative base. It is established that the most productive are the substantive and verbal FE, and the dominant semantic group are the units characterizing the physical characteristics of a person. The results of the study confirm the close connection of phraseology with national culture and the linguistic picture of the world.

Keywords: cultural linguistics, phraseological unit, idiom, semantics, evaluation, human appearance.

Rudnitskaya K. A.
Scientific supervisor: Voitenko E. Yu., Candidate of Philology, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: Svetlana10g@yandex.ru

УДК 811.111

ПЕРЕВОД ИМПЕРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «КАШТАНКА» С РУССКОГО НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Селезень Е.А.
Научный руководитель: Калиущенко В.Д., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация: работа посвящена исследованию императивов в переводе рассказа А.П. Чехова «Каштанка» на немецкий язык В.А. Чумиковым.
Ключевые слова: императив, переводческие трансформации, Чехов, немецкий язык, перевод.

Введение

Данная работа ставит перед собой цель изучить императивные конструкции и их влияние на стилистические особенности художественных текстов и способы их перевода. В работе исследуются императивные конструкции на материале перевода рассказа А.П. Чехова «Каштанка» на немецкий язык. Конструкции, выражающие различные типы речевых актов, в том числе и императивные конструкции, представляют собой актуальную тему. Перевод произведений Чехова на немецкий язык исследовался ранее в статьях С.Х. Габбасовой, А.М. Мирзабаевой, Д.А. Олицкой в работе «О новых немецких переводах пьес А.П. Чехова» и др. Тем не менее, императив и его передача на иностранный язык практически не исследована.

Проблематика данной работы заключается в поиске наиболее допустимых и часто используемых способов передачи императивных конструкций, применяемых при переводе художественных текстов. Целью данной работы является изучение императивных конструкций в переводе рассказа «Каштанка» А. П. Чехова на немецкий язык.

Задачи работы поставлены следующим образом:

- изучить научную литературу по творчеству А. П. Чехова и переводу в целом;
- проанализировать дефиницию и классификацию императивных конструкций в русском и немецком языках;
- исследовать вариативные переводы рассказа А. П. Чехова «Каштанка» на немецкий язык;
- выявить средства художественной выразительности и авторские приемы, которые применены в связке с повелительным наклонением, проанализировать их интерпретацию в переводах, определить влияние на смысл и содержание исходного текста;
- сделать выводы о применении императива и иных стилистических преобразований в переводах художественных текстов с русского на немецкий язык.

Объектом исследования данной работы выступают императивные конструкции и их особенности в русском и немецком языках. Предметом изучения данной работы выступает использование повелительного наклонения при переводе рассказа А. П. Чехова «Каштанка» с русского на немецкий язык.

Во время изучения темы исследования в качестве теоретической базы были использованы научные труды Л.И. Сорокиной, Т.А. Разуваевой, А.П. Володина, В.С. Храковского. Помимо данных источников, также были проанализированы научные статьи и учебные материалы по немецкой грамматике: «DUDEN - Die Grammatik», U.Engel «Deutsche Grammatik».

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе впервые проанализированы императивные конструкции в переводе произведения А. П. Чехова «Kaschtanka» (в переводе Владимира Чумикова) на немецкий язык.

1. Понятие «императив» трактуется языковедами неоднозначно. В лингвистических словарях императив чаще идентифицируют с повелительным наклонением. В

Большом академическом словаре лексема ‘императив’ имеет два значения 1) это безусловное, настоятельное требование, повеление; 2) в грамматике – форма повелительного наклонения. [1, с.732]

В семантическом аспекте императивные конструкции подразделяются на выражающие приказ, просьбу, совет, запрет, приглашение и пожелание. Конкретное значение побуждения определяется совокупностью грамматических, лексических и прагматических факторов, включая контекст употребления и интонационное оформление высказывания.

Используемая в ходе исследования классификация В.С. Храковского и А.П. Володина включает в себя следующие виды императивных конструкций: фактитивная каузация (приказ, просьба, инструкция, предложение) и пермиссивная каузация (разрешение и совет). Помимо шести перечисленных интерпретаций императивного значения на иных основаниях выделяются санкция и пожелание, которые рассматриваются отдельно [3, с.138]

В немецком языке выделяют 4 формы императива, которые образуются от соответствующих форм индикатива. Основной особенностью императивного предложения является начальная позиция глагола и отсутствие личного местоимения в формах единственного числа.

Центральным способом выражения побудительной семантики в немецком языке является форма повелительного наклонения (Imperativ), которая грамматически реализуется исключительно во втором лице. Различаются императивные формы, адресованные du, ihr и вежливому Sie (*ср.: Komm her! - Иди сюда!; Wartet einen Moment! - Подождите минутку!; Öffnen Sie bitte das Fenster! - Пожалуйста, откройте окно!).* При этом личные местоимения du и ihr в императивных конструкцияз, как правило, не употребляются, тогда как форма Sie требует обязательного присутствия соответствующего местоимения.

Синтаксически императивные конструкции характеризуются препозицией глагольной формы, а отрицание оформляется с помощью отрицательных элементов nicht и kein *(Vergiss es nicht - Не забывай об этом; Mach keinen Fehler - Не совершай ошибку).* Существенную роль в реализации прагматического потенциала императива играют модальные частицы, с помощью которых регулируется степень категоричности и вежливости побуждения *(Komm doch vorbei - Приходи в конце концов; Hör mal genau zu - Слушай внимательно; Seien Sie bitte aufmerksam - Пожалуйста, будьте внимательны).*

Наряду с буквальными формами императива, побудительное значение в немецком языке может выражаться опосредованно — с использованием модальных глаголов *(Du musst jetzt gehen - Ты должен уйти сейчас)*, конструкций с глаголом lassen *(Lass uns eine Pause machen - Давай сделаем перерыв)*, вопросительных предложений *(Würdest du mir kurz helfen? - Не мог бы ты мне помочь на минутку?)*, а также инфинитивных конструкций, типичных для официально-делового и инструктивного общения *(Bitte nicht eintreten - Пожалуйста, не входите; Nach Gebrauch ausschalten - Выключать после использования).*

2. Антон Павлович Чехов – один из самых изучаемых писателей в Германии. Художественный перевод его драматургии на немецкий язык – задача, которая требует приложения особых усилий со стороны переводчика. Необходимо не только донести семантический смысл слов, использованных в тексте, но и передать общую идею, мотивы, пронизывающие чеховское произведение и адаптировать под немецкого читателя. С 1902 по 1905 года в Германии вышло 42 издания произведений русского писателя. Особое внимание переводчиков привлекли пьесы «Чайка», «Три сестры» и «Дядя Ваня» [7, с.129].

Язык А.П. Чехова в его художественных произведениях сложен не только с точки зрения иностранного читателя. Даже для носителей русского языка классик – кладезь идей, скрытых смыслов, иронии и юмора. Его речь довольно экспрессивна, в ней используется большое количество русских реалий и историзмов той эпохи. Отдельное внимание

в стиле Чехова стоит уделить краткости сюжетов, описаний персонажей и их речей. Мастер утверждал, что «Краткость – сестра таланта», что подтверждал с каждым следующим выпущенным произведением или пьесой.

Что касается самого Чехова, он относился к переводам своих произведений без особого энтузиазма. Он полагал, что вряд ли кому-то удастся передать на язык перевода (вне зависимости, немецкий или иной иностранный) особенности русской жизни и русского характера.

После первой волны переводов стали изучать все разделы языка: лексика, морфология, синтаксис, стилистика. Слова «няня», «земство» оставались в тексте перевода без изменений, также, как и традиция обращаться на «Вы». Была установлена норма – текст перевода может быть лишь на 15-20% больше текста оригинала, так как лаконичные русские выражения можно передать на немецкий язык зачастую лишь с помощью уточняющих конструкций [2, с.81].

В.А. Чумиков – один из числа переводчиков, кому удалось много переводить Чехова. В первом из своих писем 1899 г. он писал классику лично: «Я кругом виноват перед Вами. Пропутешествовав около месяца, я, как это бывает, не успел отвечать Вам на Ваше любезное письмо и прислать то, что следует. Каюсь и в знак исправления посылаю Вам с этой же почтой заказной бандеролью четыре Ваши книжки: 1) „Zum Wahnsinn“, 2) „Russische Liebelei“, 3) „Russische Leute“, 4) „In der Dämmerung“ и в этом же конверте 75 марок гонорару. Последний же раз я посылал Вам 2 экз. „Starker Toback“ (в переплете) и экз. моей брошюры „О современных немецких университетах“. Вы видите, что книжками Вас здесь издают охотно, в журналах же печатают не так легко – всего каких-нибудь 2–3 немецких журнала не считают Вас или „неинтересным“ или „неприличным“. – „Каштанка“, правда, издана плоховато, еще собачьи фигуры ничего себе, а остальные так совсем гадки».

3. В «Каштанке» А.П. Чехова императивные конструкции играют заметную роль, выступая как средство характеристики персонажей, передачи интонации живой речи и создания эмоционального фона.

В переводе В.А. Чумикова наблюдается ситуация, при которой грамматическая форма чаще ослабляется, но побудительная функция сохраняется или даже усиливается за счёт лексики, частиц и контекста. Особое семантическое значение императив принимает здесь, будучи адресованным к животному или показывая мир через призму жизни животного.

