Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
**«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»**

Липецкий филиал

ФАНТАСТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ: КРИТИКА СОВРЕМЕННОСТИ, МИРОВЫЕ НАРРАТИВЫ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

**МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
СТУДЕНТОВ И МАГИСТРАНТОВ**

27 марта 2026 г. (г. Липецк)

Воронеж • 2026

УДК 808.1
ББК 83.3-444.51я43
Ф22

Рецензент:
Е.В. Чеснокова, доцент кафедры немецкого и французского языков Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, кандидат педагогических наук, доцент

Под общей редакцией
канд. пед. наук. Н.В. Киреевой

Технический редактор:
канд. пед .наук Е. В.Чудинова

Фантастика в литературе и культуре: критика современности, мировые нарративы и межкультурный диалог: материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов и магистрантов, (27 марта 2026 г., г. Липецк) / под общ. ред. канд. пед. наук, доц. Киреевой Н.В. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2026. – 272 с.

Материалы сборника трудов участников Всероссийской научно-практической конференции студентов и магистрантов, состоявшейся 27 марта 2026 г. в г. Липецке, посвящены фантастическому жанру в искусстве. В статьях рассматриваются истоки, особенности и перспективы развития жанра.

В сборнике представлены статьи студентов и магистрантов образовательных учреждений высшего образования Российской Федерации. Сборник предназначен для широкого круга читателей: учителей, магистрантов, аспирантов, студентов, учащихся общеобразовательных учреждений. Материалы опубликованы в авторской редакции.

УДК 808.1
ББК 83.3-444.51я43

© Коллектив авторов, 2026
© Липецкий филиал РАНХиГС, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Афонина О.И.
Образовательня роль фантастики в фильме «Властелин колец» (2001-2003) 8
Байбабаева С.Н.
Художественная специфика романа Г. Уэллса «Война миров» 14
Беляев А.А.
Концепт "герой" в моем произведении «Фантастический Антигерой» (Gos Fantastic Antihero) 18
Боков Б.А.
Утопия на костях: «Звездный десант» Роберта Хайнлайна как зеркало социокультурных страхов XX века 22
Гостева А.В.
Образовательная роль фантастики в формировании ценностных ориентаций детей и подростков: от советского киноимпрессинга к цифровому поколению (на материале фильма «Гостья из будущего», 1985) 26
Гуляев С.С.
«Хроники Нарнии» как модель формирования ценностей и мировоззрения 30
Дмитриева С.Н.
Формирование ценностных ориентиров подростков через фантастический нарратив (на примере романа Д. Арнольда «Электрическое Королевство») 35
Игнатенко Т.А., Ермакова Т.С.
«Марсианские хроники»: космос, как зеркало человеческой души . . 39
Жирякова А.В.
Предсказания и открытия: чему ученые учатся у фантастов? 43
Жуков П.Д.
История, развитие и классификация жанра «Фантастика» 48
Кикина С.М.
История становления и трансформация жанра «Сталкер» на примере миров братьев Стругацких («Пикник на обочине», «Сталкер») 52
Ковешникова И.Ю.
Антиутопия как инструмент социальной критики и формирования гражданской позиции (на основе произведений Джорджа Оруэлла) . . 55
Комаричева П.И.
Эволюция страха в фантастическом хорроре 59

Кононова Л.М.
От «Пиковая дама» к киберпанку: исторические этапы эволюции фантастического детектива в русской литературе 63
Коротаева К.Р.
Философский камень современности: как «Гарри Поттер» стал зеркалом глобальной культуры 68
Коротеева С.С.
Утопия и трагедия технологического гуманизма: социально-критический аспект романа А. Беляева «Человек-амфибия» в контексте современности 72
Кошеляевская А.Е.
Отражение проблемы внедрения искусственного интеллекта в фантастических произведениях 77
Ксенофонтова В.А.
Фантастика в формате «лоров»: трансформация линейного нарратива в игровые вселенные и ARG на примере игры «Poppy Playtime». 80
Кубрина П.Д.
Зарубежная фантастическая литература: этапы и векторы жанровой эволюции 84
Кулыгина У.А.
Сравнительный анализ западных и восточных фантастических миров 87
Лебедев А.В.
Терри Пратчетт и его удивительный Плоский мир 90
Ленникова А.А.
Эксперимент профессора как научная фантастика, обернувшаяся кошмаром 93
Матусевич А.С.
Искусство языка в компьютерных играх: поэтические элементы как средство создания фантастического пространства 96
Майорова Д.А.
Шекпировский код в романе Иэна Макьюэна «Машины как я»: трагедия человеческого в эпоху искуственного интелекта 99
Маликова С.Н., Попова В.Р.
Славянская мифология: древние корни в современном мире. 103
Меркулова К.И.
Фантастика в литературе, культуре: критика современности, мировые нарративы и межкультурный диалог на примере романа А.Н.Толстого «Аэлита» 109

Милютин А.А.
Э.М. Ремарк в отечественной персоносфере 111
Митин И.И.
Образ Серпа Ивановича Иеронова в романе А. Иванова «Пищеблок»: вампир как персонификация советской идеологии . . 117
Митрошкин М.В.
Цифровой паноптикум в англоязычной антиутопической прозе: от Джорджа Оруэлла до Дэйва Эггерса 119
Михайлин И.О.
Языковые особенности антиутопии в романе George Orwell «1984» 123
Неделина К.Ю.
Научная фантастика как проводник знания: популяризация науки и формирование научной картины мира. 126
Никитина В.А., Гаврилова В.Б.
Современные особенности развития фантастики как жанра в кинематографе 129
Овсянникова Т.А., Гостеева Е.В.
Научная фантастика: тенденции и перспективы развития жанра . . 131
Панина Д.А.
Трансформация сюжета об Алисе Льюиса Кэрролла в психологический хоррор на примере игры «Alice: Madness Returns». 134
Пасечников А.О.
История трансформации жанра: от Роберта Шекли и Рэя Брэдбери до сериала «Очень странные дела» 139
Пахомов Р.Р.
Методологические подходы к анализу фантастического в литературе: от формализма к постструктурализму. 144
Пересторонина Е. М.
Образ искусственного интеллекта в научной фантастике как форма этической критики современности 149
Полухин П.А.
Образовательный потенциал жанра фантастики в современной культуре 154
Полянская Д.А.
Воображая иное: фантастика как инструмент деконструкции реальности и мост между культурами 159

Попова А.О.
Трансформация жанровых канонов в рассказе Рэя Брэдбери «Вельд» 163
Попова Д.М.
Жизнь в симуляции: Амфореус в игре «Honkai: Star Rail» 166
Поспехов Л.А.
Фантастика как критика современности: социальные и этические проблемы в произведениях мировой научной фантастики 170
Приходченко Д.С.
Образовательная роль фантастики в фильме «Хроники Нарнии» (2005 г.) 173
Проскурина А.Д.
Фантастика как методологический инструмент в образовательной практике 177
Пугачева Д.В.
Фантастика как жанр: предвидение будущего как особенность научной фантастики 181
Пупынина Ю.Б.
Два мира – два текста: роман о Понтии Пилате как зеркало московского сюжета в «Мастере и Маргарите» 188
Пятковская А.А.
Фантастическая литература как инструмент развития критического мышления у молодежи 195
Руднева Д.С.
Этические дилеммы искусственного интеллекта в зеркале современной фантастики: глобальный нарратив против национальных моделей 199
Рыжкова Л.В.
От книги к фильму – эволюция «Человека-Амфибии» и актуальность затрагиваемых в произведении проблем на сегодняшний день 203
Сагина О.И.
Особенности английской фантастики в кинематографе 208
Сазонов Т.А.
Научная фантастика. язык, форма и медиа 211
Токарев А.Р.
Эволюция образов греческой мифологии в нарративе олимпии: сопоставительный анализ древнегреческой мифологии и романа Гая Хейли «Пертурабо. Молот Олимпии» 218

Токарев А.Р.
Концепция часов судного дня как нарративное переосмысление апокалипсиса 222
Токарева А.Д.
«Необыкновенные путешествия» Ж. Верна как результат союза издателя и писателя 225
Трибунских К.Б.
Трансформация архетипа героя в современной отечественной фэнтези 230
Тюрина В.В.
«Будущее создается тобой, но не для тебя», или «Дикие лебеди» Константина Лопушанского 234
Фарпосова Э.А.
Фантастика в литературе и культуре: критика современности, мировые нарративы и межкультурный диалог 237
Холопкина Е.А.
Искусство расследования и поиск истины в романе Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» 241
Черкасова А.П.
Разновидности фантастической литературы 244
Чернышова С.Н.
Жюль Верн: реалии и легенды судьбы 247
Чугай П.А.
Конфликт культур людей и народа На’ви в фильме «Аватар» 254
Шацких А.С.
Путешествие в мир будущего: эволюция жанра фантастики на примере романа Г. Уэллса «Война миров» 257
Шилов В.С.
Можно ли стать счастливым, обретя безграничную власть? 261
Ячменева А.Б.
Синтез мифологии и фольклора как основа художественного пространства в повести Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу». 263
Ячменева В.Б.
Творчество Ж. Верна: научные открытия писателя-фантаста 266

Афонина О.И., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук., доцент

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЯ РОЛЬ ФАНТАСТИКИ В ФИЛЬМЕ «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ» (2001-2003)

Аннотация

Статья посвящена анализу образовательного потенциала кинотрилогии «Властелин колец». В работе обосновывается актуальность использования контента в современном образовании, ориентированном на работу с визуальной информацией. Автор анализирует мифопоэтическую основу произведения и показывает, как фильм способствует формированию ценностей и расширению культурной осведомленности. Делается вывод о том, что «Властелин колец» представляет собой уникальный ресурс для нравственного, культурного и интеллектуального развития личности, сочетающий развлекательную функцию с дидактическим содержанием.

Ключевые слова: «Властелин колец»; образовательный потенциал кино; фэнтези в педагогике; ценностные ориентиры; теория адаптации; культурная осведомленность; мифопоэтика; медиаобразование; библиотерапия

Фантастика, как жанр, долгое время воспринималась в академической среде как явление, стоящее на периферии «серьезного» искусства и тем более образования. Однако, в последние десятилетия наблюдается существенный пересмотр этого отношения. Кинотрилогия Питера Джексона «Властелин колец» (2001-2003), снятая по мотивам произведения Дж. Р. Р. Толкина, стала не только феноменом массовой культуры, но и объектом пристального внимания педагогов, психологов и культурологов. Данная статья ставит своей целью выявление и систематизацию образовательного потенциала этих фильмов, демонстрацию того, как фантастическое повествование может служить эффективным инструментом формирования ценностных ориентиров, развития критического мышления и культурной осведомленности.

Актуальность темы обусловлена несколькими факторами. Во-первых, современные образовательные стандарты все больше ориентируются на развитие компетенций, а не просто на передачу суммы знаний. Во-вторых, визуальная культура становится доминирующей формой освоения информации молодым поколением, что требует от педагогов обращения к качественным аудиовизуальным материалам. В-третьих, сага «Властелин колец» сохраняет свою популярность на про-

тяжении более двух десятилетий после выхода на экраны, что свидетельствует о ее глубоком резонансе с фундаментальными человеческими ценностями и вопросами.

Образовательный потенциал «Властелина колец» коренится, прежде всего, в его уникальной мифопоэтической основе. Как отмечают исследователи, Толкин и его оксфордский коллега К. С. Льюис заложили основы жанра фэнтези не на пустом месте, а в контексте глубокого изучения средневековой литературы. Преподавая в Оксфордском университете, они разработали учебную программу, которая требовала серьезного изучения древнеанглийских и средневековых текстов – «Беовульфа», скандинавских саг, артуровского цикла.

Эта академическая основа не просто определила содержательное наполнение толкиновского мира, но и создала особую образовательную парадигму, заложенную в само повествование. Фильмы Питера Джексона, сохраняя эту глубину, делают ее доступной для широкой аудитории. Зритель погружается в мир, который обладает внутренней непротиворечивостью, проработанной историей, географией, культурой и даже языками. Это позволяет использовать кинотрилогию, как отправную точку для знакомства с целым пластом европейского культурного наследия.

Особого внимания заслуживает то, как в фильме реализован принцип «вторичного мира» (secondary world), теоретически обоснованный самим Толкином. Мир Средиземья не является произвольной фантазией, но представляет собой сложную конструкцию, отражающую реальные исторические, политические и культурные процессы. Различные народы Средиземья – эльфы, гномы, хоббиты, люди – обладают не только внешними отличиями, но и различными системами ценностей, социальными структурами, отношением к знанию, власти и природе. Это создает богатую почву для сравнительного анализа и понимания культурного разнообразия реального мира.

