

УДК 74 (082)  
ББК 85.12Я43  
А43

*Печатается по решению Ученого Совета  
Историко-филологического института  
и Редакционно-издательского совета МГОУ*

*Выходит с 2005 года*

**Редакционная коллегия:**

**О.В. Шаталова** – доктор филологических наук, профессор МГОУ  
(отв. ред.);

**Е.А. Валькова** – кандидат филологических наук, доцент МГОУ;

**А.В. Шмелева** – кандидат филологических наук, доцент МГОУ

А43

**Актуальные вопросы филологии** : материалы ежегодной всероссийской научно-практической конференции преподавателей, аспирантов и студентов «Наука на благо человечества – 2016», посвященной 85-летию МГОУ (01.04.2016–29.04.2016 г., Москва) : Факультет русской филологии. Выпуск XII. Язык и текст в многофункциональных исследованиях / Моск. гос. обл. ун-т; ред. колл. О.В. Шаталова (отв. ред.), Е.А. Валькова, А.В. Шмелева. – Москва : ИИУ МГОУ, 2016. – 194 с.

ISBN 978-5-7017-2619-0.

В XII сборник «Актуальные вопросы филологии», подготовленный по итогам научно-практической конференции, состоявшейся в апреле 2016 года, вошли статьи и тезисы студентов, аспирантов и преподавателей факультета русской филологии ИФИ МГОУ, а также других факультетов университета и тех, кто принял участие в конференции.

В материалах сборника освещаются различные проблемы развития современного русского языка, литературоведческий и лингвистический аспекты исследования художественного текста, вопросы бытования различных литературных жанров.

Сборник адресован преподавателям, аспирантам и студентам гуманитарных факультетов вузов, а также учителям-словесникам.

УДК 74 (082)  
ББК 85.12Я43

ISBN 978-5-7017-2619-0

© Московский государственный  
областной университет, 2016  
© Оформление. ИИУ МГОУ, 2016

*Уважаемые коллеги!*

*Дорогие друзья!*

Перед Вами двенадцатый выпуск сборника научных работ по материалам конференции, которая ежегодно проходит на факультете русской филологии «Актуальные вопросы филологии». Публикации, которые вошли в сборник, вновь позволяют говорить о том, что безучастных к проблемам русского языка и литературы, а также вопросам методики преподавания на нашем факультете нет. Практически все студенты и преподаватели приняли участие в конференции, и лучшие работы представлены в этом сборнике. Наш факультет открыт к широкому диалогу. И в этом можно убедиться, прочитав статьи студентов разных факультетов нашего университета – факультета истории, политологии и права, факультета психологии, лингвистического факультета и др.

Еще недавно мы все приветствовали Год литературы. 2015 год, действительно, был богат на самые разные события в современной культуре России. Президент Российской Федерации В.В. Путин в своем слове на открытие Года литературы выразил уверенность в том, что «Сохранив свою культуру, свой язык, литературу, сохраним себя как нация, как народ, как страна. И тысячелетняя Россия останется Россией». Наш факультет – факультет русской филологии вправе может гордиться тем, что вот уже 85 лет сохраняет лучшие традиции образования и культуры.

В этом, 2016 году, Московскому государственному областному университету исполняется 85 лет! Более восьми десятилетий МГОУ (МОПИИ им. Н.К. Крупской – МПУ) несет свое служение российскому образованию, выпуская высококвалифицированных специалистов и подготовившая ярких и интересных молодых исследователей. В этот юбилейный год с особым теплом хочется поздравить наших преподавателей, которые честно и достойно исполняют свой профессиональный долг, и наших студентов, ярких, талантливых и целеустремленных. С Праздником!