Текст перевода характеризуется наличием большого количества прямых немецких императивов без смягчения или устойчивых команд, принятых именно для животных (функциональный эквивалент). Чумиков заменяет императивность модальностью, этикетной формулой или инфинитивом.

В результате оценки императивных конструкций в переводе рассказа «Каштанка» В.А. Чумикова учтены акты императивности, а не количество предложений, в которым использовано повелительное наклонение, а также вышеупомянутая классификация императивных конструкций по В.С. Храковскому и В.А. Володину, что позволяет сделать исследование более точным.

Фактитивная каузация выступает самой многочисленной группой императивных конструкций в переводе, их представлено 19: в качестве приказа – 12 примеров *(‘— Что это значит? На место!’ – ‘Was soll das bedeuten? An den Platz!’)*, просьбы – 5 примеров *(‘Ну, не сердись, не сердись...’- ‘Nun, sei nicht böse . . .’)*, инструкции – 2 примера *(‘Теперь представь, что ты ювелир и торгуешь золотом и брильянтами’-‘Jetzt stellen Sie sich vor, daß Sie ein Juwelier sind und mit Gold und Brillanten handeln’)*. Пермиссиная каузация здесь характерно не выражена, а совет реализован через модальную конструкцию *(‘Он погладил Каштанку и продолжал: — А ты, рыжик, не бойся...’-‘«Er streichelte Kaschtanka und fuhr fort: »Und Du Braunchen, brauchst Dich nicht zu fürchten ...’)*. Каузация санкции

найдена в 1 примере *(‘В египетской пирамиде ты, Тетка, заменишь сегодня покойного Ивана Иваныча’ – ‘In der »Ägyptischen Pyramide« wirst du, Tante, die Stelle des seligen Herrn Iwanow einnehmen’).* Всего исследовано 20 императивных конструкций в немецком переводе и 32 в русском оригинале.

Таким образом, анализ императивных конструкций в немецком переводе В.А. Чумикова показывает, что все интерпретируемые императивные значения реализуют фактитивную каузацию. Императив в переводе служит преимущественно выражению приказа и инструкции, реже – просьбы и предложения. Пермиссивные интерпретации (разрешение, совет), а также пожелание не представлены. Переводчик последовательно сохраняет каузативную направленность оригинала и в ряде случаев усиливает директивность за счет выбора прямых императивных и номинативных конструкций немецкого языка.

4. Дословный перевод доминирует в представленных трансформациях, особенно в командах животным или кратких цирковых репликах. Грамматические трансформации типичны для вежливых форм и сцен дрессировки, где приказ смягчается. Лексические и экспрессивные замены усиливают цирковую, разговорную, грубую окраску, делая текст живым и сценическим (Таблица 1).

Таблица 1. Переводческие трансформации в императивных конструкциях текста перевода рассказа А.П. Чехова «Каштанка» на немецкий язык

№	**Тип трансформации**	**Пример: русский оригинал – перевод на немецкий язык В.А. Чумикова**	**Кол-во найденных трансформаций**
1.	Грамматическая трансформация		7
1.1.	Изменение лица/вежливости	— Иван Иваныч, пожалуйте! »Herr Iwanow, ich bitte!«	4
1.2.	Изменение императива на повествовательную форму	В египетской пирамиде ты, Тетка, заменишь сегодня покойного Ивана Иваныча. In der »Ägyptischen Pyramide« wirst du, Tante, die Stelle des seligen Herrn Iwanow einnehmen.	3
2.	Лексическая трансформация		6
2.1	Синонимическая замена	— Пора нам, Тетка, делом заняться. »Na, Tante, jetzt ist es auch Zeit, an die Arbeit zu gehen…»	3
2.2	Экспрессивная замена	«…но в это время шуба распахнулась, хозяин сказал «гоп!» aber in diesem Augenblicke ging der Pelz auf, der Herr sagte »hop!«	3
3.	Лексико-грамматическая трансформация	Ну, что ж, делать нечего, пойдем со мной! Na, was ist denn da zu machen, komm also mit!	5
	ВСЕГО:		29

Императивы в рассказе «Каштанка» почти всегда привязаны к говорящему и отражают его характер и социальную роль. У нового хозяина Каштанки императивы мягкие, ласковые, часто сопровождаются уменьшительно-ласкательными формами *(‘Ну, что ж, делать нечего, пойдем со мной!’- ‘Na, was ist denn da zu machen, komm also mit!’).* В дрессировочной среде преобладают краткие, четкие, повторяющиеся императивы, которые передают механику дрессировки *(‘Он долго объяснял что-то, потом скомандовал: «Раз... два... три!»’ – ‘Er erklärte weitläufig irgend etwas und kommandierte endlich: eins . . . zwei . . . drei!’).*

А.П. Чехов показывает мир глазами собаки, именно поэтому императивы становятся частью звукового фона, который она воспринимает. Императивные конструкции

выступают акустическими сигналами, вызывающими страх, растерянность или подчинение *(‘Раздался оглушительный рев, пронизанный насквозь свистками и пронзительным детским криком:— Каштанка! Каштанка!’-‘Ein betäubendes Gebrüll erschallte, durchdrungen von Pfiffen und dem schrillen Ruf einer Kinderstimme: »Kaschtanka! Kaschtanka!«’)*. Эмоциональная окраска текста не усиливается даже при наличии повелительного наклонения, особенно это заметно в сочетании с частицами (ну, давай-ка).

Императивы выступают маркерами старого и нового мира Каштанки – они показывают переход от хаоса (резких и случайных императивов) к упорядоченности (спокойным, устойчивым императивным конструкциям) *(‘Он погладил Каштанку и продолжал: — А ты, рыжик, не бойся...«’- ‘Er streichelte Kaschtanka und fuhr fort: »Und Du Braunchen, brauchst Dich nicht zu fürchten…’)*. Страх заменяется относительной безопасностью: немецкий сохраняет императив в этот момент, но добавляет частицу mal, использует вежливую форму Sie. Часто также наречие становится самостоятельным побудительным актом, без глагола.

Немецкий перевод чаще снижает категоричность, усиливает экспрессию лексически или компенсируется частицами. Причем есть строгое разделение частиц на смягченные (mal) и для структурированных команд (also, nun, jetzt). Перевод императивных конструкций характеризуется функциональным, а не формальным подходом, адаптируется к нормам немецкой вежливости и учитывает контекст адресата и ситуации.

Заключение

В переводе рассказа «Каштанка» В.А. Чумикова найдено 20 и 32 императивных акта в немецком переводе и русском оригинальном тексте соответственно, учтены парцелляция, повторы и прагматические усиления, что частично нивелируется в немецком переводе путём синтаксического и модального сжатия. Фактитивная каузация (19 примеров) выступает самой многочисленной группой императивных конструкций в переводе, пермиссивная каузация вообще не выражена, что характеризует императивную природу оригинала и перевода. Всего выявлено 29 переводческих трансформаций в переводе императива рассказа «Каштанка»: использован дословный перевод, сохраняется прямой императив и экспрессивная окраска, особенно при обращении к животным. Грамматические трансформации у В.А. Чумикова выражены сменой вежливости, повествовательной формой, он усиливает экспрессию лексически или компенсирует частицами.

Таким образом, перевод рассказа «Каштанка» раскрывает императив как форму действия благодаря исходной императивной природе произведения. Императив в переводе «Каштанки» на немецкий язык более усиленный, подкреплен частицами. Важно, что усилители не калькируются, а заменяются функциональными аналогами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большой академический словарь русского языка : в 30 т. – М. : Наука, 2007.

2. Олицкая Д.А. «О новых немецких переводах пьес А.П. Чехова» // Национальный исследовательский Томский государственный университет / Материалы II Международного научного форума. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. – с.81-89

3. Храковский В. С., Володин А. П. Семантика и типология императива. Русский императив. М.: Едиториал УРСС, 2001

4. Чехов А. П. Каштанка: рассказ / А. П. Чехов; рисунки Д. Кардовского. — Москва, Ленинград : Детгиз, 1950. — 63 с.

5. Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache / hrsg. und bearb. von G. Drosdowski ; in Zusammenarbeit mit P. Eisenberg [u. a.]. – 5., völlig neu bearb. und erw. Aufl. – Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich : Dudenverl., 1995.

6. Tschechow A. P. Kaschtanka / A. P. Tschechow ; Übers. von W. A. Tschumikow. – Jena : Diederichs, 1900. – Auf Deutsch.

7. Weber H. Gedanken zu Tschechow // Das unbestechliche Gedächnis. Schriftsteller über Weltliteratur. Berlin, 1984. S. 129.

TRANSLATION OF IMPERATIVE CONSTRUCTIONS IN A.P. CHEKHOV'S STORY "KASHTANKA" INTO GERMAN

Abstract: This paper explores the use of imperatives in the German translation of Anton Chekhov's short story "Kashtanka" by V.A. Chumikov.

Keywords: imperative, translation transformations, Chekhov, German, translation.