Одним из наиболее значимых образовательных аспектов «Властелина колец» является его ценностное измерение. Фильм предлагает зрителю не морализаторство, а сложное, многогранное исследование добра и зла, ответственности и искушения, надежды и отчаяния.

Центральная тема кольца всевластья как метафоры власти и искушения ею представляет собой уникальный дидактический материал для размышлений о природе власти, ответственности и личного выбора. Фродо, несущий это бремя, не является традиционным героем-воином; его сила – в смирении, верности и способности продолжать путь, когда все силы, кажется, исчерпаны. Как отмечает один из современных комментаторов, «Фродо оказывается в ситуации, которой не просил, не знал, что с ней делать, и не хотел ее. И все же он продолжает. Он падает и поднимается снова и снова» [3].

Эта сюжетная линия особенно важна в образовательном контексте работы с подростками. Возрастные кризисы, поиск идентичности, столкновение со сложностью мира – все это находит отражение в путешествии хоббита, который, оказывается, способен на великие дела, не переставая быть собой. Как подчеркивается в педагогической литературе, сказочно-фэнтезийные нарративы позволяют раскрывать сложные этические концепты через культурно-исторические контексты, мифы, архетипы и сюжетные конфликты, делая их доступными для эмоционального присвоения.

Важно отметить и христианскую парадигму добра и зла, пронизывающую повествование. Исследователи указывают, что в фильме представлена «истинно христианская парадигма Добра и Зла, история о важности верного жизненного выбора, отстаивание своих убеждений даже перед лицом всепобеждающей Тьмы». При этом религиозный подтекст не носит навязчивого характера, что позволяет использовать фильм в образовательных целях независимо от конфессиональной принадлежности аудитории [2].

Особое место занимает тема надежды. В эпоху, когда подростки сталкиваются с потоком тревожных новостей, экзистенциальными страхами и ощущением безысходности, послание фильма приобретает особую актуальность. Речь Сэма в Осгилиате – «В мире есть добро, мистер Фродо, и за него стоит бороться» [2 том. Две твердыни] – становится не просто художественным приемом, но мощным терапевтическим инструментом. Не случайно исследователи обращаются к библиотерапевтическому потенциалу фэнтези в школьном образовании, отмечая его способность помогать подросткам в совладении с возрастными кризисами и другими проблемами.

Образовательный потенциал фильмов «Властелин колец» не исчерпывается их содержательной стороной. Процесс адаптации литературного произведения в киноформат сам по себе представляет уникальную возможность для развития критического мышления и аналитических навыков.

Профессор Нил Рэндалл из Университета Ватерлоо на протяжении многих лет ведет курсы, в которых студенты изучают «Властелина колец» в контексте теории адаптации. В рамках его занятий студенты читают книги Толкина, смотрят фильмы Джексона, играют в многопользовательскую онлайн-игру, анализируя, как одно произведение может быть адаптировано в различные медиа форматы. Такой подход позволяет решать несколько образовательных задач одновременно. Во-первых, студенты осваивают понятие интермедиальности – способности одного произведения существовать в разных медийных формах. Во-вторых, они учатся сравнительному анализу, выявляя сходства и

различия между литературным первоисточником и его киноинтерпретацией, понимая причины и следствия тех или иных адаптационных решений. В-третьих, формируется понимание того, что ни одно произведение не возникает в вакууме: «Ничто не создается из ничего, для того и существуют жанры» [7, с. 119].

Особый интерес в этом контексте представляет техническое совершенство фильмов. Как отмечают кинокритики, «Властелин колец» использовал компьютерную графику только тогда, когда это было действительно необходимо; основная часть визуальных решений создавалась с помощью грима, сложных декораций и натурных съемок в Новой Зеландии [4]. Это открывает возможности для обсуждения того, как технологические ограничения могут стимулировать творческие решения, а также для знакомства с понятиями кинопроизводства и визуальной эстетики.

Фильмы трилогии «Властелин колец» могут служить эффективным инструментом развития компетенции «культурная осведомленность и самовыражение», которая, согласно современным образовательным стандартам, подразумевает «знание, понимание, оценку и оценку с критическим духом и открытым и уважительным отношением к различным культурным и художественным проявлениям» [6].

Музыка Ховарда Шора, ставшая неотъемлемой частью культурного ландшафта, представляет собой уникальный материал для изучения роли музыкального сопровождения в создании эмоционального контекста и смысловых связей. Использование лейтмотивов – повторяющихся музыкальных тем, связанных с определенными персонажами, местами или идеями – позволяет прослеживать развитие повествования на уровне, часто недоступном вербальному анализу.

Кинематографическое решение фильмов, натурные съемки в Новой Зеландии открывают возможности для обсуждения взаимосвязи между природным ландшафтом и культурным нарративом. Широкие панорамные кадры гор, лесов и рек не просто создают визуальное великолепие, но и становятся самостоятельным средством выражения тем утраты, надежды и связи человека с землей.

Кроме того, феномен кинотуризма, возникший вокруг мест съемок «Властелина колец», может быть использован в образовательных целях для развития предпринимательского мышления и понимания того, как культурные продукты влияют на экономику регионов . Учащиеся могут исследовать, как новозеландская индустрия туризма выстроила свою стратегию вокруг толкиновского наследия, анализируя эти кейсы с точки зрения культурной политики, маркетинга и устойчивого развития.

Парадоксальным образом киноадаптация может служить эффективным инструментом приобщения к чтению. Исследования показыва-

ют, что фантастическая литература выполняет роль «первой ступени» на пути к осмысленному чтению подростков. Фильмы, обладая более высокой степенью доступности, могут вызвать интерес к первоисточнику, особенно у тех учащихся, для которых объемный роман Толкина представляется непреодолимым препятствием.

Особую ценность в данном контексте представляет тот факт, что книга и фильм предлагают зрителю (читателю) разные, но при этом взаимодополняющие эстетические переживания. Сопоставление двух версий одного произведения дает учащимся возможность понять специфику языка литературы и кинематографа, осознать, какие выразительные средства доступны каждому из искусств, а какие неизбежно утрачиваются при переносе из одной медиасистемы в другую.

На основе проведенного анализа можно выделить несколько направлений интеграции кинотрилогии «Властелин колец» в образовательную практику.

В рамках гуманитарных дисциплин фильм выступает наглядным материалом при изучении мифологических структур, архетипов и жанровой специфики фэнтези. На уроках истории и обществознания возможно обращение к политическому устройству Средиземья как к моделям, позволяющим лучше понять реальные формы правления – от хоббитской анархии до феодальной монархии Рохана и развитой государственности Гондора.

В сфере правового образования фантастический сюжет создает основу для обсуждения ключевых категорий: справедливости, закона, прав и обязанностей, легитимности власти. Этот подход уже подтвержден опытом применения произведений Толкина в преподавании юридических дисциплин.

В психологии и педагогике фильм может стать материалом для работы, связанной с возрастными кризисами, становлением идентичности, развитием эмпатии и эмоционального интеллекта. Библиотерапевтический ресурс фэнтези, активно изучаемый в современной науке, открывает возможности для разработки на основе кинотрилогии целых комплексов терапевтических занятий.

Наконец, в области медиаобразования и развития критического мышления фильм предоставляет уникальные возможности для анализа процессов адаптации, изучения интермедиальных взаимодействий и понимания того, как формируются культурные феномены.

Проведенное исследование позволяет заключить, что кинотрилогия «Властелин колец» обладает значительным образовательным потенциалом, далеко выходящим за пределы развлекательной функции. Глубоко укорененная в европейской культурной и литературной традиции, она становится проводником к сложным философским, этиче-

ским и культурным смыслам, делая их доступными для самой широкой аудитории.

Образовательная ценность фильмов реализуется по нескольким ключевым направлениям: формирование ценностных ориентиров и нравственное воспитание; расширение культурной осведомленности; приобщение к чтению через кинематограф; развитие критического мышления посредством анализа адаптационных решений.

Особенно важным представляется то, что образовательный ресурс фильма не ограничивается какой-либо одной возрастной группой или учебной дисциплиной. Он может быть задействован в работе с детьми и молодежью, в высшей школе, в системе дополнительного образования, а также в психологической практике.

Перспективы дальнейших исследований в этой области связаны с разработкой конкретных методик использования фильма в образовательном процессе, оценкой их результативности, а также с изучением образовательного потенциала других произведений фэнтези в кинофор-мате. «Властелин колец» Питера Джексона, оставаясь выдающимся явлением кинематографа, одновременно представляет собой мощный образовательный ресурс, способный внести существенный вклад в развитие культурной, нравственной и интеллектуальной сфер личности.

Список цитируемой литературы

1. Иванова, Е. В. Библиотерапевтический потенциал жанра фэнтези в работе с подростками / Е.В. Иванова // Школьная библиотека. – 2018. – № 3. – С. 45–49.

2. Карпентер, Х. Дж. Р. Р. Толкин: Биография / Х. Карпентер. – М.: Эксмо-Пресс. – 2002. – 432 с.

3. Курганова, Е. О. Фэнтези как средство формирования читательской компетенции подростков / Е.О. Курганова // М.: Эксмо-Пресс. – 2002. – 432с.

4. Толкин, Дж. Р. Р. О волшебных историях / Дж.Р.Р. Толкин // Древо и лист. – М.: Гнозис. – 1991. – С. 85–120.

5. Хардвик Б. Как «Властелин колец» идеально сочетает CGI с практическими эффектами URL: https://www.cbr.com/lord-rings-blends-cgi-practical-effects/

6. Шеппинг, Д. Мифы Средиземья: иллюстрированный путеводитель по миру Толкина / Д. Шеппинг. – М.: Эксмо. – 2021. – 256 с.

7. Randall, N. Teaching Adaptation through «The Lord of the Rings» / N. Randall // Teaching Tolkien: «The Lord of the Rings» in the Classroom. – London: Palgrave Macmillan. – 2015. – P. 112–128.

Байбабаева С.Н., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА Г. УЭЛЛСА «ВОЙНА МИРОВ»

Аннотация

В статье анализируется художественная специфика романа Герберта Уэллса «Война миров» в контексте эволюции научно-фантастического жанра. На основе исследований Ю. И. Кагарлицкого, Т. Г. Струковой, Н. А. Сорокиной и автобиографических материалов писателя рассматриваются механизм создания «достоверного чуда», система конфликтов (внешнего и внутреннего), а также трансформация просветительского оптимизма в тревогу о судьбах человеческой цивилизации. Особое внимание уделяется тому, как Уэллс использует научный метод не столько для демонстрации технических достижений, сколько для философского осмысления места человека в мире.

Ключевые слова: Герберт Уэллс; «Война миров»; научная фантастика; жанровая специфика; конфликт; эволюционизм; критика антропоцентризма

Творчество Г. Уэллса стало поворотным моментом в истории западноевропейской фантастики. Как справедливо отмечает Ю. И. Кагарлицкий, Уэллс не просто изобретал необыкновенные сюжеты, но и стремился привить фантастическому жанру «строгость научного метода» [1]. Роман «Война миров» (1897) занимает в этом отношении особое место. С одной стороны, это классический образец вторжения инопланетной цивилизации, ставший архетипом для массовой культуры. С другой – это глубоко философское произведение, в котором прослеживается критика викторианского антропоцентризма и развенчивается иллюзия безграничной власти человека над природой.

Цель данной работы – выявить специфику фантастического в «Войне миров», опираясь на теоретические положения Ю. И. Кагарлицкого (его работы об Уэллсе и о природе фантастики), концепцию конфликта Н. А. Сорокиной, а также на контекст культурной ситуации рубежа XIX–XX веков, обозначенный в исследовании Т. Г. Струковой.

Одной из главных особенностей уэллсовской фантастики является стремление к максимальной документальности. В «Войне миров» читатель сталкивается не с абстрактной сказочной угрозой, а с детализированным описанием вторжения. Автор использует форму хроники, свидетельства очевидца, что создает эффект подлинности.

Ю. И. Кагарлицкий в своей монографии, посвященной жизни и творчеству писателя, подчеркивает, что сам Уэллс придавал огромное значение «иллюзии реальности». Как пишет Ю. Кагарлицкий, «сам Уэллс, видимо, придерживался того же мнения» [1, с. 89] относительно того, что фантастика должна быть строго рациональна. В «Войне миров» эта рациональность проявляется через:

1. Точную географию: действие привязано к конкретным местам в окрестностях Лондона (Уокинг, Шеппертон), что позволяет читателю сопоставить вымысел с реальной картой.

2. Физикализм описаний: марсиане не обладают магическими способностями; они используют тепловые лучи и ядовитый газ – технологии, логически вытекающие из уровня физики того времени.

3. Биологический детерминизм: Уэллс, будучи учеником Томаса Гексли, объясняет поведение марсиан эволюционной необходимостью: умирающая планета толкает их к экспансии.