*Декан факультета русской филологии  
проф. Ольга Викторовна Шаталова*

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<b>Ахриева Л.М.</b> «Заметки о Грибоедове» Ю.Н. Тынянова .....	4
<b>Выручкина Ю.О.</b> Приемы создания образа главного героя в романе Дж. Лондона «Время-не-Ждет» .....	7
<b>Галстян В.</b> Образ Петербурга – Петрограда в лирике Анны Андреевны Ахматовой (по сборнику стихотворений «Anno Domini») .....	11
<b>Ивачёв А.В.</b> Основные структурные особенности и организующая роль британского shanty .....	14
<b>Копосова М.К.</b> Особенности символических рядов в романе В. Набокова «Камера Обскура» .....	18
<b>Косоурова Е.А.</b> Концепция личности в пьесе Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста» .....	22
<b>Кунгурцев Р.А.</b> Образ Александра Македонского в средневековой литературе Востока .....	26
<b>Маркелова Е.А.</b> Цвет как средство передачи настроения персонажей в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» .....	33
<b>Никонорова В.Е.</b> Н.В. Гоголь и художник А.А. Иванов .....	37
<b>Овсий Е.С.</b> Противоречивость художественного стиля Оскара Уайльда .....	42
<b>Починская Д.О.</b> Образ Цезаря у Плутарха и Шекспира .....	45
<b>Разумов И.</b> Традиции мировой научной фантастики и фэнтези в творчестве Сергея Тармашева .....	49
<b>Раскольников Д.В.</b> «Хроника царствования Карла IX» Проспера Мериме как воплощение уникального взгляда автора на исторический роман вообще и на Варфоломеевскую ночь в частности .....	54
<b>Румянцева Н.М.</b> Герои и антигерои в пьесе А. Вампилова «Старший сын» .....	58
<b>Свердлик М.</b> Творческий метод критика Игоря Петровича Золотусского .....	63
<b>Семенова И.А.</b> Иллюзии и реминисценции трагедии В. Шекспира «Макбет» в повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» .....	66
<b>Сорокин Е.Э.</b> Новгородец Яким боярин или монастырский казначей? Опыт изучения древнерусских летописей .....	70
<b>Ткаченко Е.А.</b> Многозначность образа ночи в одноимённом рассказе И.А. Бунина .....	77
<b>Шестерненко К.В.</b> Личность А.С. Пушкина в нравственном аспекте .....	81
<b>Ширмина А.О.</b> Поэтика и эстетика образа возлюбленной в творчестве Г.Р. Державина .....	86
<b>Яковлев М.Е.</b> Образ Византийской Империи в древнерусской литературе .....	90

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Абаева Е.Д. Языковые средства описания интерьера в романе Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер» .....	96
Баженова Е.В. Лексема <i>солнце</i> в произведениях Н.В.Гоголя .....	98
Изгаршева А.В. Лингвоцветовая картина мира в лирике С.А.Есенина ..	102
Кавракова Д.Ш. Функции эмотивной лексики в творчестве А.П. Чехова .....	106
Кашпар М.С. Просторечная лексика в прозе В.М.Шукшина .....	111
Князева А.С. Семантика превращения в жанре телевизионной беседы..	115
Козлова П.В. Описание военных действий в детективе Б.Акунина «Турецкий гамбит» .....	118
Колыбашкина В.В. Колоративная лексика как средство характеристики героя (на материале текстов В.О. Пелевина) .....	121
Кудимова А.Н. Наименования лиц по профессии в старославянском языке .....	125
Кулакова В.А. Цветообозначение в создании образа Петербурга в творчестве Салтыкова-Щедрина .....	128
Кузнецова А.Г. Составное именное сказуемое как характеристика персонажа в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» .....	131
Матвеева Я.Р. Любовь – символ высшей красоты (филологический анализ стихотворения А. Блока «Сольвейг») .....	135
Простакова А.Д. Возможности и функции коммуникативных импликатур .....	138
Раскольников Д.В. Проявление точки зрения в языковом плане на примере романа «Война и мир» .....	142
Трофимова А.П. Влияние изобразительно-выразительных средств на восприятие информационной публичной речи .....	147
Утешева И.С., Никульцева В.В. Стилистическая позиция З. Гиппиус и А. Ахматовой: лексические и грамматические средства отражения многокрасочности бытия .....	151
Филиппова К.А. Нейролингвистика: истоки формирования и перспективы развития .....	156
Филиппова К.А. Средства изображения интерьера В.А. Гиляровского «Москва и москвичи» .....	160
Храмова А.А. Зоонимы и зооморфизмы в пословицах как часть языковой картины мира .....	163
Цапалина О.В. Концептуальный колоратив «зелёный» в русской языковой картине мира .....	166