Selezen E.A.
Scientific adviser Kaliushchenko V.D. Ph. D., professor
Donetsk State University
E-mail: liza.selezen@yandex.ru

УДК 81-26 (347.78.034)

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОЙ ЮРИДИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ "JUSTICE" ДЖ. ГОЛСУОРСИ)

Солоненко К. М.
Научный руководитель: Мохосоева М. Н., канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной работе рассмотрены проблемы перевода английской юридической терминологии на примере пьесы "Justice" Дж. Голсуорси. Проанализированы особенности использования профессиональной лексики, характерной для британского судопроизводства начала XX века. Определены основные трудности, связанные с соответствием правовых терминов в различных системах, в частности с категориями вины, невменяемости, уголовного наказания и институтами судебной власти. Обоснована необходимость учета законодательных положений и доктринальных определений для достижения точности перевода, а также разработан алгоритм перевода юридической терминологии на русский язык с учетом контекста и функциональных особенностей. Автором подчеркнута важность комплексного подхода к осуществлению перевода текста, сочетающего нормативно-правовой анализ, историко-правовой аспект и контекстуальную интерпретацию.
Ключевые слова: английская юридическая терминология, перевод, институциональные особенности, семантика, языковые особенности.

Актуальность темы. Исследование перевода английской юридической терминологии на материале пьесы "Justice" Дж. Голсуорси приобретает особый научный вес для современной филологии и юридической лингвистики. Обращение к произведению Дж. Голсуорси обусловлено не только его литературной ценностью, но и насыщенностью профессиональной лексикой судопроизводства Великобритании начала XX века. Пьеса 1910 года воссоздает историю молодого клерка У. Фолдера, осужденного за подделку чека [7]. Судебный процесс, приговор, пребывание в тюрьме, социальная изоляция после освобождения и трагический финал раскрывают строгость английской криминальной системы и её влияние на личность. Текст насыщен аутентичными наименованиями институтов, процессуальных действий, статусов участников уголовного производства, формулами обращения в суд. Поэтому, избрание именно пьесы "Justice" Дж. Голсуорси для анализа объясняется тем, что драматургическая форма концентрирует юридическую лексику в диалогах, приближенных к аутентичному судебному дискурсу. Текст произведения отражает реальную практику британского правосудия начала XX века, а, следовательно, служит репрезентативным материалом для сопоставимого исследования.

Потребностью точного воспроизведения содержания правовых понятий различных правовых систем и обусловлена актуальность исследования. Английская система общего права существенно отличается от континентальной модели, поэтому прямое словарное сопоставление терминов не представляется возможным. В пьесе фигурируют лексические единицы, связанные с категориями вины, невменяемости, государственного обвинения, деятельностью присяжных, видами уголовного наказания. Каждый из таких терминов имеет историческую и институциональную основу, поэтому перевод требует учета законодательных положений и доктринальных определений как Великобритании, так и Российской Федерации.

Объектом исследования является английская юридическая терминология, содержащаяся в пьесе "Justice" Дж. Голсуорси.

Предметом исследования выступают проблемы перевода английской юридической терминологии.

Цель исследования – определить и проанализировать проблемы перевода английской юридической терминологии на примере пьесы "Justice" Дж. Голсуорси.

Материал и методы. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные методы познания лингвистическо-правовых явлений. Применение диалектики общего и особенного для исследования проблем перевода английской юридической терминологии на примере пьесы "Justice" Дж. Голсуорси обусловило применение сравнительно-сопоставительного, историко-правового, системного, юридического, контекстуального, и социолингвистического методов исследования.

Теоретическая основа исследования. В юрислингвистике проблемы перевода английской юридической терминологии освещались в трудах таких ученых, как: А.В. Бахновский, И. П. Ивановская, А. А. Лебедева, М. Р. Мугу, М. Г. Новикова, Г. А. Осипов и др.

Результаты и их обсуждение. Одной из основных трудностей перевода выступает соотношение английского юридического термина и его контекстуальной нагрузки. В сценах судебного разбирательства фигурируют такие лексемы, как: "the case for the Crown", "plea", "verdict", "guilty", "insane", "forgery", "penal servitude", "counsel for The defence», "counsel for the Crown". В произнесенной в акте втором прокурором реплики "That is the case for the Crown, me lud!" термин "the Crown" обозначает государство как сторону обвинения. Дословный перевод «корона» неприемлем, поскольку юридическим нормативным аналогом следует считать «сторону обвинения» или «государственное обвинение». Подобный выбор обусловлен разницей между британской монархической формой правления и российской республиканской формой правления, в которой процессуальную функцию осуществляет прокуратур, а не символическая фигура монарха.

Рассматривая фрагмент "the plea is one of temporary insanity", необходимо обратить внимание на то, что термин "plea", помимо «просьбы», в юридическом смысле означает «возражение» или «защитное заявление, поданное обвиняемым в суде по обвинению в совершении преступления». Перевод данного термина как «протест» или «заявление» также искажает содержание; более верным вариантом перевода является «заявление о защите», отражающее его роль в процессе защиты обвиняемого [3, с. 34-35]. Содержательная конкретизация является оправданной, поскольку английский термин охватывает более широкий круг значений, чем эквиваленты русского языка. Семантическое поле термина определяется уголовно-процессуальной системой общего права, в которой "plea" может относиться как к признанию вины, так и к отрицанию ответственности.

Драматургом Дж. Голсуорси в пьесе затронут и вопрос невменяемости как отдельной правовой категории. Переводя сформулированное судьей выражение "If you think that what you have heard establishes the fact that the prisoner was insane at the time of the forgery, you will find him guilty, but insane", интерес вызывает словосочетание "guilty, but insane". Буквальная его интерпретация «виноват, но безумен» не является приемлемой ввиду стилистической пониженности. Нормативно-правовым эквивалентом следует считать фразу «невиновен по причине безумия», которую в качестве вердикта суд присяжных выносит по делу о невменяемости на основании Закона Великобритании «Об уголовном судопроизводстве (невменяемости)» 1964 года [1]. К тому же, в статье 21 Уголовного кодекса Российской Федерации от 13 июня 1996 года N 63-ФЗ законодателем используется термин «невменяемость» для обозначения психического состояния, исключающего уголовную ответственность [2]. Следовательно, перевод должен основываться на законодательных и доктринальных определениях, а не на общесистемных совпадениях.

В акте втором пьесы судья, склоняясь над своими записями, озвучивает текст обвинения: "William Falder, you have been given fair trial and found guilty, in my opinion rightly found guilty, of forgery". В уголовном праве и процессе Великобритании понятием "forgery" охватывается подделка документов, чеков, финансовых инструментов. В русском языке допускается перевод на «подлог» или «фальсификацию». Выбор зависит ос-

новывается на жанровых особенностях литературного произведения и объекта конкретного преступления. Учитывая обстоятельства уголовного дела в отношении У. Фолдера, изменившего сумму на чеке, оптимальным вариантом перевода является «подделка чека». Однако, обобщенный перевод «подделки» без уточнения не будет являться верным, поскольку приводит к потере фактической конкретики.

Особое внимание следует обратить на фразу судьи, произносимую в конце обвинительного приговора: "You will go to penal servitude for three years", в которой словосочетание "penal servitude" длительное время в британском праве означало каторжные работы или тюремное заключение с принудительным трудом. В уголовно-исполнительном праве Российской Федерации отсутствует рассматриваемая категория. Перевод «каторжные работы» воспроизводит историческую коннотацию, однако не находит отражения в действующем законодательстве Российской Федерации. Основываясь на положениях статьи 58 Уголовного кодекса Российской Федерации от 13 июня 1996 года N 63-ФЗ, вариант толкования «лишение свободы с отбыванием наказания в исправительном учреждении» является более нормативным, хотя и менее лаконичным. Следовательно, как отмечают А. А. Лебедева и М. Г. Новикова, при переводе английской юридической терминологии на русский язык необходимо выбирать среднее звено между исторической точностью терминологии британского права и понятийного аппарата действующего законодательства Российской Федерации [5, с. 22].

Исходя из изложенной в тексте пьесы ремарки "a Court of Justice, on a foggy October afternoon crowded with barristers, solicitors, reporters, ushers, and jurymen", можно выделить отдельную группу трудностей перевода, обусловленных институциональными наименованиями "barrister", "solicitor", "jury", "jurymen".

Термин "barrister" в системе права Великобритании, замечают Г. А. Осипов и М. Р. Мугу, в широком смысле означает адвоката, имеющего право выступать в высших судах, в то время как "solicitor" – юрист, проводящий подготовку уголовного дела для его дальнейшего рассмотрения в суде [6, с. 48]. В праве Российской Федерации разделение юристов на подобные категории отсутствует. Перевод обоих терминов как «адвокат» или «юрист» нивелирует институциональную разницу. Возможном решением представляется использование транскрипции: а) "barrister" – адвокат; б) "solicitor" – юрисконсульт. Однако, в художественном произведении чрезмерная терминологическая детализация может затруднять восприятие.

Термин "jury" переводится как «присяжные», а "jurymen" – «члены жюри присяжных» или «присяжные заседатели». В реплике "Gentlemen of the Jury, – The facts in this case are not disputed …" прокурор обращается к коллегии присяжных. Перевод выражения на русский язык также должен сохранять форму обращения, а именно: «господа присяжные». В то же время, следует избегать калькирования структуры предложения, обеспечивая соответствие синтаксису русского языка.

Один из главных действующих лиц пьесы, Фолдер, описывает Дж. Голсуорси, осуществляет "leaning from the dock". Термин "dock", помимо «причала» и «пристани», обозначает специальное место в зале суда для обвиняемого. Именно перевод «скамья подсудимых» является наиболее точным, поскольку соответствует понятийным категориям уголовного процесса Российской Федерации. Следовательно, переводя ремарку полностью, получаем: «наклонившись со скамьи подсудимых…».