Особого внимания заслуживает анализ конфликтной структуры романа, представленный в статье Н. А. Сорокиной «Специфика конфликта в романе Г. Уэллса “Война миров”» [3]. Исследовательница выделяет в произведении два основных типа конфликта, которые находятся в сложном диалектическом взаимодействии. Первый тип – внешний конфликт, традиционно определяемый как столкновение земной цивилизации с марсианской. Однако Сорокина подчеркивает, что этот конфликт не сводится к простой оппозиции «свой – чужой». Марсиане у Уэллса выступают не столько как инопланетная угроза в современном понимании, сколько как гиперболизированное отражение тенденций самого буржуазного общества конца XIX века. Их жестокость, империалистическая логика экспансии и потребительское отношение к другим формам жизни являются доведенными до предела чертами колониальной политики европейских держав. В этом смысле «война миров» оказывается зеркалом, в котором человечество видит собственную неприглядную сущность. Второй тип – внутренний конфликт, который разворачивается в сознании человека, столкнувшегося с катастрофой. Сорокина обращает внимание на то, что Уэллс изображает не столько физическое противостояние людей и марсиан, сколько кризис человеческой идентичности. Под давлением страха рушатся социальные маски, обнажается животная природа человека. Показательна в этом отношении эволюция рассказчика, который, спасаясь от марсиан, постепенно утрачивает черты цивилизованного человека, но при этом сохраняет способность к рефлексии – и в этом заключается трагический парадокс его положения [3].

Сорокина также акцентирует внимание на фигуре артиллериста – персонаже, олицетворяющем опасность «реактивного сознания». Его

план спасения человечества через создание новой, «очищенной» породы людей и подземной цивилизации оказывается проекцией тоталитарной утопии, рожденной из того же ужаса, который призван преодолеть [3]. Таким образом, Уэллс показывает, что главная угроза для человека исходит не только от марсиан, но и от него самого – от способности в моменты кризиса отказываться от гуманистических ценностей.

В отличие от многих предшественников, изображавших инопланетян как «чужих», но принципиально похожих на людей, Уэллс создает образ абсолютного Другого. Марсиане у него – это гипертрофированный мозг и интеллект, лишенные человеческой эмпатии. Этот ход позволяет писателю взглянуть на человечество со стороны.

В данном контексте важным представляется замечание Т. Г. Струковой, которая, анализируя традиции готического романа и научной фантастики, отмечает кризис просветительских иллюзий. Т. Г. Струкова пишет: «вера в естественные науки, способная, как казалось, разрешить все вопросы человечества, была развеяна многочисленными войнами, реальной возможностью исчезновения “homo sapiens” как биологического вида» [4, с. 76]. Хотя Струкова говорит о контексте, связанном с Мэри Шелли, эта мысль напрямую проецируется на «Войну миров».

Уэллс демонстрирует, что научный прогресс сам по себе не делает человечество неуязвимым. Более того, именно высокая наука марсиан оказывается инструментом уничтожения. Человеческая цивилизация, гордившаяся своими паровыми двигателями и артиллерией, терпит сокрушительное поражение. Спасает человечество не разум и не героизм, а слепой эволюционный фактор – бактерии. Такой финал знаменует собой разрыв с оптимистическим позитивизмом XIX века. Как отмечает Н. А. Сорокина, парадокс финала заключается в том, что победа над марсианами достигается не благодаря, а вопреки человеческим усилиям, что ставит под сомнение саму идею антропоцентризма [3].

В «Опыте автобиографии» Уэллс неоднократно подчеркивал, что его научно-фантастические романы были попыткой «освоить тревоги» современности через их гиперболизацию [6]. Рассказчик в «Войне миров» – типичный «заурядный ум» (по выражению самого писателя), человек науки (философ), который пытается осмыслить катастрофу сквозь призму рационального знания. Однако в момент кризиса его рациональность дает сбой. Наблюдая за бегством человечества, рассказчик приходит к выводу, что социальные иерархии, которые казались незыблемыми, рушатся под давлением инстинкта самосохранения. Ю. И. Кагарлицкий, рассматривая эволюцию творчества Уэллса, отмечал, что писатель все чаще ставил под сомнение способность человека разумно распорядиться своей судьбой [2]. В «Войне миров»

этот скептицизм выражается в образе панического, дезорганизованного общества, которое не может дать коллективный отпор угрозе.

Анализируя «Войну миров» в контексте развития жанра, следует обратиться к теоретическому труду Ю. И. Кагарлицкого «Что такое фантастика?». Исследователь определяет уэллсовскую фантастику как «литературу идей», где научное допущение является не самоцелью, а способом постановки острых социальных и философских вопросов [2].

В отличие от «экзотических» романов Ж. Верна, Уэллса интересует не столько техническая детализация, сколько психологическое и социальное воздействие вторжения. Роман «Война миров» функционирует на двух уровнях:

1. Внешний (событийный): захватывающий сюжет о борьбе человека с пришельцами.

2. Внутренний (философский): рефлексия о хрупкости цивилизации, о том, что человечество само может выглядеть «марсианами» в глазах более слабых видов (что отсылает к колониальной политике Британской империи, которую Уэллс имплицитно критикует).

Как убедительно показывает Н. А. Сорокина, конфликт в романе имеет не только сюжетное, но и метафорическое измерение. Столкновение человека с марсианами становится моделью для осмысления более широких проблем: взаимоотношения техники и человечности, прогресса и морали, цивилизации и варварства. В этом смысле «Война миров» выходит за рамки научно-фантастического романа, приобретая черты философской притчи [3].

Проведя анализ литературы, можно проследить, как в этом романе Уэллс синтезирует подходы, ставшие классическими для фантастики XX века. Если Кагарлицкий акцентирует внимание на строгости метода и психологизме [1], а Сорокина – на многоуровневой структуре конфликта [3], то Струкова помогает увидеть более широкий культурный контекст – разочарование в науке как в панацее [4]. Сам же автор романа, как следует из его автобиографических заметок, стремился «шокировать» современника, выведя его из зоны комфорта викторианской стабильности [6].

Специфика фантастики Герберта Уэллса в романе «Война миров» определяется сочетанием строгого научного подхода (биология, география, физика) с глубоким философским скептицизмом. Используя форму хроники катастрофы, Уэллс создает произведение, которое выходит за рамки развлекательной литературы.

Опираясь на выводы Ю. И. Кагарлицкого о природе уэллсовского метода, концепцию конфликта Н. А. Сорокиной и учитывая контекст кризиса гуманитарных иллюзий, описанный Т. Г. Струковой, можно заключить, что «Война миров» стала не просто историей о вторжении

инопланетян, а манифестом хрупкости человеческой цивилизации перед лицом космического безразличия и собственной биологической природы. Внутренний и внешний конфликты, выделенные Сорокиной, образуют сложную систему, в рамках которой Уэллс исследует границы человеческого в человеке и ставит под сомнение идею прогресса как безусловного блага.

Список цитируемой литературы

1. Кагарлицкий, Ю. И. Герберт Уэллс: очерк жизни и творчества / Ю. И. Кагарлицкий. – М. – 1963. – 280 с.

2. Кагарлицкий, Ю. И. Что такое фантастика? / Ю. И. Кагарлицкий. – М.: Художественная литература. – 1974. – 352 с.

3. Сорокина, Н. А. Специфика конфликта в романе Г. Уэллса «Война миров» / Н. А. Сорокина // Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы в XXI веке: сборник научных трудов / Научный редактор Т.Г. Струкова. – Воронеж: НАУКА–ЮНИПРЕСС. – 2018. – С.125-130.

4. Струкова, Т. Г. Мэри Шелли, или Незнакомая знаменитость / Т. Г. Струкова. – Воронеж. – 2001. – 190 с.

5. Уэллс, Г. Война миров / Г. Уэллс. – М.: АСТ. – 2015. – 320 с.

6. Уэллс, Г. Опыт автобиографии: открытия и заключения одного вполне заурядного ума (начиная с 1866 г.) / Г. Уэллс. – М.: АСТ. – 2007. – 750 с.

Беляев А.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель - Чудинова Е.В., канд. пед. наук, доцент

КОНЦЕПТ "ГЕРОЙ" В МОЕМ ПРОИЗВЕДЕНИИ «ФАНТАСТИЧЕСКИЙ АНТИГЕРОЙ» (GOS FANTASTIC ANTIHERO)

Аннотация

В статье рассматривается концепт “герой” в произведении “Фантастический Антигерой” по вселенной “Game of Sargos” (“Игра Саргоса”). Анализируются поднятые вопросы. Дается их авторская оценка.

Ключевые слова: Игра Саргоса, Фантастический Антигерой, герой, антигерой, зло, жизнь, смерть.

“Игра Саргоса” является моей франшизой, постепенно набирающей популярность среди аудитории. В ней поднимается множество вопросов: правовых, физических, социальных, политических, философских. Однако старт франшизы был заложен в 2017 году с РП-игрой “Фантастический Антигерой”, в которой, несмотря на юный возраст автора, тоже нашлось место сложным вопросам, в центре которых выделяется один конкретный: кто такой “герой”?

В центре сюжета находится эльфийка по имени Фурухата Сузука, входящая во взрослую жизнь. Ее история начинается с того, что она отправляется на свое первое простенькое задание, по возвращению с которого обнаруживает, что родное поселение было разрушено. Тогда она отправляется в ближайший город, по пути к которому сталкивается с монстрами, от которых гибнет. Однако это не становится концом ее истории – она обнаруживает, что после смерти появляется поблизости от места гибели, а погубившие ее и свидетельствовавшие ее смерть существа не могут до конца осознать, что произошло. Пробившись к городу, она узнает о пришествии в мир создания из легенд, являющегося персонифицированным злом – “Владыки Тьмы”. Отсюда молодой и любознательной эльфийке с уникальным даром предстоит пройти путь длинной в континент.

Несмотря на свой дар, на начале пути она остается по-прежнему обычной девушкой, без окрепшего мировоззрения, без богатства, без особого оружия или избрания богами, а мир вокруг – дикий и опасный. Королевства соседствуют с племенами, крупнейшие регионы захвачены монстрами, а всякое разумное существо не живет, а выживает, потому готово на что угодно. Сузуку посещает мысль о том, что было бы замечательно, если бы она сразила Владыку Тьмы, но лишь ради своего богатства, славы, величественных монументов с ее фигурой и своей беззаботной жизни. На этом этапе в ней нет ничего героического, к тому же она считает, что это лишь мечты, ведь такой песчинке в масштабах всего мира, как она, никогда не совершить чего-то столь грандиозного. На своем пути она неизбежно столкнется с вопросами самоопределения, сути героизма, ценности жизни и допустимости смерти.

На первом этапе своей вольной жизни она выполняет задания и мелкие поручения, чтобы укрепить свое материальное положение и собрать информацию об окружающем мире, будучи невзрачной фигурой среди окружающих. Отсюда она сумеет оценить последствия пробуждения Владыки – логистика парализована, торговля в упадке, хозяйственные связи разрушены, а молодежь не видит для себя иного пути, кроме как податься в авантюристы – рисковую боевую профессию, предполагающую постоянную конфронтацию с монстрами для очищения или защиты территории, охраны караванов, разведки и иных

задач. Все это она видела в одном из самых дальних городов от Энда – земли, где исторически располагаются резиденции владык тьмы, когда как ближайший к Энду регион, Дальний Юг, по слухам уже вовсе уничтожен. Катастрофа только началась, но в воздухе уже витают все признаки декаданса, начала всемирного темного века. Полчища чудовищ, беды окружающих и разрушенные судьбы оказывают сильное влияние на главную героиню, побуждая ее принять решение самой стать авантюристкой и постепенно продвигаться в сторону обители зла. Бертольду Брехту принадлежит цитата: «Несчастна та страна, которая нуждается в героях» [1].

Чем дальше заходила Сузука, тем опаснее и значительные становились задания, за которые она бралась. Именно в этот момент разные люди, спасенные как от монстров, как от болезней, так и от голода, стали впервые называть ее “героем”. Но сама эльфийка не была этим довольна, имея обобщенное понимание этого слова и, вполне справедливо, не соотнося себя с таковым. “Это не имеет смысла. Если я и герой, то скорее уж антигерой” – так сама Сузука осмысливала себя. И когда после многочисленных вестей о крахе других “героев”, набравшись силы и опыта, решается отправиться в поход на Владыку Тьмы, она сама определяет свою причину как достижение блага себе самой. Однако теперь все было уже не так очевидно. В своих миссиях она стала намного добродетельнее, и даже когда мэр Торвальд Шаттенсинн оказывается генералом тьмы и псиоником, захватившим Галагу, а за защиту бедного города она едва бы что получила, пойдя на смертельный риск, Сузука все равно вступает в бой и пытается спасти горожан.