Баковые песни скрашивали досуг моряков. Они пелись на отдыхе, а также во время отдания чести кораблю при пересечении Экватора. Их характеризуют лиричность мелодий и объёмные строфы, что хорошо видно на примере таких песен, как «Прокатимся к старушке Мауи» (*Rolling down to Old Maui*), «Святая Анна» («*Santy Anna*») и других шанти подобного типа. Основной мотив в подобных песнях – прощание. Несколько схожи с последними шанти *god speed* – «божья скорость» [4]. В этих песнях звучит пожелание удачи команде, уходящей к родным берегам. К шанти подобного типа относится «Большое Рио» (*Rio Grande*). Основной мотив этих песен – расставание на время «приютившего» судно порта с кораблем, уходящим на родину, домой.

В финале статьи мы вправе сделать вывод, что шанти, имеют четко организованную структуру, продиктованную действиями, которые сопровождалась этими песнями и, вероятнее всего, были этими же действиями порождены. Учитывая их назначение (облегчение работы матросов и экипажа корабля, а так же развлекательно-торжественные функции), данная разновидность британского фольклора может быть причислена к трудовым песням.

#### *Литература*

1. Альбомы Ewan MacColl, из личной коллекции пластинок собрания А.И. Гаврилова: Дата пользования: 15.02.2016.
2. Стивенсон Р.Л. Остров сокровищ. – М.: РПО «Полиграфкнига», 1992. -279с.
3. Alma Bazel Andruzzo [Электронный ресурс] <http://mudcat.org/thread.cfm?threadid=39480#2832022> Дата обращения: 07.02.2016
4. Dropkick Murphys [Электронный ресурс] <http://www.dropkickmurphys.com/> Дата обращения: 24.02.2016
5. John Ward [Электронный ресурс] <http://www.jsward.com/shanty/index.shtml> Дата обращения: 01.03.2016
6. Meizfild J. Songs of the sea. UK – London, 1906. [Электронный ресурс] <http://musicoftheworld.livejournal.com/3419.html> Дата обращения: 24.02.2016
- 7.

**М.К. Копосова**

Факультет русской филологии, 4 курс

*Научный руководитель – доц. А.О. Тихомирова*

## **ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИЧЕСКИХ РЯДОВ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «КАМЕРА ОБСКУРА»**

Роман В. Набокова «Камера обскура» стоит особняком в ряду других: это «кинематографический» роман, написанный как основа под киносценарий. Знаменательным является тот факт, что сам Набоков не любил этот жанр искусства: тематика кинематографа оригинально апеллирует к собственному «наполнению».

В название романа выводится понятие камеры обскура, что уже с самого начала задаёт планку кинематографичности. С латинского языка

«camera» переводится как «комната», а «obscura» — тёмная. Темнота с самого начала романа и до его конца является знаковым цветовым символом. Именно в темноте происходит первая встреча Кречмара и Магды и именно к темноте, к физической слепоте, а потом и к смерти одного из героев автор закономерно подводит в финале романа. Физическая слепота героя становится наказанием за духовную слепоту, искажённое видение мира, за измену доброте, человечности и красоте.

Темноте окружающего мира противопоставляется другой цвет — красный: красное маленькое платье Магды, красная вывеска кинематографа, где впервые встретились герои, красный мокрый асфальт, красный матрац. Сам по себе красный цвет настолько активен, что «вырывается» из любого визуального ряда, привлекая к себе внимание. Красный цвет этого «кинематографического» романа можно рассматривать не только как цвет страсти, но и как цвет агрессии, предупреждения об опасности.