Отдельный аспект составляет перевод юридических формул обращения. Реплика пожилого адвоката Г. Кливера (действующего лица пьесы) "may it please your lordship" является традиционной формулой обращения адвоката к судье в британском суде. Дословный перевод «да будет угодно Вашей Светлости» звучит архаично. Вместе с тем, в зале судебных заседаний по угловным делам Российской Федерации используется выражение «ваша честь», поэтому замена функциональным эквивалентом «ваша честь, позвольте мне …» является уместной и оправдана прагматической эквивалентностью.

Слово "verdict" в выражении "before you can come to a verdict of guilty but insane you must be well and thoroughly convinced that the condition of his mind was such as would have qualified him at the moment for a lunatic asylum" может означать как «вердикт», так и «приговор». В контексте деятельности суда присяжных более точным является лексической единицы «вердикт», поскольку именно присяжные заседатели суда выносят вердикт, тогда как судья – приговор. Разграничение понятий имеет принципиальное значение для сохранения юридической точности.

По тексту пьесы Дж. Голсуорси, в речи судьи, прослеживается высокая степень формализации. Так, например, эквивалентом перевода "William Falder, you have been given fair trial and found guilty …" будет являться фраза «Уильям Фолдер, Вам было обеспечено справедливое судебное разбирательство», соответствующая уголовно-процессуальной терминологии Российской Федерации. Дословный перевод «справедливого суда» снижает официальность и искажает юридическое содержание.

Следует обозначить и трудности перевода метафорических высказываний, сочетающих юридическое содержание с риторикой. По тексту приговора суда "the Law is what it is – a majestic edifice, sheltering all of us, each stone of which rests on another" метафорический образ «величественного сооружения» может быть сохранен, однако перевод должен соответствовать официально-деловому стилю и не содержать излишних литературных речевых оборотов: «закон является величественным сооружением, дающим прибежище каждому из нас».

Дж. Голсуорси прибегает и к использованию финансовых терминов, таких как: "cheque", "counterfoil", "cashier". Слово "cheque" переводится как «чек», "chequcounterfoil" – «корешок чека», "cashier" – «кассир». Поэтому, при переводе "the cashier has told you that he was certainly in his senses when he cashed it" необходимо учитывать глагольную форму: «кассир засвидетельствовал, что подсудимый был в здравом уме, когда получал деньги по чеку». Добавление пояснительного элемента «получал деньги» конкретизирует процесс обналичивания чека. Структурные и семантические характеристики рассматриваемой терминологии, по мнению И. П. Ивановской, обеспечивают достижение адекватного перевода текстов, содержащих сроки налогообложения, как с русского на английский, так и с английского на русский, главным образом за счет использования полных и частичных эквивалентов [4, с. 136].

Таким образом, рассмотрев проблемы перевода английской юридической терминологии на примере пьесы "Justice" Дж.Голсуорси, видится целесообразным представить алгоритм перевода рассматриваемой лексики на русский язык.

Таблица 1. Правила перевода английской юридической терминологии на русский язык

Этап перевода английского термина на русский язык	**Описание действия**	**Примеры (на основе пьесы "Justice" Дж. Голсуорси)**	**Обоснование перевода**
1. Анализ контекста:	Определение функционального значения термина в конкретном контексте.	"The Crown"	Учитывая, что "The Crown" представляет собой обозначение государственной стороны в британском праве, следует переводить как «государственное обвинение» или «сторона обвинения».
2. Определение совпадения:	Выбор наиболее точного юридического эквивалента в русском языке.	"plea"	Следует переводить как «заявление о защите», а не «протест» или «заявление», поскольку данный термин имеет более широкое значение в уголовном процессе Российской Федерации.

3. Семантическая конкретизация:	Учет всех значений термина и возможные варианты перевода, с целью сохранения точности перевода.	"guilty, but insane"	Следует переводить как «невиновен по причине безумия» в соответствии с судебной практикой Великобритании и Российской Федерации.
4. Соответствие нормативно-правовым положениям:	Соответствие действующим положениям законодательства Великобритании и Российской Федерации.	"penal servitude"	Следует переводить как «лишение свободы с отбыванием наказания в исправительном учреждении», поскольку «каторжные работы» – историческая форма наказания, не используемая в современном законодательстве Российской Федерации.
5. Перевод речевых форм обращения:	Применение контекста фразы в соответствии со страной перевода.	"your lordship"	Следует переводить функциональным эквивалентом как «ваша честь».

Выводы. Проведенное исследование материала пьесы "Justice" Дж. Голсуорси позволило установить системный характер трудностей перевода английской юридической терминологии на русский язык. Исходя из анализа, правовые наименования британского общего права имеют исторически обусловленную семантику, связанную с институтами монархии, деятельностью присяжных, структурой адвокатуры и спецификой уголовного, уголовно-процессуального и уголовно-исполнительного права. Рассмотренные лексемы не имеют прямых словарных соответствий, поэтому нуждаются в функциональном и контекстуальном осмыслении. Дословное калькирование приводит к потере правового содержания или стилистического несоответствия, тогда как чрезмерная конкретизация, в свою очередь, нарушает художественную целостность текста.

Также установлено, что точный перевод достигается путем сочетания нормативно-правового анализа, историко-правового подхода и контекстуальной интерпретации отдельных юридических терминов. Выбор эквивалента должен основываться на доктринальных определениях и законодательных формулировках принимающей правовой системы, а также на прагматической роли термина в драматургическом дискурсе. Разграничение понятий «вердикт» и «приговор», корректная передача формул обращения в суд, уточнение содержания терминов из разных отраслей права обеспечивают юридическую точность и стилистическое соответствие.

В заключении следует отметить, перевод английской юридической терминологии на русский язык требует не только лингвистической компетенции, но и глубокого понимания институциональных основ различных правовых систем. Только комплексный подход способствует сохранению содержательной полноты, исторической достоверности и функциональной точности объекта перевода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Об уголовном судопроизводстве (невменяемости): Закон Великобритании 1964 года // «UK Public General Act» – 1964. – № 84. – Ст. 17.

2. Уголовный кодекс Российской Федерации от 13.06.1996 N 63-ФЗ (ред. от 29.12.2025) (с изм. и доп., вступ. в силу с 20.01.2026) // «Собрание законодательства Российской Федерации». – 17.06.1996. – № 25. – Ст. 21.

3. Бахновский, А. В. К вопросу о терминологии института "сделка с правосудием" англосаксонской правовой традиции / А. В. Бахновский // Юридический вестник Кубанского государственного университета. – 2010. – № 5 (6). – С. 32-37.

4. Ивановская, И. П. Сопоставительно-типологический анализ налоговой терминологии в современном русском и английском языках / И. П. Ивановская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 58. – С. 133-137.

5. Лебедева, А. А. К вопросу о проблемах корректной передачи семантической конфигурации юридических терминов на другой язык / А. А. Лебедева, М. Г. Новикова // Ученые записки национального общества прикладной лингвистики. – 2022. – № 3 (39). – С. 17-28.

6. Осипов, Г. А., Мугу, М. Р. Актуализация концепта lawyer / Юрист в произведениях Джона Гришэма: базовые концептуальные признаки / Г. А. Осипов, М. Р. Мугу // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2022. – № 3 (302). – С. 44-52.

7. Galsworthy, J. Justice / J. Galsworthy. – New York, C. Scribner's Sons. – 1910. – 109 p.

PROBLEMS OF TRANSLATING ENGLISH LEGAL TERMINOLOGY (USING THE PLAY "JUSTICE" BY J. GALSWORTHY AS AN EXAMPLE)

Abstract. This paper examines the translation of English legal terminology using George Galsworthy's play "Justice" as an example. It analyzes the specific usage of professional vocabulary characteristic of early 20th-century British legal proceedings. It identifies the key challenges associated with the consistency of legal terms across different systems, particularly with the categories of guilt, insanity, criminal punishment, and judicial institutions. It substantiates the need to consider legislative provisions and doctrinal definitions to achieve translation accuracy, and develops an algorithm for translating legal terminology into Russian, taking into account context and functional features. The author emphasizes the importance of an integrated approach to text translation, combining normative and legal analysis, historical and legal aspects, and contextual interpretation.

Keywords: English legal terminology, translation, institutional features, semantics, linguistic features.

Solonenko K. M.
Scientific adviser: Mokhosoeva M. N., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
Donetsk State University
E-mail: sol-kriis@mail.ru

УДК 811.111

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СЛАБОСТЬ

Уваров А. Е.
Научный руководитель: Войтенко Е. Ю. канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. Данная статья посвящена анализу семантических особенностей фразеологических единиц (ФЕ) английского языка, репрезентирующих категорию «слабость». В центре внимания находится выявление семантических моделей, посредством которых в английской фразеологии концептуализируется слабость, а также исследование оценочного компонента семантики рассматриваемых языковых единиц. Проведённый анализ позволяет сделать вывод о высокой оценочной насыщенности английских ФЕ со значением «слабость» и их тесной связи с социальными и эмоциональными аспектами восприятия мира. Выявлено преобладание негативно-оценочных ФЕ, что обусловлено осмыслением слабости как утраты социального статуса, контроля, физического или эмоционального ресурса.
Ключевые слова: фразеологическая единица, семантика, оценочный компонент, слабость.