Вокруг главной героини всегда присутствует смерть. Кто-то отнимает чью-то жизнь – порой одной из сторон события такого рода оказывается Сузука. Насколько это допустимо и где пределы? Ответ приходит не сразу и с ошибками, но окончательно она находит его тогда, когда сталкивается с драконом Великой Степи Драхвальдом Каэрзогом, прозванным “кошмар эпохи”. Он разрушил города и страны посреди континента, чтобы превратить их земли в Великую Степь – свои угодья. Несмотря на разумность, это жестокое и тщеславное существо, веками угрожающее окружающему миру и периодически разоряющее окрестности, для которого все прочие ничтожны. Когда Сузука сумевает сокрушить его, гордец умоляет эльфийку о пощаде. Но та принимает взвешенное решение – для нее очевидно, что гигантская рептилия лжет о том, что не станет впредь нести бедствия народам, лишь бы избежать погибели. Сохранить жизнь дракону – обречь на смерть многих, поэтому Фурухата добивает его. Убийство в защиту других, народа и борьба с “чудовищным” наделили героизмом множество персонажей художественной литературы и мифов, как Персея, убившего Медузу Горгону,

как Давида, убившего Голиафа, или Юдифь, убившую Олоферна. Герману Мелвиллу предписывается афоризм: «Истинное геройство заключено не в руках, а в сердце и в голове» [2].

Однако, несмотря на личностный рост, Сузука не пыталась осмыслить себя вновь, плывя по течению жизни. Достигнув Высокой Северной Крепости, особого замкового горного перехода на Дальний Юг, земли, охваченные тьмой, она столкнулась с ее хранителем, Шлюсселем Хютером, что остановил ее и отказался пропускать далее. Его условие было простым – через эту крепость он готов пропустить лишь героя, ибо иного по ту сторону не ждет ничего, кроме отчаяния. Здесь Сузуке довелось задуматься о причине своего пути и о своей роли в мировых событиях. Ранее она отрицала, что является героем, но встретив множество разных людей, “псевдогероев” и врагов, оказав безвозмездную помощь многим и лишившись корыстной сути своих желаний, осознает, что более не является антигероем – она стала той, кого в ней стали видеть другие еще давно. Фурухата Сузука действительно стала героем.

Там, где есть смерть, есть и жизнь. Сузука постоянно рискует собой, а ее жизнь часто прерывается. В этом, отчасти, есть героизм, ведь она претерпевает боль смерти из разу в раз. Однако по-настоящему Фурухата не рискует своей жизнью, зная, что всегда сможет вернуться. Это сильно помогло ей на пути, но ограничивало ее риски. Последним испытанием героизма для той, кто уже приняла свою суть как героя, становится дуэль с Заком Штайнхаузером – правой рукой и сильнейшим из генералов Владыки Тьмы. Тот оказался обладателем невероятной способности – он помнил и полностью осознавал предшествующие смерти Сузуки, что позволило ему самому изменять тактику боя и совершить попытку устрашить главную героиню. Он выдвигает тезис: эльфийка сама не знает, как работает ее дар. Что, если в следующий раз смерть окажется окончательной? Зак прагматично полагал, что они с Сузукой одинаковые. Оба боятся смерти и отступят, если над жизнью нависнет смертельная угроза, что и стало причиной ему быть единственным могущественным подчиненным Владыки, что не стал покидать Дальний Юг и решил скрыться в тылу. Но теперь он, разгадав секрет бессмертия, обратился личом – могущественной нежитью, призывающей на службу мертвецов. Это стоило ему больших усилий, и он был уверен, что наивная дева перед ним, не достигнувшая того же уровня, просто сбежит. Вера Сузуки в свой дар действительно пошатнулась, ибо до этого дня она слепо полагалась на него как на нечто естественное. Однако, теперь она стала героиней, и для себя закрепила истину – даже если ей суждено принести в жертву жизнь за свои идеалы, за мир, очищенный от зла и свободный возродиться и процветать, она готова пойти на это. Этим выводом она закрепляет свой образ ге-

роя, и, добравшись до Энда, она является им по-настоящему. Джорджу Бернарду Шоу предписывается афоризм: «Секрет героизма: никогда не позволяйте страху смерти руководить вашей жизнью» [3].

Подводя итоги, можно сказать, что тема героизма является центральной в “Фантастическом Антигерое”. Концепт “герой” насыщен деталями и подробно раскрыт в истории Фурухаты Сузуки.

Список цитируемой литературы

1. Брехт Б. Театр [Текст]: пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / сост. и вступ. ст. И. Фрадкина; коммент. Е. Эткинда и И. Фрадкина. – М.: Искусство, 1963–1965. Т. 2: Пьесы: «Круглоголовые и остроголовые», «Горации и Куриации», «Страх и нищета в Третьей империи», «Винтовки Тересы Каррар», «Жизнь Галилея» / коммент. И. Фрадкина. – 1963.

2. Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит. Перевод с английского И. Бернштейн Собрание сочинений. Т.1. – Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1987.

3. Шоу Д. Б. Афоризмы / составитель Душенко К. В. – М.: Эксмо-Пресс, Эксмо-Маркет, 2000.

Боков Б.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

УТОПИЯ НА КОСТЯХ: «ЗВЕЗДНЫЙ ДЕСАНТ» РОБЕРТА ХАЙНЛАЙНА КАК ЗЕРКАЛО СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ СТРАХОВ XX ВЕКА

Аннотация

В статье рассматривается роман Р. Хайнлайна «Звездный десант» (1959) в контексте его влияния на жанр научной фантастики и общественную мысль. Анализируется образовательная роль произведения, его этическая дилемма, эстетическое своеобразие и парадоксальная судьба в массовой культуре. Автор приходит к выводу о том, что книга, несмотря на обвинения в милитаризме, представляет собой сложный социальный эксперимент, исследующий границы ответственности и свободы.

Ключевые слова: Роберт Хайнлайн; «Звездный десант»; научная фантастика; милитаризм; политическая философия; гражданство и ответственность; боевая фантастика; утопия / антиутопия; роман воспитания; этика и общество; холодная война; Пол Верховен; экранизация.

«Звездный десант» («Starship Troopers») Р. Хайнлайна – одно из самых противоречивых произведений золотого века научной фантастики. Удостоенный премии «Хьюго» в 1960 году, он до сих пор вызывает ожесточенные споры: одни видят в нем учебник милитаризма и апологию фашизма, другие – тонкую утопию о гражданской ответственности, третьи – просто захватывающий боевик о войне с инопланетными жуками.

Однако, при ближайшем рассмотрении роман оказывается сложнее любого из этих определений. Написанный в разгар холодной войны, он вобрал в себя страхи американского общества перед «красной угрозой», разочарование в демократических институтах 1950-х и размышления отставного военного моряка о природе дисциплины. Для научной конференции этот текст интересен не столько как «космическая опера», сколько как многомерная модель, позволяющая анализировать трансформацию жанра, образовательные стратегии и этические дилеммы технологического общества.

История создания «Звездного десанта» показательна для понимания эволюции научной фантастики середины XX века. Изначально Хайнлайн писал роман как очередную книгу для подростков по заказу издательства Scribner's, с которым сотрудничал много лет. Однако издательство отклонило рукопись – впервые за долгую историю их партнерства. Причиной стал не сюжет или стиль, а идеологическое содержание: концепция общества, где избирательное право дается только после добровольной государственной службы, показалась редакторам слишком радикальной для юношества.

Этот разрыв стал поворотным моментом. Хайнлайн перестал быть «писателем для мальчиков» и перешел в большую литературу, а «Звездный десант» положил начало новому поджанру – боевой фантастике (military science fiction). До Хайнлайна космос осваивали ученые, инженеры и романтики-одиночки. После него пришел солдат.

Роман популяризировал концепции, ставшие впоследствии жанровыми клише: силовая броня (powered armor), тактика мобильной пехоты, десантирование с орбиты и образ тотально чуждой инопланетной расы. Если ранние пришельцы (например, у Саймака или в раннем Кларке) часто были мыслящими существами, с которыми можно договориться, то «арахниды» Хайнлайна («жуки») принципиально иные. Их коллективный разум, отсутствие индивидуальности и полная неспособность к капитуляции стали метафорой коммунистической угрозы времен холодной войны, где компромисс с «империей зла» считался невозможным.

Одним из ключевых, но часто недооцененных аспектов романа является его погруженность в проблематику воспитания. Жанрово «Звезд-

ный десант» – это не только боевик, но и роман воспитания (Bildungsroman). Главный герой, Хуан «Джонни» Рико, проходит путь от инфантильного выпускника школы до ответственного офицера.

Хайнлайн выстраивает стройную педагогическую концепцию. По сюжету, крах старых демократий в XXII веке произошел из-за морального разложения и кризиса воспитания. Учитель истории мистер Дюбуа внушает ученикам: «Человек не рождается с нравственным чувством. Мы приобретаем его через тренировку, опыт и тяжелую работу ума» [1]. В мире Федерации детей перестали бить, перестали требовать – и получили поколение преступников и потребителей, неспособных защитить общество.

Выходом становится жесткая, но добровольная система социализации через Федеральную службу. Военная муштра в учебном лагере под руководством сержанта Зима – это метафора образовательного процесса, где из «сырой глины» человеческой личности вылепливают сознательного индивида. Физические наказания, дисциплина и коллективная ответственность здесь выступают не как самоцель, а как инструменты, позволяющие юноше обрести контроль над собственными инстинктами.

Таким образом, фантастика выполняет здесь важную социально-педагогическую функцию: она моделирует идеальную (по мнению автора) систему взращивания гражданина. В этом смысле книга Хайнлайна – антитеза либеральной педагогике Руссо; это спор о том, нужно ли человека «ограничивать», чтобы сделать свободным.

Центральный этический вопрос романа – это природа гражданства. В Федерации Хайнлайна право голоса не является неотъемлемым правом человека. Чтобы стать гражданином (и получить возможность влиять на управление государством), необходимо добровольно поступить на Федеральную службу и пройти ее до конца. При этом контракт может быть расторгнут в любой момент, а отслужившие получают не привилегии, а именно право брать на себя ответственность за других.

«Никто не говорит, что гражданство – это награда за службу, – поясняет в романе лейтенант. – Гражданство – это не награда, это ответственность. И мы не допускаем к управлению государством тех, кто не доказал своей готовности принять на себя эту ответственность» [2].

Этот тезис вызывает наибольшую критику. Противники Хайнлайна (например, критик Деймон Найт) называли роман «фашистским». Однако, в отличие от классического фашизма, система Хайнлайна добровольна и не предполагает расовой или классовой дискриминации. Служить могут все: мужчины и женщины, белые и черные, богатые и бедные. Парадокс в том, что писатель, известный своими либертарианскими взглядами, создал модель «элитарной демократии», где правят наиболее дисциплинированные.

Технологический антураж (звездолеты, плазменное оружие, тактика ближнего боя) здесь не самодостаточен. Он служит фоном для проверки человечности. Сражаясь с «жуками» в силовой броне, пехотинец вынужден принимать мгновенные моральные решения. Знаменитая сцена спасения рядового Эйса ценой гибели нескольких десантников иллюстрирует древний военный принцип: ценность человеческой жизни относительна и определяется контекстом. Хайнлайн не дает готовых ответов, он лишь конструирует ситуацию, в которой этика проверяется экстремальными обстоятельствами войны.

Стилистически роман построен на контрасте. Повествование ведется от первого лица, и читатель погружен во внутренний мир Рико: его сомнения, страхи, воспоминания об отчем доме и первой любви. Этот исповедальный тон смягчает жесткость военной машины и делает главного героя живым человеком, а не бездумным винтиком.

Одновременно Хайнлайн виртуозно вплетает в ткань повествования элементы пропаганды – лекции офицеров, исторические справки, уставные формулировки. Эти вставки выполнены в нарочито сухом, телеграфном стиле, что создает эффект документальности и убеждает читателя в логичности предлагаемого мироустройства. Таким образом, форма произведения отражает его содержание: личное (чувства героя) подчиняется общественному (дисциплина и долг), но не исчезает, а обретает в этом подчинении новый смысл.

Ни одно обсуждение «Звездного десанта» невозможно без анализа его культовой экранизации Пола Верховена (1997). Фильм представляет собой уникальный случай антиэкранизации. Режиссер, выросший в оккупированной нацистами Голландии, прочитал книгу как опасную апологию фашизма и снял фильм, высмеивающий ее идеи.

Верховен намеренно оставил сюжетную канву, но полностью изменил оптику. В его фильме солдаты – наивные марионетки, пропагандистские ролики – откровенная ложь, а форма пехоты копирует эSSовскую униформу. Бронескафандры из книги исчезли, превратив элитных воинов в «пушечное мясо», гибнущее тысячами.