Черный (тёмный) и красный — это основные цвета, которые сопровождают повествование. Остальных цветов значительно меньше. Владимир Набоков был синестетиком, а значит, цветовое оформление романа было очень важно. Синестезия — «явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств», то есть, сигналы, исходящие от различных органов чувств, смешиваются, синтезируются [1]. Человек не только слышит звуки, но и видит их, не только осязает предмет, но и чувствует его вкус. Такое «смешение» чувств помогает отчетливее проявить авторскую концепцию.

Знакомство Кречмара и Магды произошло, как уже говорилось, в тёмном кинематографическом зале. Ещё тогда Кречмар в темноте уловил «продолговатый луиневский глаз» Магды. Бернардино Луини — итальянский художник Высокого Возрождения, предпочитавший воплощать нежные образы Мадонн и святых. В его стиле было много наивного, детского, его успеху в широких кругах способствовала такая черта искусства, которую можно принять в качестве единственно верной системы красоты. В связи с этим, можно провести аналогию с романом Набокова, где важной темой является тема загубленного детства.

У Магды как такового детства не было, она выросла очень рано, хотя на протяжении всего романа подчёркивается её незрелость, её детская внешность. Уход из семьи Кречмара приводит к смертельному заболеванию его собственной дочери Ирмы. После этого сознание Кречмара меняется, «жизнь ему представилась в виде тускло освещенного, длинного и пыльного коридора, где стоит заколоченный ящик или детская кроватка (пустая), а в глубине сгущаются потемки» [2; 337]. То, что В. Набоков ставит в один смысловой ряд заколоченный ящик и пустую детскую коляску, очень символично — явно перед читателем встает образ

Смерти, становится понятно, что теперь уже надежды на счастливое будущее точно нет и быть не может. Прежняя семейная жизнь казалась Кречмару скучной и бесцветной, и он выбирает вместо неё яркую, красочную жизнь с Магдой. Физическому ослеплению Кречмара предшествует его отказ поехать на похороны дочери. Актуализируется подчеркнутая автором подмена ценностей: выбирая краски жизни, герой, тем не менее, осознанно выбирает тьму.

Кречмар совершает предательство по отношению к собственной дочери: Ирму теперь во всём заменяет Магда. Детскую комнату Ирмы Магда живо перевоплотила в голую комнату для пинг-понга. В сознании Кречмара страсть не оставила место для светлых прежних чувств, и, находясь в бывшей детской комнате, «он никак не мог направить мысль на детство Ирмы, а думал о том, как прыгала здесь и вскрикивала, и ложилась грудью на стол, протянув пинг-понговую лопатку, другая девочка, живая, стройная и распутная» [2; 337]. Незаметно для него самого же он выводит Магду на передний план: «Кречмар утешал ее самыми нежными словами, какие он только знал, употребляя незаметно для себя слова, которые он говорил некогда дочери, целуя синяк, – слова, которые теперь как бы освободились после смерти Ирмы» [2; 345]. Набоков оттеняет в романе абсолютное предательство собственного ребёнка и собственной индивидуальности в угоду распутным желаниям.

Предавая тихую «ненавязчивую весёлость» Ирмы, «когда человек словно радуется самому себе», Кречмар попадает в мир звучащего смеха, где смеются чаще всего над ним. Смех сам по себе – это положительное начало, являющееся реакцией на противоречие в сознании, это своеобразный итог ошибки. Кречмар постоянно слышит звучащий смех Магды. Он видит и чувствует усмешки по отношению к нему Горна. Даже окружающая среда, кажется, как будто смеётся: «все было тихо, выжидательно тихо, казалось, что тишина не выдержит и вот-вот рассмеется» [2; 269].

Сам герой становится смешон и жалок одновременно. Хочется заметить, что ранний кинематограф был искусством, в первую очередь, развлекательным и специализировался на трюках и эффектах комического характера. Кречмар сознательно становится подобной фигурой, которую преследует злой, «дьявольский» смех.