1. Введение. Культура и язык находятся в неразрывной взаимосвязи, поскольку именно через языковые средства в коллективном сознании закрепляются и передаются базовые представления о мире, ценностные ориентиры и оценочные категории. Особое место в этом процессе занимает фразеологический фонд языка, который аккумулирует результаты многовекового языкового и культурного опыта и отражает устойчивые способы концептуализации действительности. ФЕ не только называют явления и состояния, но и интерпретируют их, фиксируя оценку, отношение и культурно обусловленные стереотипы мышления носителей языка. Как отмечают О. Л. Бессонова и Д. А. Гармаш, в ФЕ «фиксируются знания о национальном характере, обычаях, эмоциях, убеждениях, т. е. те данные, которые формируют менталитет и влияют на массовое сознание лингвокультурного сообщества» [5, с. 68].

Актуальность настоящего исследования определяется возрастающим интересом современной лингвистики к изучению семантики ФЕ как важного инструмента репрезентации абстрактных категорий. Одной из таких категорий является «слабость», которая в языковом сознании англоязычного сообщества осмысливается многопланово и неоднозначно. Слабость может интерпретироваться как физическая немощь, психологическая уязвимость, социальная зависимость или нравственная несостоятельность, что находит отражение в разнообразии фразеологических образов и значений. Анализ единиц, репрезентирующих данную категорию, позволяет выявить устойчивые семантические модели и определить особенности языковой оценки этого явления в английской фразеологии.

Целью исследования является выявление и описание семантических особенностей ФЕ английского языка, репрезентирующих категорию «слабость». Для достижения поставленной цели исследование ориентировано на анализ значения ФЕ, установление их семантической структуры и выявление доминирующих смысловых компонентов, формирующих представление о слабости.

Объектом исследования выступают ФЕ английского языка, связанные с репрезентацией слабости. Предметом исследования являются их семантические особенности, включая оценочность, образную основу и типы значений, реализуемых в составе фразеологического фонда языка.

Материалом исследования являются 93 ФЕ, отобранные из фразеологических словарей английского языка, что обеспечивает репрезентативность и достоверность полученных выводов.

Для решения поставленных в работе задач использовались следующие основные методы лингвистического анализа:

- метод фразеологической идентификации;
- метод компонентного анализа;
- метод количественного анализа.

2. Теоретические основы изучения семантики ФЕ, репрезентирующих категорию слабости в английском языке

В современной лингвистике отсутствует единое универсальное определение фразеологии и ФЕ, что обусловлено сложной природой данного языкового явления. В. В. Виноградов рассматривал фразеологию как особый аспект лексикологии и самостоятельную ветвь языкознания, предметом которой являются ФЕ [7]. Существенный вклад в разработку теории фразеологии внес А. В. Кунин, определивший её как учение об устойчивых сочетаниях со сложной семантикой, не формирующихся по продуктивным моделям свободных словосочетаний [13, с. 4].

В рамках данного исследования ФЕ рассматривается как устойчивая языковая структура с целостным, образно-переносным значением, не выводимым напрямую из значений её компонентов [1; 13]. При этом необходимо отметить, что различные исследователи акцентируют внимание на разных аспектах ФЕ. Так, В. В. Виноградов подчёркивал их устойчивость и воспроизводимость как готовых комплексов, противопоставленных свободным словосочетаниям [7]. М. Л. Ковшова дополняет данное понимание культурологическим аспектом, рассматривая фразеологизм как языковой знак, включающий культурную семантику и отсылку к определённой области культуры [12]. Отметим, что в ряде современных работ, посвященных исследованию ФЕ, подчёркивается, что данные языковые знаки выступают как носители культурных кодов, репрезентирующих коллективные представления о мире и человеке [8].

Сложность природы ФЕ проявляется в совокупности их характерных признаков. В трудах Н. Ф. Алефиренко и Н. Н. Семененко выделяются такие свойства ФЕ, как постоянство лексического состава, относительная устойчивость грамматической структуры, семантическая целостность, воспроизводимость, структурная расчленённость и семантическая эквивалентность слову [1]. Вопрос о доминирующем признаке фразеологизма остаётся дискуссионным. Н. М. Шанский связывает остальные характеристики ФЕ с их воспроизводимостью [17], тогда как А. В. Кунин считает первичным признаком устойчивость [13]. Несмотря на различия в интерпретациях, большинство современных лингвистов сходятся во мнении, что ФЕ представляет собой воспроизводимую языковую структуру с целостным значением, функционирующую как единое семантическое целое.

Для анализа ФЕ, репрезентирующих слабость, принципиальное значение имеет категория оценки, поскольку семантика слабости в языке, как правило, сопряжена с отрицательной аксиологической интерпретацией. Как подчёркивает О. Л. Бессонова, оценка является не факультативным, а обязательным семантическим компонентом значения слова и проявляется в виде устойчивой ориентации на шкалу «норма – отклонение». При этом негативная оценка в языковой системе количественно и функционально преобладает, поскольку внимание носителей языка в большей степени концентрируется на отклонениях от социальной, поведенческой или нравственной нормы [4]. Данное положение представляется особенно значимым для анализа ФЕ со значением слабости, поскольку подобные единицы фиксируют устойчиво негативную интерпретацию соответствующих качеств и состояний человека.

Современная лингвистика рассматривает языковые категории как ментальные образования, отражающие способы концептуализации и категоризации действительности. Как подчёркивается в работах В. В. Квашиной, оценочность в конце XX века была осмыслена как самостоятельная языковая категория, обладающая собственной структурой и системой средств выражения [11, с. 252]. Универсальность оценки отмечает

Е. М. Вольф, определяя её как обязательный компонент языкового значения, присутствующий в любом языке [9, с. 97].

В отечественной традиции значительный вклад в разработку теории оценки внесла Н. Д. Арутюнова, которая подчёркивала антропоцентрическую природу оценочных значений и рассматривала оценку как сугубо человеческую категорию, основанную на соотнесении объекта с потребностями и ценностями субъекта [2, с. 5]. В рамках её классификации оценочные значения подразделяются на общеоценочные и частнооценочные, причём последние дифференцируются по характеру основания оценки и включают сенсорные, психологические, эстетические и рационалистические типы. Подобный подход представляется продуктивным для анализа фразеологизмов, поскольку позволяет выявить, какие параметры действительности актуализируются в семантике устойчивых выражений.

С когнитивной точки зрения оценка рассматривается как ключевой компонент концептуальной деятельности человека, формирующий ценностную картину мира [10, с. 47]. Н. Н. Болдырев выделяет системную, функциональную и эмоциональную оценочную категоризацию, что позволяет учитывать как закреплённые в языке значения, так и их реализацию в конкретных коммуникативных ситуациях [6]. В этом контексте ФЕ выступают как важнейшие носители коллективных оценочных стереотипов и культурно обусловленных интерпретаций.

Категория слабости в языке осмысливается преимущественно в оппозиции к категории силы, что соответствует общему принципу бинарного восприятия действительности. Понятие оппозиции трактуется как соотнесение несовместимых, но взаимодополняющих категорий, позволяющее структурировать опыт и знания. Анализ словарных дефиниций лексем *strong* и *weak* в английском языке демонстрирует их многозначность и контекстуальную вариативность, что находит отражение и в семантике соответствующих ФЕ. При этом слабость, в отличие от силы, чаще интерпретируется как отклонение от нормы и потому получает устойчивую отрицательную оценку.

Таким образом, теоретические положения современной фразеологии, теории оценки и концепции оппозиционности создают методологическую основу для анализа семантических характеристик ФЕ, репрезентирующих слабость в английском языке, и позволяют рассматривать данные единицы как значимые элементы языковой картины мира, отражающие ценностные ориентиры англоязычного сообщества.

3. Семантические особенности английских ФЕ, репрезентирующих слабость

В ходе анализа эмпирического материала были выделены следующие фразеосемантические области: ФЕ, характеризующие социальный статус; ФЕ, характеризующие эмоциональное состояние; ФЕ, описывающие физическое и физиологическое состояние, а также ФЕ, связанные с религиозно-духовной сферой (табл. 1).

Таблица 1. Фразеосемантические группы английских ФЕ, репрезентирующих слабость

Фразеосемантическая группа	**Кол-во ФЕ, ед.**	**Кол-во ФЕ, %**	**Пример**
Социальный статус	35	38	*the softer (или the weaker) sex* ‘слабый пол, женщины’*; to lose one’s grip (of или on)* ‘утратить контроль над чем-л.; утратить способность управлять, руководить; потерять самообладание’
Эмоциональное состояние	29	32	*to go flop* ‘потерпеть неудачу, фиаско; провалиться, лопнуть, *to go hard (или ill) with smb. (или smth.)* ‘кому-л. приходится туго; дела плохи’

Физическое состояние	26	28	*to drop like flies* ‘массово слабеть, выходить из строя’, *all to pieces* ‘1) изнурённый, измученный, выбившийся из сил; 2) утративший душевный покой, самообладание, присутствие духа; 3) расшатанный (о нервах); 4) амер. досконально, полностью, с начала до конца’
Религиозно-духовная сфера	3	3	*to drop one’s (или the) bundle* ‘покориться судьбе, сдаться, капитулировать; сложить лапки’
Всего	**93**	**100**	

Стоит отметить, что в исследуемом материале превалируют ФЕ, характеризующие социальный статус (35 ФЕ, 38%). В данных единицах слабость концептуализируется преимущественно как утрата социального контроля, власти или устойчивого положения, например, *a gone coon (goose или gosling)* ‘пропащий, конченый; погибший человек’. Как отмечает В. В. Красных, именно социальный опыт человека является базовым источником формирования языковых значений, поскольку язык фиксирует прежде всего значимые для социума формы взаимодействия и оценки [14, с. 232].