Интересно, что многие зрители не поняли иронии Верховена, приняв пафос фильма за чистую монету. Лишь спустя годы киноведы реабилитировали картину, назвав ее блестящей сатирой на милитаризм и тоталитарную эстетику. Этот диалог книги и фильма – яркий пример того, как фантастический нарратив может становиться полем битвы интерпретаций, отражая культурные травмы и политические взгляды творцов (американский оптимизм Хайнлайна 1950-х против европейского пессимизма Верховена 1990-х).

«Звездный десант» Роберта Хайнлайна остается произведением, которое не теряет актуальности. Это не просто «книжка про войну с

жуками», а сложный социально-философский трактат, задающий неудобные вопросы. Может ли общество выжить без жертвенности? Является ли безопасность платой за свободу или, наоборот, ее условием? Где грань между воспитанием ответственности и тотальным подавлением личности?

Фантастика как жанр позволяет вынести эти вопросы за скобки привычной реальности, смоделировать мир, где ответы можно «пощупать» через судьбы героев. И в этом – главная образовательная и этическая ценность романа Хайнлайна. К каким бы выводам ни пришел читатель, равнодушным он не останется. А значит, «Звездный десант» продолжает выполнять свою главную функцию: заставляет думать.

Список цитируемой литературы

1. Хайнлайн Р. Звездный десант / пер. с англ. А. Гришина. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 352с.

2. Mendlesohn, F. The Pleasant Profession of Robert A. Heinlein / F. Mendlesohn. – Unbound. – 2019.

3. Franklin, H. B. Robert A. Heinlein: America as Science Fiction / H.B. Franklin. – Oxford: Oxford University Press. – 1980.

4. Wood, R. The Utopian Dimension of Starship Troopers: Pedagogy, Militarism, and a Post-Democratic Society / R. Wood // SFRA Review. – 2025. – Vol. 51.

Гостева А.В., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, к. пед. наук, доцент

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ РОЛЬ ФАНТАСТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ: ОТ СОВЕТСКОГО КИНОИМПРЕССИНГА К ЦИФРОВОМУ ПОКОЛЕНИЮ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «ГОСТЬЯ ИЗ БУДУЩЕГО», 1985)

Аннотация

В статье рассматривается образовательный и воспитательный потенциал фантастического кинематографа на примере культового советского телефильма «Гостья из будущего» (реж. П. Арсенов, 1985). Анализируется феномен «импрессинга» как механизма формирования долгосрочных ценностных установок у детской аудитории. На основе

сравнительного анализа социологических данных 1980-х и 2020-х годов выявляются трансформации в иерархии жизненных целей подростков. Особое внимание уделяется вопросу сохранения воспитательного потенциала фантастического жанра в современных педагогических практиках.

Ключевые слова: образовательная роль фантастики; воспитание ценностей; киноимпрессинг; «Гостья из будущего»; педагогика медиавоздействия; поколение Z; советское кино; нравственное воспитание.

25 марта 1985 года на советские телеэкраны вышел пятисерийный фильм режиссера П. Арсенова «Гостья из будущего», созданный по мотивам повести Кира Булычева «Сто лет тому вперед» (1978) Для миллионов детей СССР это событие стало не просто просмотром телепередачи, а настоящим «импрессингом» – сверхранним впечатлением, определившим их мировосприятие на годы вперед. История московского школьника Коли Герасимова и девочки из 2084 года Алисы Селезневой задавала высокую планку мечты: о технически совершенном, но, главное, нравственно чистом мире, где «никто никого не обижает». Алиса, знающая восемь языков и не боящаяся космических пиратов, была «самой обычной девочкой», чей образ кричал юному зрителю: «Такими вы будете! Вы все, а не только избранные».

Данное исследование ставит целью выявить образовательный потенциал фантастического кинематографа и проследить его трансформацию в контексте смены поколений.

Понятие «импрессинг» (от англ. impress – «впечатлять, оставлять след) заимствовано из этологии и психологии развития и обозначает механизм сверхраннего запечатления значимых образов, определяющих дальнейшее поведение и ценностные ориентации личности. В контексте медиапедагогики импрессинг рассматривается как ключевой механизм воздействия экранных искусств на формирующуюся личность. Фантастика как жанр обладает особым образовательным потенциалом, поскольку позволяет моделировать идеальные миры и проигрывать этические дилеммы в условиях, свободных от бытовых ограничений.

Методологическую базу исследования составляют работы по педагогике медиавоздействия, социологии детства (исследования П. И. Араповой, 2019) [1], а также современные социологические опросы подростковых ценностных ориентаций (данные «ФедералПресс», 2025 [2]. Используются методы сравнительно-педагогического анализа, контент-анализа кинематографического материала и вторичного анализа социологических данных.

Мечты советских детей 1970–80-х годов формировались под влиянием героических и социально значимых образов. Как отмечает иссле-

дователь П. И. Арапова в статье «Содержание мечты советских детей 60–80-х гг. XX века», в этот период в почете были профессии космонавта, врача, учителя, полярника – занятий, связанных с подвигом, познанием и служением обществу [2]. Парадоксальным образом «Гостья из будущего», при всей своей фантастичности, укрепляла эти ценности.

Фильм режиссера П. Арсенова реализовывал следующие образовательные задачи:

1. Формирование просоциальных ценностей: служение, дружба, взаимопомощь.

2. Мотивация к познанию: Алиса, знающая восемь языков, выступала ролевой моделью для юных зрителей.

3. Воспитание нравственной чистоты: образ будущего как мира, где «никто никого не обижает».

Даже материальные мечты той эпохи (например, о детской педальной машинке) были неразрывно связаны с эмоциями дворового товарищества и семейного единства. Как отмечается в материале «Россияне назвали детскую мечту времен СССР» (Мослента, 2022), «советские дети мечтали о том, что было тесно связано с эмоциями» [3]. Фильм учил не потребительству, а сопричастности: любой школьник мог узнать себя в Коле, который, несмотря на страх, помогал Алисе и верил в дружбу. Эта утопия была последней в своем роде, закрыв собой тему детей как проводников в светлое будущее в советском кинематографе.

Опросы 2025 года, проанализированные «ФедералПресс» в статье «Мечтать не вредно: чего на самом деле хотят современные подростки» (2025), демонстрируют иную картину. В иерархии стремлений современной молодежи первое место занимает профессиональная самореализация (23,2%), второе – материальное благополучие (11%), и лишь третье – получение образования (7,6%). Успех все чаще связывают с материальной обеспеченностью, а индивидуализм выходит на первый план [2]. В отличие от советского «быть как все герои», современный подросток стремится «выдать базу» (совершить верное действие) в одиночку, часто ориентируясь на образы блогеров и айтишников. При этом психологи, опрошенные изданием, отмечают, что материализм молодежи – это не столько смена ценностей, сколько адаптация к реальности: высокая стоимость жилья и инфляция диктуют необходимость прагматичного планирования.

Возникает закономерный педагогический вопрос: сохраняет ли фантастический жанр свой воспитательный потенциал в новых условиях?

Как показывают опросы зрительских впечатлений (ресурс «Subscribe.Ru», «Современные дети о «Гостье из будущего»), даже нынешние школьники, которые смотрят «Гостью из будущего» (пусть и удивляясь «ненастоящим» квартирам и телефонным будкам), отмечают

главное: Алиса – «добрая и активная девочка», «красотка», а сам фильм – «про то, как путешествовать и оставлять хороший отпечаток» [4].

Это крайне важное наблюдение для педагогики медиавоздействия. Несмотря на устаревший технологический антураж, ядро образовательного посыла – ценность активности, доброты и «хорошего отпечатка» (то есть социально значимого следа, оставляемого человеком) – считывается современными детьми адекватно. Это свидетельствует об универсальности базовых гуманистических ценностей, транслируемых через фантастический жанр.

Попытка перезапустить историю в фильме «Сто лет тому вперед» (2024) провалилась в прокате, что некоторые критики связали с общей победой комиксовой культуры. С образовательной точки зрения это означает смену субъектности: мир супергероев предлагает пассивную роль «мирного населения», тогда как советская фантастика звала к действию, формируя активную жизненную позицию.

Современный ребенок в массе своей оказывается в позиции потребителя контента, а не соучастника приключения. Это снижает образовательный эффект, поскольку идентификация с героем (ключевой механизм воспитательного воздействия искусства) замещается пассивным созерцанием.

Несмотря на все трансформации, глубинные ценности остаются неизменными. Исследование «ФедералПресс» подтверждает: большинство подростков смотрят в будущее с оптимизмом и хотят быть полезными своей стране, называя главными целями создание счастливой семьи и наличие верных друзей [2].

Это дает основания для оптимизма в оценке образовательного потенциала фантастики. Так же, как и сорок лет назад, современный ребенок хочет верить в добро. Меняется лишь «упаковка» мечты: если советские дети грезили о космосе, чтобы служить Родине, то современные – о финансовой независимости, чтобы быть свободными. Задача современной педагогики – перевести эти индивидуалистические устремления на язык просоциальных ценностей, используя универсальный язык фантастики.

Сравнение двух эпох показывает, что ностальгия по «Гостье из будущего» – это тоска не по технологиям 2084 года, а по моральной ясности и чувству, что будущее зависит от тебя самого. Для педагогической практики это означает необходимость:

1) актуализации классического наследия: включение советской фантастики в программы медиаобразования с акцентом на универсальные ценности;

2) разработки методик обсуждения: использование фильма как триггера для разговора о дружбе, смелости, ответственности;

3) поддержки творческой активности: создание условий, в которых современные дети могли бы выступать не пассивными потребителями, а соавторами фантастических миров (школьные театральные студии, конкурсы рассказов, киноклубы).

Пока подростки выбирают «счастливую семью» как главную цель, а Алиса Селезнева продолжает называться «доброй и активной», у образовательного потенциала фантастики есть все шансы на новое воплощение в современных педагогических практиках.

Список цитируемой литературы

1. Арапова, П. И. Содержание мечты советских детей 60–80-х гг. XX века / П. И. Арапова // Воспитание школьников. – 2019. – № 6. – С. 11–17.

2. «Мечтать не вредно»: чего на самом деле хотят современные подростки // ФедералПресс. – 2025. – 19 дек. URL: https://fedpress.ru/article/3417495 (дата обращения: 14.03.2026)

3. Россияне назвали детскую мечту времен СССР // Мослента. – 2022. – 15 авг. URL: https://moslenta.ru/news/city/mechta-sssr-15-08-2022.htm (дата обращения: 14.03.2026)

4. Современные дети о «Гостье из будущего» // Subscribe.Ru. - 25.03.2015 URL: https://subscribe.ru/digest/style/biz/n214179468.html (дата обращения: 14.03.2026)

5. Усов, Ю. Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников / Ю. Н. Усов. – М.: Педагогика, 1989. – 176 с.

Гуляев С.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – О. В. Мезинова

«ХРОНИКИ НАРНИИ» КАК МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТЕЙ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Аннотация

Настоящая статья посвящена исследованию образовательной цели книги К. С. Льюиса «Хроники Нарнии» в контексте Всероссийской научно-практической студенческой конференции «Фантастика в литературе и культуре: критика современности, мировые нарративы и межкультурный диалог». В работе анализируется, как фантастический мир

Нарнии служит инструментом передачи подрастающему поколению фундаментальных моральных, этических и духовных ценностей. Особое внимание уделяется рассмотрению структуры повествования, аллегорического подтекста произведения и их способности развивать критическое мышление, эмпатию и формировать целостное мировоззрение.

Ключевые слова: «Хроники Нарнии», Нарния, К. С. Льюис, фантастика, образовательная роль, ценности, мировоззрение, аллегория, мораль, этика, межкультурный диалог.

В современном мире фантастика как литературный жанр обладает значительным образовательным потенциалом: она позволяет моделировать альтернативные миры, через которые читатель осмысливает фундаментальные вопросы бытия, морали и этики. Цикл произведений К. С. Льюиса «Хроники Нарнии», в частности одна из частей «Лев, колдунья и платяной шкаф», является ярким примером того, как фантастика становится инструментом формирования ценностных ориентиров и мировоззренческих установок для подрастающего поколения.

На первый взгляд, это простые детские сказки о приключениях юных героев, попадающих в волшебную страну. Но за этой простотой скрывается глубокий аллегорический смысл, затрагивающий фундаментальные вопросы добра и зла. Нарния становится не просто местом для захватывающих сюжетов, но и своеобразной лабораторией, где юные читатели могут наблюдать за развитием личности и характера, анализировать последствия поступков и усваивать важные жизненные уроки.