Раскрывая символику кинематографа в романе, стоит обратить внимание, что кинематограф – это «ожившая» фотография. В романе Джона Фаулза «Коллекционер» есть такие слова об искусстве фотографии: «Когда рисуешь что-нибудь, оно живет. А когда фотографируешь, умирает» [3; 55]. По профессии Кречмар – художественный критик, историк искусства. Он служителю «живого» искусства, его дом изначально был наполнен изяществом и благородной роскошью. Но с приходом кинематографа в его жизнь началось его падение не только в духовном, но

и в художественном плане: «его поражало, что он, не терпевший безвкусицы в вещах, полюбил это нагромождение ужасов, эти модные мелочи обстановки, которыми без разбора пленялась Магда» [2; 286]. Эту мысль можно подтвердить словами В.Ф. Ходасевича, русского поэта и литературного критика: «...его совесть художественная глубоко усыплена всеобщим признанием синемаатографа как искусства. В этом лежит и корень его несчастья. Если бы он понял, в какую художественную и, следовательно, духовную трясину он завлечен синемаатографом, он не только не стал бы финансировать фильм с участием Магды и Дорианны Карениной, а и самую Магду спустил бы с лестницы. Но он этого не сознает, и оттого постепенно оказываются поражены самые основы его жизни» [4]. Трудно здесь не согласиться с В.Ф. Ходасевичем, потому что именно с приходом кинематографа в жизнь Кечмара он всё больше и больше запутывается в паутине иллюзий и лжи. Ведь кинематограф – это тоже своего рода иллюзия жизни.

Эта связь с кинематографом загоняет Кечмара в определенную ловушку, из которой уже не будет выхода. Он оказывается в своеобразном замкнутом пространстве. Стоит заметить, что на протяжении повествования двери перед Кечмаром постоянно оказываются закрытыми. Это было и при первом посещении Магдой его дома, это случилось и потом, когда Кечмар ослеп: он оказался в той самой «тёмной комнате» с «перевёрнутым» сознанием... Он всё ещё верил, что если Магда не бросает его, слепого, значит, любит. Даже «внутренний мир» Магды оказывается для Кечмара закрытым, потому что он не имеет ни малейшего понятия о её гнилой сущности. «Дверь широко открыта в прихожую. Стол отодвинут, стул валяется рядом с мертвым телом человека в бледно-фиолетовом костюме. <...> Дверь из прихожей на лестницу тоже осталась открытой» – дверь открывается в самом финале романа, но слишком поздно: Кечмар мёртв [2; 411].

Роман В. Набокова «Камера обскура» не только психологически достоверен, но и очень интересен с точки зрения символического освещения. А главный символ вынесен в название. Никто не может видеть реальности. Каждый смотрит на эту реальность через оптический прибор своего собственного восприятия действительности, находясь в темной комнате своего «я». Прозрачность линзы отнюдь не гарантирует отсутствия искажения. А несовершенное человеческое сознание, к сожалению, принимает изображение линзы за реальность в уверенности, что это единственная правда.

#### *Литература*

1. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: [http://mail.enc-dic.com/enc\\_big/Sinestezija-54823.html](http://mail.enc-dic.com/enc_big/Sinestezija-54823.html)

2. Набоков В. Камера обскура: романы / Владимир Набоков. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 416с. (Мировая классика).



3. Фаулз Д. Коллекционер: Роман, повесть / Пер. с англ. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – 383с.
4. Ходасевич В.Ф. «Камера обскура» // Возрождение. – Париж, 3.5.1934.

**Е.А. Косоурова**  
Факультет русской филологии, 1 курс  
Научный руководитель – доц. А.А. Козин

### **КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ПЬЕСЕ КРИСТОФЕРА МАРЛО «ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ФАУСТА»**