Группа ФЕ, описывающих эмоциональное состояние, занимает второе место по продуктивности и включает 29 ФЕ (32%). В данной группе слабость осмысливается как эмоциональное истощение, так и переживание неудачи или утраты внутреннего равновесия. Например, *to go fut (или phut)* ‘сорваться, провалиться, лопнуть, рухнуть; потерпеть крах, неудачу; кончиться ничем’, *to be down in the mouth* ‘в унынии, павший духом, в плохом настроении, в подавленном состоянии; как в воду опущенный’. Подобные единицы обладают высокой экспрессивностью и отражают, по выражению В. Н. Телии, «оценочно насыщенный» характер фразеологической номинации, в которой эмоция и оценка выступают неразрывно связанными компонентами» [16].

В группах ФЕ, характеризующих физическое состояние, слабость представлена значительным количеством единиц, что свидетельствует о важности телесного опыта в языковой концептуализации данного понятия. Слабость интерпретируется как снижение физического потенциала, истощение или функциональная неполноценность. Примерами таких ФЕ являются: *at one’s (или the) last gasp* ‘при последнем издыхании’, *to be off one’s game* ‘плохо играть, быть не в ударе, не в форме’. Данные наблюдения соотносятся с положением о соматической обусловленности фразеологической семантики, согласно которому телесный опыт служит одним из ключевых источников метафорического осмысления абстрактных состояний.

Группа ФЕ, входящих в релизиозно-духовную сферу, является наименее продуктивной, однако именно в ней слабость приобретает экзистенциальное измерение. ФЕ данной группы отражают идеи смирения, отказа от сопротивления и признания предопределенности, что позволяет интерпретировать слабость не только как дефицит ресурса, но и как особую форму принятия действительности, например, *to bow to fate* ‘смириться с судьбой’. Подобное осмысление коррелирует с культурно-религиозными представлениями англоязычного мира, где слабость может рассматриваться как неизбежный этап человеческого существования.

Рассмотрим далее оценочный компонент семантики исследуемых единиц. Исследования в области фразеологии показывают, что ФЕ с негативной оценкой количественно преобладают над нейтральными и позитивными, что объясняется особенностями человеческого восприятия и когнитивной обработки информации [3; 15]. Фразеологизмы, репрезентирующие слабость, представляют особый интерес, поскольку в них концентрируются негативные оценочные смыслы, культурные стереотипы и представления о допустимых и недопустимых моделях поведения.

Прежде всего следует отметить, что ФЕ со значением «слабость» в подавляющем большинстве обладают выраженной оценочностью, при этом негативно-оценочные ФЕ превалируют (табл. 2).

Таблица 2. Тип оценки английских ФЕ, репрезентирующих слабость

Тип ФЕ	**Кол-во ФЕ, ед.**	**Кол-во ФЕ, %**	**Пример**
Негативная	76	82	*to be at smb.'s mercy* 'быть в чьей-л. власти, быть беспомощным', *to go to the dogs* 'прийти в упадок, деградировать', *to cave in* 'сломаться, уступить под давлением'
Нейтральная	10	11	*to lose way* 'убавить скорость, ход', *to have a weak spot* 'иметь слабое место'
Положительная	7	9	*to take it easy* 'ослабить напряжение, не напрягаться', *out of smb's hair* 'не мешающий, не докучающий'
Всего	**93**	**100**	

Количественный анализ показал, что негативно-оценочные ФЕ составляют 82%. Данный факт подтверждает положение В. Н. Телии о том, что фразеология преимущественно фиксирует отклонения от культурно и социально значимой нормы, при этом негативная оценка оказывается наиболее продуктивным механизмом языковой концептуализации [16, с. 59]. Слабость в английской фразеологии, таким образом, осмысляется как состояние утраты статуса, контроля, физического или морального ресурса, что находит отражение в таких единицах, как *to lose caste* 'потерять положение в обществе, упасть в общественном мнении'.

Положительно-оценочные ФЕ в исследуемом материале составляют 9% от общего количества. Их семантика, как правило, не связана с прямой оценкой слабости как позитивного качества, а отражает временное снятие социального или психологического напряжения, отказ от жестких норм поведения и самоконтроля, например, *(as) cool as a cucumber* 'совершенно невозмутимый, спокойный, не теряющий хладнокровия'.

Подобная интерпретация согласуется с выводами А. В. Кунина о том, что положительная оценка во фразеологии чаще соотносится с активностью и результативностью, тогда как состояния пассивности или ослабления потенциала редко получают однозначно положительную интерпретацию [13].

Нейтральные ФЕ со значением «слабость» составляют 11% и характеризуются семантической неопределенностью, разрешаемой лишь в конкретном контексте: *the weaker vessel* 'сосуд скудельный, слабый пол (о женщине)'. Их наличие подтверждает контекстуально обусловленный характер фразеологического значения, о чем писал В. В. Виноградов, подчеркивая, что фразеологическая семантика не всегда содержит фиксированную оценку и может актуализироваться в зависимости от речевой ситуации [7].

Таким образом, анализ ФЕ с семантикой слабости позволяет сделать вывод о том, что данная категория в английской фразеологической картине мира обладает высокой оценочной насыщенностью, преимущественно дерогативной направленностью и тесной связью с социальными и эмоциональными характеристиками. Слабость концептуализируется как состояние утраты ресурса, статуса или контроля и лишь в ограниченных случаях получает нейтральную или смягченную интерпретацию, что отражает ценностные установки англоязычной лингвокультуры и общие закономерности функционирования фразеологии как носителя культурно значимой информации.

Выводы. Проведённое исследование ФЕ английского языка, репрезентирующих категорию «слабость», позволяет углублённо осмыслить особенности языковой концептуализации данного явления и выявить ценностные ориентиры, закреплённые в англоязычной лингвокультуре. Анализ показал, что фразеология выступает важным механизмом фиксации коллективных представлений о слабости как социально и культурно значимом отклонении от нормы, отражая устойчивые оценочные стереотипы и способы интерпретации действительности.

Стоит отметить, что категория слабости в английской фразеологии характеризуется высокой степенью оценочной маркированности. Доминирующее положение занимают дерогативные ФЕ, составляющие 82% от общего массива, что свидетельствует о преимущественно отрицательном осмыслении слабости в языковом сознании носителей английского языка. Слабость интерпретируется как утрата социального статуса, контроля, физического, эмоционального или морального ресурса и, как правило, сопряжена с представлениями о неэффективности, уязвимости и зависимости. Нейтральные и мелиоративные единицы представлены значительно менее продуктивно и, как правило, отражают либо контекстуально обусловленную оценку, либо временное ослабление напряжения без прямой аксиологической интерпретации слабости как положительного качества.

Семантическая классификация показала, что наибольшее количество ФЕ со значением слабости относится к социальной и эмоциональной сферам, что подчёркивает значимость межличностных отношений, социального контроля и внутреннего психологического состояния человека в процессе языковой концептуализации данного понятия. Существенную роль играют также физические образы, демонстрирующие тесную связь фразеологической семантики с телесным опытом человека. Религиозно-духовная группа, несмотря на малочисленность, выявляет особое экзистенциальное измерение слабости, в котором она осмысливается как форма смирения и принятия неизбежности.

Таким образом, результаты исследования подтверждают, что категория слабости в английской фразеологической картине мира представляет собой сложное, многоплановое образование, обладающее устойчиво негативной оценочной коннотацией. Анализ ФЕ позволяет рассматривать слабость не только как языковую категорию, но и как отражение глубинных культурных установок и ценностей англоязычного сообщества, что подчёркивает значимость ФЕ как носителей культурно обусловленной информации и перспективность дальнейших исследований в данном направлении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алефиренко Н. Ф., Семененко Н. Н. Фразеология и паремиология : учебное пособие. – М. : Флинта ; Наука, 2009. – 342 с.

2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт : монография. – М. : Наука, 1988. – 339 с.

3. Арсланова А. И. Отрицательная оценка во фразеологических единицах английского языка, характеризующих человека // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 29 (210). – Вып. 47. – С. 24–26.

4. Бессонова О. Л. Оценка как семантический компонент лексического значения слова (на материале существительных-наименований лица в английском, французском и украинском языках) : дис. … канд. филол. наук. – Донецк, 1995. – 226 с.

5. Бессонова О. Л. Фразеологическая репрезентация понятия труд в англоязычной и русскоязычной картинах мира / О. Л. Бессонова, Д. А. Гармаш // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2025. – Т. 29, № 1. – С. 59–71. – DOI 10.18522/1995-0640-2025-1-59-71. – EDN CPCGPA.

6. Болдырев Н. Н. Структура и принципы формирования оценочных категорий // С любовью к языку : сб. науч. трудов. – М. ; Воронеж : ИЯ РАН, Воронежский государственный университет, 2002. – С. 85–102.

7. Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография : сборник научных статей. – М. : Наука, 1977. – 307 с.

8. Войтенко Е. Ю. Семантические особенности английских и русских фразеологизмов, репрезентирующих природный код культуры / Е. Ю. Войтенко // Профессиональная коммуникация: актуальные вопросы лингвистики и методики. – 2023. – № 16. – С. 76–82. – EDN CMSKWZ.

9. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки : монография. – М. : Наука, 1985. – 228 с.
10. Дормидонтова О. А. Категория оценки и оценочная категоризация с позиций современной лингвистики // Альманах современной науки и образования. – 2009. – № 2 (21). – С. 47–49. – Режим доступа: www.gramota.net (дата обращения: 04.12.2025).
11. Квашина В. В. Оценочность как языковая категория в современной лингвистике // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – С. 250–255. – Режим доступа: Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» (дата обращения: 04.12.2025).
12. Ковшова М. Л. Семантика и прагматика фразеологизмов (лингвокультурологический аспект) : автореф. дис. … д-ра филол. наук. – М., 2009. – 38 с.
13. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка : учеб. пособие. – 2-е изд., перераб. – М. : Высшая школа ; Дубна : Феникс, 1996. – 381 с.
14. Красных В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. – М. : Гнозис, 2002. – 282 с.
15. Ретунская М. С. Английская аксиологическая лексика : дис. … д-ра филол. наук. – Н. Новгород, 1998. – 440 с.
16. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический, лингвокультурологический аспекты. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 284 с.
17. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка : учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 1985. – 160 с.

SEMANTIC FEATURES OF ENGLISH PHRASEOLOGICAL UNITS REPRESENTING WEAKNESS

Annotation. This work is devoted to the analysis of the semantic features of phraseological units of the English language, representing the category of “weakness”. The focus is on the identification of semantic models through which weakness is conceptualised in English phraseology, as well as the study of the evaluative component of the semantics of the linguistic units under consideration. The conducted analysis allows us to conclude about the high estimated saturation of English words with the meaning of “weakness” and their close connection with the social and emotional aspects of perception of the world. The predominance of negative evaluative factors is revealed, which is due to the understanding of weakness as a loss of social status, control, physical or emotional resource.
Keywords: phraseological unit, semantics, category of weakness, evaluation, English language, linguistic picture of the world.

Uvarov A. E.
Scientific adviser: Voitenko E. Yu., Candidate of Philology, associate professor
Donetsk State University
E-mail: artem.uvarov.05@gmail.com

УДК 811.112.2'25

ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ РЕКУРРЕНТНОСТИ В ТЕКСТЕ БАЛЛАДЫ ГЁТЕ «DER SCHATZGRÄBER» И ЕЁ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Чернякова О.Д.
Научный руководитель: Усова Н.В., д-р филол. наук, профессор
ФГБОУ ВО «ДонГУ»

Аннотация. В данной работе проводится сравнительный и количественный анализ средств лексико-семантической рекуррентности в немецком тексте баллады И. В. Гёте «Der Schatzgräber» («Кладоискатель») и двух её русскоязычных переводах, устанавливается роль повторов на лексическом уровне в формировании смысла и структуры поэтического текста, а также определяются индивидуальные стратегии переводчиков. В выводах систематизируются результаты исследования, демонстрирующие используемые в текстах лексико-семантические повторы, а также подводится итог сравнительного анализа текстов оригинала и перевода.
Ключевые слова: лексико-семантический повтор, баллада, перевод, сравнительный анализ, переводческие стратегии

1. Вступление. Работа посвящена выявлению и описанию лексико-семантических повторов в балладе И. В. Гёте и её переводах с целью сравнительного анализа средств создания рекуррентности в немецко- и русскоязычном поэтическом тексте.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью перехода от субъективной оценки поэтического перевода к объективному анализу его системной организации. Сравнительное изучение лексико-семантической рекуррентности в оригинале баллады Гёте и её переводах позволяет выявить индивидуальные стратегии переводчиков и механизмы формирования смысловой цельности текста. Этот подход вносит вклад в современную методологию сравнительного переводоведения и анализ жанровой специфики поэтического произведения.

Объектом исследования выступает лексический уровень языка и его роль в создании рекуррентных структур в поэзии. Предметом анализа являются лексико-семантические средства создания рекуррентности в поэтических текстах на немецком и на русском языках. Материалом для исследования служат тексты баллады И. В. Гёте «Der Schatzgräber» («Кладоискатель») [7], и двух её русскоязычных переводов: В. А. Бугаевского [4, с. 386-387] и Н. Н. Самойлова [5, с. 31-32].

Целью исследования является сравнительный анализ функционирования лексико-семантических повторов в оригинальном немецкоязычном тексте баллады и в двух его русскоязычных переводах для выявления в них сходства и различий, определения переводческих стратегий и их влияния на художественную экспрессию и смысловые акценты в переведённом на русский язык произведении.

2. Основная часть

2.1 Лексико-семантическая рекуррентность способствует структурной связанности текста и играет важную роль в его смысловой организации, проявляясь через повторение слов или словосочетаний в текстовом пространстве. Она способна почти полностью формировать композицию больших сегментов текста или всего произведения, выделяя ключевые концепции, сопоставляя «несопоставимое» с точки зрения языка и создавая новые значения, так как одна и та же лексическая или семантическая единица, при повторении, оказывается в другой структурной позиции и, следовательно, приобретает новый смысл [2, с. 14]. Поскольку языковая ткань служит фундаментальной основой любого литературного творчества, а слово выступает центральной единицей этой системы, анализ лексико-семантических повторов приобретает особую значимость в исследовании стихотворных произведений. Дистанция между повторяющимися элементами и частота их

употребления могут варьироваться, однако обязательным условием остается их узнаваемость и воспринимаемость читателем/слушателем как намеренного художественного приема. В случаях, когда повтор не актуализирует явление полисемии, его функциональный спектр сводится преимущественно к усилению экспрессии (экспрессивная функция) или передаче эмоционального состояния (эмфатическая функция), либо сочетает оба этих аспекта.

Наиболее сложной семантической формой рекуррентности представляется взаимодействие близких, но не тождественных значений, выраженных не вариантами одной лексемы, а синонимическими рядами. Синонимический повтор справедливо считается наиболее выразительной разновидностью семантической рекуррентности. Важно отметить, что синонимы, даже входящие в единое семантическое поле, неизбежно сохраняют дифференциальные признаки — либо в денотативном компоненте значения, либо в коннотативных оттенках (стилистических, эмоциональных, оценочных). Именно эта особенность придает синонимическому повтору исключительную выразительность: он позволяет осуществить многомерную характеристику объекта или явления, описать его с разных сторон и передать тонкие смысловые нюансы, создавая эффект смысловой глубины и текстуальной полифонии. Таким образом, синонимический повтор выступает не просто как стилистический прием, но и как многофункциональный и мощный инструмент моделирования художественного пространства. Он позволяет автору не только избегать тавтологии, но и выстраивать смысловые градиенты, акцентировать ключевые образы и динамику повествования. За счет синонимической вариативности достигается глубина содержания: читатель вовлекается в процесс уточнения смыслов, что ведет к более объемному и стереоскопическому восприятию художественной реальности. [1, с. 143-147].

2.2 Перевод В. А. Бугаевского был выполнен в 1968 году. Этот вариант по праву считается классическим, поскольку он не только точно передает содержание оригинала, но и отражает традиции советской школы перевода, с ее вниманием к поэтической форме и стилистической строгости. Работа Бугаевского неоднократно анализировалась исследователями и остается эталонной для многих ценителей немецкой поэзии.

Перевод современного автора Н. Н. Самойлова был создан в 2021 году. Этот вариант представляет собой свежий взгляд на балладу, написанную в конце XVIII века. Самойлов, опираясь на современные переводческие тенденции, стремится не только сохранить смысловую точность, но и придать тексту новое звучание, адаптируя его к восприятию сегодняшнего читателя. Его подход позволяет по-новому осмыслить произведение Гёте, выявляя в нем актуальные мотивы и эмоциональные оттенки. Выбор работ, существенно различающихся по времени создания, стилю и подходу к передаче оригинала, позволяет наиболее полно раскрыть многогранность интерпретационных возможностей гётевского текста.

2.3 Проведенный сравнительный анализ выявил, что на лексическом уровне немецкий оригинал баллады демонстрирует несколько меньшую степень рекуррентности по сравнению с переводными версиями: как следует из данных таблицы 1, в тексте И. В. Гёте зафиксировано девять случаев лексических повторов, в то время как в переводах В. А. Бугаевского и Н. Н. Самойлова наблюдается по десять случаев в каждом [Таблица 1]. Данное обстоятельство может свидетельствовать о более избирательном подходе автора к лексическому наполнению текста, направленному на избежание избыточной повторяемости, что, однако, не было в полной мере учтено переводчиками.

Несмотря на указанное расхождение, его незначительный характер позволяет заключить, что оба переводчика в целом успешно реализовали задачу передачи лексического богатства оригинала.