Фантастика как средство образования и воспитания

«Хроники Нарнии» К. С. Льюиса открывают перед читателями значительные возможности для образовательной работы. Построение альтернативной реальности позволяет автору наглядно демонстрировать причинно-следственные связи через поступки персонажей и их последствия, делая их более очевидными для читателя. Использование различных символов помогает транслировать глубокие философские идеи, стимулировать развитие воображения и креативного мышления.

К. С. Льюис мастерски использует эти возможности, создавая волшебный мир как аллегорическое пространство для осмысления моральных ценностей. Будучи выдающимся христианским мыслителем, он не скрывал своих намерений использовать в повествовании иллюстрации христианских истин. Однако аллегорический смысл произведений выходит за рамки толкования, предлагая уроки морали и этики, понятные читателям различных культур. Это расширяет воспитательный и просветительский потенциал.

«Лев, колдунья и платяной шкаф» выстраивает систему ценностей через противопоставление добра и зла, самопожертвования, эго-

изма, верности и предательства. Великий лев Аслан, являющийся центральной фигурой произведения, выступает как воплощение добра, справедливости и жертвенной любви. Его образ, одновременно величественный и милосердный, служит для детей моделью идеального лидера и высшей нравственной силы. Его смерть и воскресение в первой книге являются прямой отсылкой на историю христианской Пасхи, транслируя идеи о победе жизни над смертью, добра над злом, о возможности искупления и прощения. Дети, наблюдая за этими событиями, учатся понимать, что истинная сила заключается не только в физической мощи, а в самопожертвовании и любви. [1]

Главные герои, братья и сестры Певенси, сталкиваются с ситуациями, которые отражают реальные жизненные проблемы. Каждый ребенок совершил определенные ошибки, у каждого был индивидуальный путь, чтобы преобразиться.

Эдмунд: Мальчик обижается на сестер и брата. Ему труднее всех удается перестать сомневаться и поверить в Нарнию, он проходит путь от эгоизма и зависти к раскаянию и искуплению. Ему дают возможность исправить ситуацию, когда он смиряется со своей судьбой. Он впервые сочувствует чужому горю. Полностью мальчик преображается, когда он принимает Аслана и раскаивается, а после жертвует собой в бою. Его история наглядно демонстрирует разрушительную силу зла и важность прощения, как для того, кто прощает, так и для того, кого прощают.

Сьюзен. Она не верит в волшебный мир, но оказавшись в нем, меняет свое мнение. Поначалу волшебная страна пугает девушку, она не доверяет ее жителям и ведет себя осторожно. В общении с обитателями Нарнии Сьюзен бывает чересчур гордой и надменной. Но когда Сьюзен понимает, что готова отдать все ради помощи близким, она преображается. И позже поднимает вопрос о сохранении детской непосредственности и способности к чуду в мире, который стремится к рационализации всего.

Люси. Она первой оказывается в Нарнии и сразу верит в существовании этого мира. Для Люси эта страна оказывается почти домом. Она действует смело, находит язык с ее обитателями и относится к ним с добротой, символизирует чистоту сердца и способность видеть истину там, где другие не видят. Она понимает, что такое счастье. Она наблюдает за изменениями своих братьев и сестры, находит новых друзей и учится быть взрослой.

Питер. Он также не верит Люси. Но попав в волшебную страну, мирится с ней. Он, как старший брат все время приглядывает за остальными. Иногда слишком предвзят к Эдмунду, из-за чего тот решается на предательство. Он меняется, когда признает свою причастность в предательстве Эдмунда, и помогает в беде, это помогает выстроить более

крепкие и близкие отношения между ними. Также учится признавать и собственные промахи, брать лидерство и ответственность.

Нарния становится не просто сказочным миром, а своего рода путеводителем, где дети могут в безопасной и увлекательной форме исследовать сложные этические вопросы, развивать способность к эмпатии, сопереживать, делать собственные выводы о правильности и неправильности поступков. [2]

Механизмы воздействия на читателя:

Льюис использует ряд художественных приемов для усиления образовательного воздействия: аллегория превращает волшебную страну в модель мира, где абстрактные понятия обретают конкретные формы, что делает повествование еще понятным для читателя. В «Хрониках» встречаются мотивы из античной мифологии (фавны, кентавры, дриады). Такое сочетание позволяет автору создать уникальную картину мира, где каждый элемент несет смысл: например, фавн Тумнус символизирует доброту и гостеприимство, а говорящие животные воплощают различные человеческие качества. Благодаря этому читатель любого возраста может найти в тексте знакомые образы и через них постигать более глубокие идеи [3]. Идентификация с персонажами позволяет читателям легко отождествлять себя с главными героями и вместе с ними переживать приключения и усваивать уроки; эмоциональное вовлечение, достигаемое за счет ярких описаний и драматичных сюжетов, вызывает у читателя сопереживание, усиливая воспитательный эффект; наконец, многоуровневый текст обеспечивает наличие смыслов, доступных читателям разного возраста и уровня подготовки.

Влияние на развитие критического мышления и эмпатии:

Фантастика по своей природе стимулирует воображение и творческое мышление. «Хроники Нарнии» не только переносят читателя в другой мир, но и побуждают его активно участвовать в осмыслении происходящего: автор не дает готовых ответов, а предлагает искать их самостоятельно, анализируя действия персонажей, их мотивы и последствия, способствуя формированию эмпатии и толерантности.

Разнообразие существ в Нарнии - от говорящих животных до гномов и кентавров, учит уважению к различиям и помогает осознать ценность многообразия мира, осознавая, что каждый имеет право на существование и уважение. Следя за моральными испытаниями героев (раскаянием Эдмунда, верой Люси, ответственностью Питера), читатель учится сопереживать, понимать чужие чувства и видеть ситуацию с разных сторон.

Влияние на формирование личности и развитие воображения и критического мышления происходит через яркие образы и захватывающие сюжеты, Льюис ненавязчиво формирует у юных читателей

представление о добродетелях. Они показывают, что путь героя не всегда легок, но всегда требует усилий, самодисциплины и готовности принимать ответственные решения. Взаимоотношения между детьми, их разногласия и примирения, также демонстрируют важность семейных уз, компромисса и взаимопонимания.

«Хроники» также способствуют формированию целостного мировоззрения, предлагая читателю не просто набор правил, а систему ценностей, основанную на любви, справедливости, мужестве и самопожертвовании. Эти ценности не навязываются, а органично вплетаются в сюжет, демонстрируя свою эффективность и значимость через поступки героев и развитие событий. Читатель, погружаясь в мир Нарнии, невольно начинает примерять эти ценности на себя, задумываясь о том, как он сам поступил бы в той или иной ситуации.

Через мир Нарнии автор затрагивает вопросы веры и сомнения. Герои сталкиваются с необходимостью верить в то, что нельзя увидеть или объяснить рационально. Это развивает способность к абстрактному мышлению и пониманию того, что не все в мире поддается логическому объяснению. В то же время, автор не призывает к слепой вере, а скорее к открытости ума и сердца, к готовности принять чудо. Например, концепция времени в Нарнии, где годы могут пролетать, пока в нашем мире проходит всего несколько минут, заставляет задуматься о относительности времени и его ценности.

Подводя черту, можно сказать, что в эпоху цифровизации и клипового мышления данное произведение выступает как значимый культурный код. Противопоставляя поверхностному восприятию глубины сюжета: многослойность аллегорий и символических образов побуждает читателя к аналитическому осмыслению скрытых смыслов, развивая навыки критического мышления и интерпретации. Несмотря на то что моральные ориентиры в обществе размываются, сюжет подчеркивает незыблемость главных нравственных ценностей. Это видно на примере Аслана и действий детей: честность, сострадание, смелость и самопожертвование по-прежнему имеют огромное значение. Через призму сказочной вселенной Льюис моделирует механизмы взаимодействия, демонстрируя, как различия не становятся препятствием, а обогащают общество.

Таким образом, «Хроники Нарнии» показывают, как фантастика выполняет важную образовательную функцию. Через аллегории, образы и сюжеты, Льюис не просто повествует нам волшебную историю, но и закладывает основы нравственности, ответственности, мужества и веры в чудеса. Произведение также стимулирует развитие критического мышления, воображения и эмоциональной составляющей, подтверждая, что фантастические миры могут быть не только источником вдохновения, но и ценным инструментом воспитания подрастающего поколения.

Список цитируемой литературы

1. Фома [Электронный ресурс] : [сайт]. – Режим доступа: https://foma.ru/hroniki-narnii-razbor-skrytyh-otsylok-k-biblii.html

2. Котовская А. Неочевидные смыслы популярных книг: Хроники Нарнии и Голодные игры. Преображение персонажей [Электронный ресурс] // Levelvan : образовательный проект. – Режим доступа: https://levelvan.ru/pcontent/neochevidnie-smisli-hroniki-narnii-7/Narnia_characters

3. Проблема сохранения библейских и мифологических аллюзий в русских переводах «Хроник Нарнии» К. С. Льюиса [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sohraneniya-bibleyskih-i-mifologicheskih-allyuziy-v-russkih-perevodah-hronik-narnii-k-s-lyuisa

4. Льюис К. С. Лев, Колдунья и платяной шкаф. Глава первая. Люси заглядывает в платяной шкаф [Электронный ресурс] // LibreBook : библиотека. – Режим доступа: https://1.librebook.me/the_lion__the_witch_and_the_wardrobe/vol1/2

Дмитриева С.Н., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук., доцент

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ ПОДРОСТКОВ ЧЕРЕЗ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Д. АРНОЛЬДА «ЭЛЕКТРИЧЕСКОЕ КОРОЛЕВСТВО)

Аннотация

В статье рассматривается проблема формирования ценностных ориентиров у подростков через анализ фантастического нарратива. Результаты демонстрируют, что постапокалиптический сюжет способствует интериоризации подростками ответственности, самопожертвования и поиска личной идентичности. Автор делает вывод, что фантастический нарратив выступает безопасным пространством для этического экспериментирования, позволяя моделировать ценностный выбор в экстремальных условиях, что подтверждает высокий воспитательный потенциал жанра.

Ключевые слова: ценностные ориентиры; подростки; фантастический нарратив; Дэвид Арнольд; «Электрическое королевство»; лите-

ратура young adult; воспитательный потенциал; ценностное самоопределение; постапокалиптика; нарративный анализ

Проблема формирования ценностных ориентиров у подростков становится особенно важной в наше время, когда привычные способы воспитания перестают быть единственными, а информационная среда предлагает молодым людям множество противоречивых примеров поведения. В этих условиях возрастает значение художественной литературы как пространства, где ценностные ориентиры предъявляются через эмоциональное проживание читателем судеб героев. Особое место среди жанров занимает фантастика, которую долгое время недооценивали с точки зрения воспитания. Как отмечает О.Н. Алмазова, «воспитательный и образовательный потенциал научной фантастики высок» [2; с. 349], поскольку в юношеском возрасте особую актуальность приобретают вопросы, поставленные именно в научно-фантастических произведениях. Современные исследования подтверждают, что фантастика развивает у молодых читателей психологическую устойчивость и критическое мышление, позволяя с эмоциональной дистанции рассматривать серьезные экзистенциальные проблемы.

Актуальность работы обусловлена поиском эффективных инструментов воздействия на морально-нравственное становление личности в период пубертатного кризиса. Цель исследования – выявление механизмов трансляции гуманистических идеалов посредством художественной структуры романа Дэвида Арнольда «Электрическое королевство». Методологическую базу составили нарративный и герменевтический анализ, а также компаративистский подход к изучению ценностного компонента в литературе young adult.

Роман Д. Арнольда «Электрическое королевство» представляет собой репрезентативный материал для изучения механизмов формирования ценностных ориентиров через фантастический нарратив. Действие происходит в мире, уничтоженном смертоносным вирусом, который переносят мухи. Восемнадцатилетняя Нико, потерявшая мать и столкнувшаяся с болезнью отца, отправляется в опасное путешествие к загадочной аномалии в Манчестере. По дороге она встречает других подростков, идущих в том же направлении, и всех их объединяет фигура таинственного Доставщика, проживающего множество жизней в попытке направить события в нужное русло.

Главный механизм влияния фантастики связан с возможностью «безопасного экспериментирования». Художественная реальность позволяет читателю прожить множество вариантов развития событий, идентифицируя себя с героем и сохраняя критическую дистанцию. Как отмечает Э. Джонс, «эта дистанция дает читателям возможность пре-

одолеть сложность и использовать воображение для осознания различных способов решения социальных проблем» [4; с. 12]. В романе Арнольда такая дистанция создается через обстановку постапокалипсиса, которая позволяет подростку задумываться о важных вопросах жизни, не сталкиваясь с ними напрямую. Читатели отмечают парадоксальную особенность книги: она «очень поэтичная, красивая и пропитанная уютом, несмотря на жуткие сцены» [1; с. 1].