Народная легенда о докторе Фаусте появилась в XVI (1567) веке в Германии. Автор ее неизвестен. В основе легенды лежит история о договоре человека с дьяволом. Фауст заложил Мефистофелю свою душу в обмен на то, что тот двадцать четыре года будет исполнять любые желания Фауста. По истечении срока душа Фауста должна перейти в полное распоряжение тёмных сил. В народной легенде Фауст стремится удовлетворить лишь примитивные плотские желания. Согласно легенде, Фауст «вёл столь непристойный образ жизни, что не раз его пытались убить за распутство» [1; 3]. Фауст предстаёт плутом и мастером различных проделок. Например, однажды он сказал капеллану, что даст «чудодейственное средство, чтобы снять бороду без бритвы» [1; 4]. Когда Дорстер согласился, Фауст дал ему смазать бороду мышьяком: «Фауст дал ему мышьяку, никак не обработав его, и велел смазать бороду. Едва капеллан исполнил это, как у него на подбородке сделалось такое воспаление, что не только волосы выпали, но заодно сошла и кожа с мясом. Об этой мерзкой проделке мне неоднократно рассказывал с гневом сам капеллан...» [1; 4]. Также в народной легенде мы не раз видим магические действия, которые применяет Фауст: «... Особого удивления достойно то, чего достигают маги, которые заклинаниями могут сковать движения людей и животных. Фауст, например, сковал раскрытые рты пьяных и неистово орущих крестьян так, что они застыли в молчании...» [1; 4].

Одна из первых (если не первая) литературных интерпретаций образа Фауста принадлежит английскому драматургу Кристоферу Марло. Главные герои произведений Марло сродни его Тамерлану из одноимённой трагедии. Это титанические личности, борцы, преисполненные честолюбия и грандиозной жизненной энергии. Одним из таких героев является Фауст в его «Трагической истории доктора Фауста». Герои Марло выражают свои мировоззренческие концепции в длинных монологгах, которые английский драматург ввёл в состав елизаветинской драмы. Поэт видел подлинные истоки трагического не во внешних обстоятельствах, определяющих судьбу персонажей, а во внутренних

душевных противоречиях, раздирающих исполнинскую личность, поднимающуюся над обыденностью и расхожими нормами.

У Марло образ Фауста используется как материал для выражения концепции личности, характерной для эпохи позднего ренессанса. Это человек, преисполненный могучей созидательной энергии, который не в состоянии реализовать себя в служении людям. Способный на великую жертву, он не находит достойной ему грандиозной идеи во имя которой эту жертву мог бы принести. Он стоит на зыбкой почве бытия, преисполнен неуверенности в себе и в то же время дерзновения, стремления к обладанию неограниченной властью и осознания собственного бессилия перед необозримой мощью природы. Подобным образом характеризовал Марловского Фауста А. Аникст: «Заимствовал сюжет для этой пьесы из немецкой народной книги о чернокнижнике докторе Фаусте, Марло наполнил трагедию пафосом стремления покорить природу посредством знания. Он слагает восторженный гимн человеческому разуму...» [3; 76].

Личность Фауста у Марло многогранна. Он хочет постичь «всё и сразу». Фауст дерзновенен. Это видно в эпизоде, когда он беспечно подписывает договор о продаже своей души Мефистофелю:

Мефистофель

...Но получу ль твою я душу, Фауст? ...

Фауст

Да, Мефистофель, отдаю её!

Мефистофель

Так уколи ты смело руку, Фауст,

И подпишись, что в некий день и час

Твой примет дух великий Люцифер...

Фауст

Вот, Мефистофель!

Я из любви к тебе своею кровью

Скрепляю свой обет пред Люцифером...

Некоторые критики считают, что образы Фауста и Мефистофеля дополняют друг друга. Например, Л.Е. Пинский рассматривал образы Фауста и Мефистофеля как «взаимодополняющие друг друга» [4; 24]. Такой подход позволил оценить образ главного героя трагедии как средство для выражения трагедии главного героя как кризиса «передового сознания эпохи, во многом соотносимую с личностью самого Марло...» [4; 24]. Другой отечественный исследователь А.А. Рябова отмечает двойственность образа Фауста: «С одной стороны, Фауст у Марло «жаждет власти и отдает душу дьяволу, чтобы пользоваться ею», но с другой – подобен первобытному человеку, что «живет в настоящем, в погоне за наслаждениями, стремится к бездне и только на краю пропасти приходит в себя...» [4; 15]. Эти слова лишней раз подтверждают уже высказанный