Таблица 1. Количественная характеристика лексико-семантических повторов в балладе «Der Schatzgräber» и переводах

Лексическое средство	Текст баллады		
	Оригинал	Перевод Бугаевского	Перевод Самойлова
Лексический повтор	4	4	6
Семантический повтор	4	4	3
Повтор существительного местоимением	1	2	1
Всего	9	10	10

2.4 Под лексическим повтором понимается намеренное воспроизведение слова или устойчивого словосочетания в границах отдельного предложения, абзаца или всего текста [3, с. 143]. Их распределение выглядит следующим образом: в оригинале и переводе Бугаевского зафиксировано по четыре случая, тогда как в тексте Самойлова их число достигает шести. Подобное увеличение может указывать на определенные трудности в подборе синонимических замен, поскольку в художественном переводе, особенно поэтическом, чрезмерная лексическая повторяемость в основном считается менее предпочтительной, чем разнообразие словаря. Примечательно, что во всех трех текстах сохраняется ключевой повтор личного местоимения первого лица (ich / я), что подчеркивает эгоцентризм лирического героя и является важным элементом характеристики его образа. Пример:

*Schleppt **ich** meine langen Tage;*
*Ging **ich** einen Schatz zu graben;*
*Und **ich** sah ein Licht von weiten* (Гёте);
*На себе влачил **я** годы;*
*Клад заветный **я** отрою;*
*Кости жег **я** и коренья* (Бугаевский);
*О богатстве **я** мечтал;*
***Я** на всё пойду, не струшу;*
***Я** увидел свет воочью* (Самойлов).

Другие примеры лексических повторов выполняют не только смысловую, но и звуковую функцию, участвуя в создании атмосферы и ритмической организации текста:

***Kreis** um **Kreise**;*
*Die ein schöner **Knabe** trug;*
*Und ich dacht' es kann der **Knabe*** (Гёте);
***Клад** заветный я отрою;*
***Клад** найду на месте этом* (Бугаевский);
***точь в точь**;*
*Я **увидел свет** воочью;*
***Свет увидел** из просторов;*
***Чашу**, полную до края;*
*Ангел пить велел из **чаши*** (Самойлов).

2.5 Семантические повторы – это повторение смысла в смежных частях текста, что вызывает эффект «приращения смысла» за счет разнообразия дифференциальных сем [6, с.97]. Они представляют особый интерес для анализа, поскольку позволяют выявить ключевые темы и лейтмотивы произведения. В оригинале обнаружено четыре случая семантической рекуррентности, в переводе Бугаевского также четыре, у Самойлова – три. Для семантического повтора в немецком тексте характерно активное использование глаголов движения, что создает динамизм повествования, например:

***Schleppt** ich meine langen Tage;*
***Ging** ich einen Schatz zu graben;*
*Und so **zog** ich Kreis um Kreise;*
*Und es **kam** gleich einem Sterne;*

***Trat** er in den Kreis herein;*

***Kommst**, mit ängstlicher Beschwörung*.

В переводах эта особенность в полной мере не воспроизведена, однако актуализирована иная семантическая группа — синонимы, связанные с темой клада и богатства:

***Злато** мне всего милей;*

***Клад** заветный я отрою* (Бугаевский);

*О **богатстве** я мечтал;*

*Рад отдать за **деньги** душу;*

***Клад**, считая делом чести* (Самойлов).

В немецком тексте лексическая рекуррентность создаётся средствами синонимии: *die größte – das höchste; Licht – Glanz; schöner – Holde:*

*Armut ist **die größte** Plage, Reichthum ist **das höchste** Gut!;*

*Und ich sah ein **Licht** von weiten – Von dem **Glanz** der vollen Schale;*

*Die ein **schöner** Knabe trug. **Holde** Augen sah ich blinken*.

В русских текстах наблюдается использование семантических повторов переводчиками:

*Кровью **начертал** своей. / Круг магический **отмерив**;*

***Свет** сияющий и чистый, / Словно **блеск** звезды лучистой;*

***Темноты** был страшен; Полночью, во **тьме** глубокой* (Бугаевский);

*Засияла **тьма** ночная;*

*Разогнал весь **мрак** собой;*

*Светом, **юноша** держал;*

***Ангел** пить велел из чаши. Я подумал: **мальчик** этот <…>* (Самойлов).

К числу устойчивых семантических повторов во всех трех текстах относятся семантические группы «свет» (Licht, Glanz / свет, сияние, блеск), «тьма» (тьма, мрак), «юноша» (Knabe / отрок, мальчик, юноша) и «чаша», что подтверждает их тематическую значимость.

2.6 Повтор существительного местоимением характеризуется тем, что в предложении повторно указывается на уже упоминавшийся объект путем употребления вместо полнозначного слова местоимения. Прием в оригинале встречается однократно при описании чудесного мальчика:

*Die ein schöner **Knabe** trug; Trat **er** in den Kreis herein*.

Аналогичный прием используется в переводе Самойлова:

***Свет** увидел из просторов, **Он** пришёл звезде подобный*.

Бугаевский обращается к данному виду повтора дважды, комбинируя обе модели и демонстрирует таким образом стремление к большей эксплицитности в описании:

***Свет** сияющий и чистый; Разливался **он** вокруг;*

*Дивный **отрок** вырос вдруг, В темный круг вступил **он** гордо*.

Бугаевский также сохраняет повтор *Knabe – er*, используя калькирование структуры Гёте.

3. На основе проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

3.1 Лексико-семантическая рекуррентность служит основой структурной и смысловой связности текста, выполняя как композиционную, так и смыслообразующую роль. Варьируя лексические и семантические повторы, автор создает сложные семантические связи между различными частями текста, подчеркивая ключевые идеи и образы. Среди приемов данного типа рекуррентности в ходе исследования выявлена особая значимость лексического повтора, семантического повтора и отмечается существенная роль повтора местоимением существительного.

3.2 Немецкий оригинал баллады Гёте отличается большей лексической сдержанностью (9 случаев повторов), в то время как оба перевода (Бугаевского и Самойлова) демонстрируют чуть более высокую степень повторяемости (по 10 случаев). Это может

указывать на более избирательную лексическую стратегию автора по сравнению с переводчиками.

3.3 Лексические повторы, помимо смыслового выделения ключевых концептов, например, эгоцентричного «я», активно участвуют в ритмико-звуковой организации текста; наибольшее их количество в переводе Самойлова может указывать на трудности синонимической замены.

3.4 Семантические повторы, создающие эффект смыслового приращения, выявляют центральные темы произведения: свет/тьма, юноша, чаша. При этом в оригинале акцент сделан на динамику, которая создается многообразием глаголов движения, а в переводах большая часть семантических связей обнаружена по теме «богатство».

3.5 Повтор существительного местоимением — прием, усиливающий когезию текста. Его использование переводчиками различно: Бугаевский, следуя и развивая модель Гёте, добивается большей грамматической ясности, в то время как Самойлов остается ближе к сжатости исходного текста.

3.6 Анализ позволяет охарактеризовать перевод Бугаевского как более ориентированный на формальное соответствие идиостилю Гёте, что проявляется в сохранении количества лексических и семантических повторов, калькировании местоименной структуры. Оба переводчика в целом успешно передают лексико-семантическое богатство оригинала, несмотря на незначительные расхождения в частотности повторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. Учебник для вузов / И. В. Арнольд. – 10-е изд., испр. и доп. – М., Флинта-Наука, 2010. – 382 с.

2. Белокопытова И.А. Рекуррентность как лингвокультурная категория (на материале русского и немецкого языков) [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.19 / И. А. Белокопытова. – Майкоп, 2010. – 24 с.

3. Бочавер С. Ю. Связность в поэзии Фаины Гримберг / С. Ю. Бочавер // Сборник научных статей по материалам Второй конференции-школы «Проблемы языка: взгляд молодых ученых». – М.: Институт языкознания РАН, 2013. – С. 55-65.

4. Бугаевский В. А. Иоганн Вольфганг Гёте. Кладоискатель (стихотворение, перевод В. Бугаевского) // Зарубежная поэзия в русских переводах: [сборник] / [сост., ред. Е. М. Винокуров, Л. Гинзбург]; – М.: Прогресс, 1968. – С. 386-387.

5. Самойлов Н.Н. Иоганн Вольфганг Гёте / Ученик чародея // Шедевры немецких классиков. – 2021. – С. 23-26.

6. Судаков Г.В. «Плетение словес» как способ создания текста (на материале «Жития Стефана Пермского») / Г.В. Судаков // Вестник Вологодского государственного университета. – Вологда, 2023. – №2. – С. 95-99. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pletenie-sloves-kak-sposob-sozdaniya-teksta-na-materiale-zhitiya-stefana-permskogo

7. Der Schatzgräber // Projekt Gutenberg [Электронный ресурс]. URL: https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/gedichte/index.html

FEATURES OF LEXICAL-SEMANTIC RECURRENCE IN THE TEXT OF GOETHE'S BALLAD «DER SCHATZGRÄBER» AND ITS RUSSIAN TRANSLATIONS

Annotation. This research provides a comparative and quantitative analysis of lexical-semantic recurrence in the German text of Goethe's ballad and its two Russian translations, establishes the role of repetition at the lexical level in shaping the meaning and structure of the poetic text, and identifies the individual strategies used by translators in rendering it. The conclusions present a systematisation of the research results, demonstrating the lexical-semantic repetitions used in the texts, as well as the results of the comparative analysis of the texts.

Keywords: lexical-semantic repetition, ballad, translation, comparative analysis, translation strategies

Chernyakova O.D.
Scientific adviser: Usova N.V. Ph.D., professor
Donetsk State University
E-Mail: chernyakova2002@bk.ru

Научное издание

Вестник студенческого научного общества ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет» 2026. – Вып. 18

Том 2
Социально-гуманитарные науки

Часть 2: Филология

Технический редактор – *Куликова А.С.*

Издательство ФГБОУ ВО «ДонГУ»
283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.