Одна из главных ценностей, о которых говорит роман – это ответственность. Нико, отправляясь в опасный путь ради спасения отца, осуществляет экзистенциальный выбор, становящийся поворотным моментом взросления. В рецензии на роман подчеркивается: истории Нико и Кита в сочетании с исповедью Доставщика создают напряженное повествование, где «знание из множества прожитых жизней приносит возможность надежды, но несет неизбежность трагедии» [3; с. 327]. Эта двойственность – знание цены выбора и готовность его совершить – составляет суть ответственного поведения.

Еще одна важная ценность – доверие как основа человеческих отношений. Герои романа, потерявшие родителей, должны решить, можно ли доверять незнакомцам, когда каждый потенциально несет угрозу. Этот сюжет моделирует ситуацию, знакомую современным подросткам: в эпоху кризиса социальных связей способность выстраивать доверие становится условием не только психологического комфорта, но и выживания. Читатель точно подмечает: в книге поднимаются серьезные вопросы о характере времени, пространства, человеческого доверия и смерти.

Тема утраты и принятия неизбежного становится важным компонентом ценностной структуры романа. В литературе для подростков, как отмечает К.С. Киктева, затрагиваются «взрослые» проблемы, включая болезнь и смерть близких. Потеря родителей – это ситуация, которая заставляет пересмотреть все свои ценности. Фантастический нарратив создает безопасное пространство, где экзистенциальная тревога может быть символически проработана. Читатель видит, что горе не уничтожает героев, но становится источником их внутренней силы.

Философский уровень повествования связан с осмыслением категорий времени и бессмертия. Доставщик, проживающий множество жизней, воплощает идею цикличности времени и цены, которую приходится платить за возможность влиять на ход событий. В ключевой цитате романа эта идея формулируется четко: «пока есть те, кто стареет и умирает, всегда будут те, кто ищет спасения от старости и смерти» [1: с. 432]. На вопрос, не является ли искусство попыткой обрести бессмертие, следует ответ: «Это обретенное бессмертие» [1; с. 310]. Читателю предлагается задуматься о природе вечности: возможно, она

заключается не в продлении физического существования, а в следе, который человек оставляет в памяти других.

Важнейшим посылом романа становится тезис о ценности незнания: «не знать чего-то не стыдно. Стыдно притворяться, будто знаешь» [1; с. 215]. В эпоху информационной перегрузки, когда у подростка создается иллюзия всезнания, умение признавать границы собственного понимания становится ценным качеством. Роман учит честности перед самим собой и пониманию, что мир сложнее, чем кажется.

Образовательный потенциал фантастики young adult (литература для подростков) уже стал предметом научного осмысления. Исследователи выделяют характерные черты жанра: реалистичное изображение враждебного мира; необходимость борьбы за его переустройство; столкновение подростка с собственными страхами. В этом процессе меняется как герой, так и мир, что создает оптимистический вектор, важный для подростковой аудитории. Читатели видят в антиутопиях и постапокалиптике отражение современного мира: эти произведения в аллегорической форме привлекают внимание к социальным проблемам, показывая общество, где высвечиваются проблемы современности.

Таким образом, фантастический сюжет романа Д. Арнольда «Электрическое королевство» реализует образовательную функцию через создание безопасного пространства для этического экспериментирования. Постапокалиптический сюжет и структура повествования способствуют интериоризации подростками ответственности, доверия, мужественного принятия утрат, качественного отношения к времени и интеллектуальной честности. Фантастика выступает не бегством от реальности, а концептуальным аппаратом для ее осмысления, предоставляя инструменты для построения системы ценностей в условиях социокультурной нестабильности.

Список цитируемой литературы

1. Арнольд, Д. Электрическое королевство / Д. Арнольд / пер. с англ. Н. Абдуллина. – М.: Альпина. Дети. – 2021. – 320 с.

2. Алмазова, О.Н. Научная фантастика как фактор воспитания юношества О.Н. Алмазова // Пятые Лемовские чтения. – Самара. 2020. – С. 349-355.

3. Quealy-Gainer, K. The Electric Kingdom by David Arnold (review) / K. Quealy-Gainer // The Bulletin of the Center for Children's Books. – 2021. – Vol. 74. – №7. – P. 327.

4. Джонс Э. Научная фантастика развивает у молодых читателей психологическую устойчивость // LiveLib. – 2020. – URL: https://trigger.livelib.ru/translations/post/54964-nauchnaya-antastika-razvivaet-u-molodyh-chitatelej-psihologicheskuyu-ustojchivost (дата обращения: 24.03.2026).

5. Киктева, К.С. Методический потенциал англоязычных антиутопий young adult / К.С. Киктева // Вестник МГПУ. – 2020. – № 3 (53). – С. 76-83.

Игнатенко Т.А., студент,
Ермакова Т.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

«МАРСИАНСКИЕ ХРОНИКИ»: КОСМОС, КАК ЗЕРКАЛО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ

Аннотация

Статья анализирует культовый цикл рассказов Р. Брэдбери, рассматривая его структуру, ключевые темы и образы. В центре внимания – трактовка колонизации Марса, как метафоры земных пороков, противостояние технологии и души, образы марсиан и землян. Раскрывается исторический контекст создания книги и ее влияние на культуру. Работа показывает, как через фантастический антураж Брэдбери исследует вечные вопросы человечности.

Ключевые слова: космическая фантастика; человек; культура; история будущего; Марс; «Марсианские хроники».

В 1950 году, когда Рэй Брэдбери опубликовал «Марсианские хроники», мир был очарован возможностями науки и техники. Это была эпоха расцвета «твердой» научной фантастики, воспевающей ракеты и покорение галактик. В культурном воображении будущее связывалось прежде всего с прогрессом, модернизацией и верой в безграничную мощь рационального знания. Однако книга Брэдбери стала событием иного порядка. Писатель словно предложил читателю посмотреть не на звездное небо, а вглубь собственной совести.

Марс Брэдбери – это не планета, которую исследуют астрономы. Это метафора, интимное пространство, где разворачивается главная драма – драма человеческой души. Иначе говоря, описываемый космос у Брэдбери не столько физическое пространство, сколько символическое поле, в котором проявляются подавленные желания, травмы и коллективные мифы землян. Как отмечает К. Бандрик в своем диссертационном исследовании, творчество Брэдбери выходит за рамки жанровых условностей «Золотого века» и позволяет автору «обращаться к фундаментально сложным вопросам человеческого опыта» [3, с. 17].

Таким образом, роман функционирует на стыке фантастики, философской притчи и психологической драмы.

Цель данной статьи – показать, что космос в «Марсианских хрониках» – это лишь декорация, а истинный сюжет – это путешествие человека вглубь самого себя. Ракета, стартующая с Земли, в таком прочтении становится метафорой внутреннего движения души, пытающейся осмыслить собственное прошлое и возможное будущее [3].

Многие современные Брэдбери критики упрекали его в пессимизме и «философии тщетности» по отношению к научно-техническому прогрессу. Однако, как справедливо замечает Б. Дж. Крайер в своей магистерской диссертации «Future Memory: Ray Bradbury and the Aesthetics of Nostalgia» («Память будущего: Рэй Брэдбери и эстетика ностальгии»), взгляды писателя гораздо сложнее, чем простая критика технологий. Брэдбери не против ракет. Он против того багажа, который человечество несет с собой на борт [4, с. 15].

Земляне в «Хрониках» прибывают на Марс не как исследователи, а как завоеватели, повторяя худшие страницы собственной истории. Они не видят и не хотят видеть чужую культуру. В рассказе «Илла» марсианка, завороженная снами о голубоглазом пришельце, гибнет от руки мужа, ревнующего ее к призраку из будущего. Трагедия в том, что земляне даже не узнают о существовании этой драмы. Как пишет К. Бандрик, «колонизаторский дискурс терпит крах, сталкиваясь с реальностью, которую он не в состоянии осмыслить» [3, с. 20].

Наиболее ярко эта слепота проявляется в рассказе «Третья экспедиция». Марсиане, будучи телепатами, создают для пришельцев иллюзию родного американского городка с воскресшими родственниками, чтобы те, расслабившись, были уничтожены. Эта «готическая» ловушка, по мнению К. Бандрика, блестяще демонстрирует, как легко «граница между субъективным и объективным пониманием мира стирается» [3, с. 15]. Люди гибнут не от марсианского оружия, а от собственной тоски по дому – самого человеческого из всех чувств. Земляне пришли навязывать свою волю, но пали жертвой своих же иллюзий. Марс здесь выступает не враждебной средой, а катализатором, обнажающим внутреннюю слабость.

Ключевой особенностью «Марсианских хроник» является их пронзительная печаль, которую читатели часто описывают как «привкус пепла разрушенных миров». Ностальгия у Брэдбери – это не просто сожаление о прошлом, а структурообразующий принцип. В. Дж. Крайер называет это «эстетикой ностальгии». Вспомним рассказ «Будет ласковый дождь» – жуткую поэму об автоматическом доме, который продолжает жить после ядерной войны, уничтожившей хозяев. Это история не о будущем, а о вечном страхе перед одиночеством и смертью [1].

К. Бандрик проводит параллель между «Хрониками» и готической литературой. В отличие от оптимистичной фантастики, верящей, что человечество оставит свои грехи на Земле и «улетит к звездам, не обремененное грехом», Брэдбери показывает обратное. Марсианские пейзажи, каналы и города населены призраками – как марсианскими, так и будущими призраками самих землян. Бандрик утверждает, что готический элемент у Брэдбери служит для исследования «пугающе разобщенных отношений между объективным и субъективным восприятием реальности» [3, с.14].

Марс становится гигантским экраном для проекции коллективного бессознательного человечества. Страх перед неизведанным – это всегда страх перед темным, что есть внутри нас самих.

К. Перальта в своем сравнительном анализе творчества Брэдбери и К.С. Льюиса подчеркивает мифопоэтический подход автора: история и взаимоотношения людей с Марсом встраиваются в «более крупную космологию, которая отражает религиозные или философские взгляды» автора. Брэдбери создает миф, в котором красная планета – это не просто точка назначения, а место очищения или окончательного падения [5, с. 121-123].

Кто такие марсиане? В конце книги, в рассказе «Миллионлетний пикник», семья спасается от земной катастрофы на Марсе. Отец говорит детям, смотрящим в канал на свое отражение: «Встречайте марсиан». Этот финальный аккорд – ключ ко всей книге. Как точно подмечает один из читателей и критиков, ««Марсианские хроники» – это истории вовсе не о столкновении двух цивилизаций, а о том, как ведут себя представители одной, нашей цивилизации, попав в необычные условия» [2, с. 5-6].

К. Перальта также отмечает, что оба писателя (Брэдбери и Льюис) были пессимистичны в отношении «грандиозных схем планетарного господства», которые популярны и сегодня. Марс у Брэдбери – это последний шанс человечества. Шанс не начать новую техническую эру, а, наконец, повзрослеть и заглянуть в себя. Только отказавшись от старых обид, расизма и жажды наживы («Пешеход»), можно стать настоящим «марсианином» – то есть человеком в высоком смысле этого слова. Ракеты, дома, города – все это декорации. Главное действующее лицо – душа, мечущаяся между варварством и милосердием [5, с. 125].

«Марсианские хроники» Рэя Брэдбери выдержали испытание временем именно потому, что написаны не о Марсе. Они написаны о доме, о любви, о страхе смерти и о разрушительной силе прогресса, лишенного гуманистической основы. Космос у Брэдбери – это зеркало. Пристально вглядываясь в марсианские пески, земляне в конце концов видят там не чуждую цивилизацию, а собственные лица.

Как справедливо заметил К. Джонсон, участник книжного клуба научной фантастики, «если убрать все, что связано с Марсом, это все равно могут быть серии хоррор-рассказов или зарисовок из жизни 1950-х годов». [6, с. 35-37].

Эта универсальность, этот отказ от следования канонам «твердой» фантастики в пользу исследования «внутреннего космоса» человека и делает книгу вечной. «Марсианские хроники» учат нас тому, что настоящие открытия ждут нас не за миллионами километров, а в глубине собственной души.

Список цитируемой литературы

1. Брэдбери, Р. Марсианские хроники: "Будет ласковый дождь" / Р. Брэдбери; пер. с англ. Л. Жданова. – М.: Мир. – 1965

2. Bradbury, R. October 2026: The million-year picnic. The Martian Chronicles / R. Bradbury. URL: https://lasp.colorado.edu/mop/files/2019/08/million-year-picnic.pdf (дата обращения 20.03.2026)

3. Bundrick, C. “All we know is here we are”: Gothic Aspects of Ray Bradbury’s The Martian Chronicles / C. Bundrick // Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research. – 2019. – № 6(1), 14-27. URL: https:// journal.finfar.org/articles/1696.pdf (дата обращения 19.03.2026)

4. Cryer, B. J. Future memory: Ray Bradbury and the aesthetics of nostalgia / B. Cryer. Master‘s thesis. – University of Texas-Pan American. – 2015. – p. 35-37. URL: https://scholarworks.utrgv.edu/etd/1/ (дата обращения 20.03.2026)

5. Peralta, C. Mars and Malacandra: The Mythopoeic Cosmologies of Ray Bradbury and C. S. Lewis / C. Peralta // New Horizons in English Studies. – 2025. – №10. – p. 15-125. URL: https://journals.umcs.pl/nhies/article/view/17251 (дата обращения 19.03.2026)

6. Truxaw, M. Matt’s Reviews: The Martian Chronicles by Ray Bradbury / M. Truxaw. – 2025. URL: https://amazingstories.com/2025/09/matts-reviews-the-martian-chronicles-by-ray-bradbury/ (дата обращения 18.03.2026)

Жирякова А.В., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук., доцент

ПРЕДСКАЗАНИЯ И ОТКРЫТИЯ: ЧЕМУ УЧЕНЫЕ УЧАТСЯ У ФАНТАСТОВ?

Аннотация

Исследование посвящено взаимодействию научной фантастики и научного прогресса. Анализируется влияние фантастической литературы (произведений Ж. Верна, Г. Уэллса, Р. Брэдбери, А. Кларка и др.) на развитие науки и технологий. Выявляются механизмы влияния, систематизируются примеры сбывшихся прогнозов. Работа демонстрирует важность учета фантастических идей при планировании научных исследований.

Ключевые слова: наука; фантастика; ученые; космонавтика; Ж. Верн; А. Кларк; этические границы прогресса.

Научная фантастика занимает особое положение в культуре: это пограничная зона между строгой наукой и свободным полетом художественной мысли. Она возникла в XIX веке как ответ на технический прогресс, но сохранила верность интуиции и воображению. Сегодня научная фантастика особенно важна: она помогает представить, каким может быть будущее и задуматься над вопросами, на которые у науки пока нет ответов. Многие ученые признают, что на их исследования повлияли прочитанные книги. История знает сотни примеров, когда «несбыточное» предсказание фантаста спустя десятилетия становилось реальностью. Чем это объясняется? В основе феномена лежит сочетание трех факторов:

1. Экстраполяция. Писатель мысленно продолжает ту или иную тенденцию развития науки и техники в будущее, следуя ее внутренней логике.

2. Аналогия. Прогноз строится на основе исторических параллелей.

3. Интуиция. Творческое озарение, позволяющее собрать разрозненные факты в целостную картину грядущего. [4]

Как точно заметил основоположник космонавтики К. Циолковский: «Сначала неизбежно идут: мысль, фантазия, сказка. За ними шествует научный расчет. И уже, в конце концов, исполнение венчает мысль» [5, с.10].

Одним из родоначальников жанра был Ж. Верн. Его творчество отражает трансформацию авторской концепции: от техно-оптимизма и восприятия науки как фактора прогресса до осознания экзистенциальной угрозы, связанной с этическим отставанием человечества. В романе

«Робур-Завоеватель» (1886) писатель артикулирует фундаментальную антиномию, согласно которой технологический рост, лишенный морального базиса, становится источником глобальной опасности [3].

Ранний период деятельности Ж. Верна характеризуется созданием классических научно-фантастических произведений, таких как «Путешествие к центру Земли» (1864), «С Земли на Луну» (1865) и «Двадцать тысяч лье под водой» (1870). В последнем автор продемонстрировал исключительную прогностическую точность, опередив инженерную мысль своего времени. Спроектированный им «Наутилус» обладал характеристиками, сопоставимыми с параметрами современных атомных субмарин. Таким образом, Ж. Верн заложил методологический фундамент современной научной фантастики.

Влияние художественно-прогностических произведений Ж. Верна на формирование научного мировоззрения К. Э. Циолковского — яркий пример взаимодействия научной фантастики и инженерной мысли. Как указывал сам Циолковский в автобиографических заметках, романы французского писателя («Из пушки на луну» и др.) стимулировали его юношеский интерес к вопросам межпланетных сообщений. Ж. Верн, детально описывая технические детали (расчеты массы снаряда, выбор точки старта, эффекты невесомости), поставил перед молодым ученым конкретную физико-техническую задачу, которую сам решил художественными средствами. Инженер подвергнул идею писателя критическому анализу [8].

Фантастические романы стали для Циолковского отправной точкой для строгих научных изысканий, подтолкнув его к разработке теории реактивного движения и обоснованию возможности космических полетов. Его произведения в жанре научно-популярной фантастики («На Луне», «Вне Земли») выполняли важнейшую просветительскую функцию, став связующим звеном между теоретическими изысканиями ученого и широкой аудиторией [9].

Ключевые особенности подхода Циолковского:

1. Осознанная популяризация. Циолковский рассматривал фантастику как стратегический инструмент для внедрения космических идей в массовое сознание и привлечения энтузиастов к будущему освоению космоса.

2. Преемственность идей. Циолковский продолжил традицию использования фантастики как катализатора научного поиска.

3. Научная достоверность. В отличие от «чистой» фантастики, сюжеты Циолковского строятся на реальных научных гипотезах. Это позволяло ему моделировать условия космического полета и наглядно демонстрировать законы физики.

Научно-популярная фантастика Циолковского – это не просто литературное дополнение к его трудам, а часть его научного метода. Она обеспечила актуальность его идей, заложила основы популяризации космонавтики и сформировала мировоззрение, позволившее человечеству сделать первые шаги в космос.

Традиция научного предвидения была блестяще продолжена Г. Уэллсом, который в своих романах предсказал создание лазеров («луч теплоты» в «Войне миров»), появление танков и авиации задолго до их изобретения. Его современники не верили, что такое оружие можно создать в реальности. Даже А. Эйнштейн критиковал идею «тепловых лучей», пока сам не получил Нобелевскую премию по физике в 1921 году за открытие закона фотоэлектрического эффекта. Именно на нем основана работа светодиодов, солнечных панелей, современных лазерных систем.

Хотя А. Эйнштейн пришел к реляционной модели пространства-времени через физико-математический аппарат (в частности, опираясь на геометрические работы Г. Минковского), именно художественная интуиция Г. Уэллса, выраженная в романе «Машина времени», сыграла важную эпистемологическую роль. Предложив рассматривать время как четвертое измерение бытия, Г. Уэллс создал культурно-интеллектуальный контекст, который способствовал популяризации и более интуитивному восприятию идей теории относительности в широких кругах образованной публики [7]. Эйнштейн видел в Уэллсе интеллектуального провидца, а не просто писателя. Художественные работы позволяли обществу оценить масштаб технологических перемен и подготовиться к серьезным вызовам, которые несет развитие науки.

Особого внимания заслуживает фигура А. Кларка – выдающегося писателя-фантаста и ученого-популяризатора, сумевшего гармонично соединить художественное воображение с научным мышлением. В 1945 году он опубликовал статью «Внеземные ретрансляторы» в журнале «Wireless World», где математически обосновал возможность создания системы спутников связи на геостационарной орбите. Хотя сама концепция орбитальных ретрансляторов обсуждалась и ранее, Артур Кларк впервые представил ее в виде детально проработанной технической схемы с расчетами. В статье он указал оптимальную высоту орбиты – примерно 35 786 км над уровнем моря; показал, что спутник на такой орбите будет казаться неподвижным относительно земной поверхности; описал принципы работы сети из трех спутников, равномерно распределенных по орбите для глобального покрытия [10]. Именно благодаря Кларку эта идея получила широкую известность и признание в научном сообществе. Неудивительно, что геостационарную орбиту на Западе нередко называют «орбитой Кларка» или «поя-

сом Кларка». Сегодня на ней располагаются сотни спутников, обеспечивающих глобальные системы связи – от спутникового телевидения и навигации до высокоскоростного интернета и метеорологического мониторинга. Для Кларка научная фантастика была не просто литературным жанром, а инструментом прогнозирования и осмысления будущего человечества. Он стремился показать, как технологический прогресс и выход в космос могут трансформировать общество. Эту идею писатель гениально воплотил в своем романе «2001: Космическая одиссея», который стал вехой в истории жанра и оказал влияние на развитие космонавтики и искусственного интеллекта.

Роман Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» представляет собой сложный прогностический текст, в котором научная фантастика переплетается с глубоким социальным анализом [1]. Будучи писателем-новатором, Брэдбери не только предвосхитил множество технических изобретений, но и описал психологические и социальные последствия их внедрения, продемонстрировал удивительную точность в предвидении конкретных технологий, которые стали неотъемлемой частью современной жизни. Например, писатель предсказал появление беспроводных наушников, названных им «ракушками». В контексте романа они являются аналогом портативных радиоприемников, однако их функция – изоляция человека от внешнего мира и постоянное фоновое вещание – прекрасно отражает современное использование наушников-вкладышей.

Концепция «телестен», описанная Брэдбери, выходит за рамки простого большого телевизора. Это прообраз виртуальной реальности и интерактивных медиа, где стирается грань между реальностью и симуляцией. Кроме того, в романе содержится детальное описание аппарата, напоминающего «черную кобру с одним глазом», который вводится в желудок пациента через рот. Это яркая литературная иллюстрация принципа работы эндоскопа, который стал рутинным медицинским инструментом десятилетия спустя.

Одним из самых глубоких новаторских ходов Брэдбери является демонстрация нелинейности прогресса. Образ будущего в романе представлен как циклический процесс. В финале цивилизация самоуничтожается в атомной войне, а группа «книжных людей» готовится к возрождению. Однако Брэдбери ставит тревожный вопрос: не приведет ли это к новому витку тоталитаризма? Любое начало, не учитывающее ошибок прошлого и баланса между материальным и духовным, рискует вновь запустить механизм самоуничтожения.

Подводя итог, можно утверждать, что диалог между наукой и фантастикой не только не утратил актуальности, но и вышел на качественно новый уровень. Фантастика формулирует смелые вопросы, на

которые у науки пока нет ответов. Например, вопросы о возможности межзвездных перелетов, контакта с внеземными цивилизациями или создании сильного искусственного интеллекта. В эпоху стремительного развития генной инженерии и обсуждения колонизации других планет фантастика берет на себя важнейшую функцию – заставляет нас задуматься о цене прогресса: каковы этические границы редактирования генома человека? Как обеспечить безопасность и контроль над развитым искусственным интеллектом? Какие принципы должны лежать в основе взаимодействия с внеземными цивилизациями?

Таким образом, чтение качественной научной фантастики – это не просто интеллектуальный досуг, а необходимый навык для ориентации в мире, где технологические изменения происходят с экспоненциальной скоростью. Фантастика развивает системное мышление, учит видеть долгосрочные последствия инноваций, формирует культуру ответственного отношения к будущему.

Список цитируемой литературы

1. Брэдбери, Р. 451 градус по Фаренгейту / Р.Брэдбери. – М.: Эскимо. – 2021.

2. Верн, Ж. Двадцать тысяч лье под водой / Ж. Верн. – М.: Азбука. – 2019.

3. Верн, Ж. Робур-Завоеватель / Ж. Верн. – М.: АСТ. – 2015.

4. Маслов, В.М. Научная фантастика в системе современного научного знания / В.М. Маслов // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – №3. – С.20–32. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-fantastika-v-sisteme-sovremennogo-nauchnogo-znaniya?ysclid=mmlthbdu8d806211126 (дата обращения:10.03.2026)

5. Солодов, Р. Правда о Циолковском / Р. Солодов. – М.: Чтение. – 2018. – 220 с. URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=13727 (дата обращения:10.03.2026)

6. Уэллс, Г. Война миров / Г. Уэллс. – М.: Эксмо. – 2018.

7. Уэллс, Г. Машина времени / Г. Уэллс. – М.: АСТ. – 2020.

8. Цветков, Е.В. Научная фантастика и научное предвидение / Е.В. Цветков // Вестник науки. – 2021. – № 4. – С. 45–52. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-fantastika-i-nauchnoe-predvidenie (дата обращения: 12.03.2026).

9. Циолковский, К.Э. Грезы о Земле и небе / К.Э. Циолковский. – Калуга: Золотая аллея. – 1999.

10. Clarke, A.C. Extra-Terrestrial Relays / A.C. Clarke // Wireless World. – 1945.

Жуков П.Д., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – О. В. Мезинова

ИСТОРИЯ, РАЗВИТИЕ И КЛАССИФИКАЦИЯ ЖАНРА “ФАНТАСТИКА”

Аннотация

В статье предлагается подробно разобрать такой жанр литературы и культуры, как фантастика. О ее зарождении, проявлении и разновидности сквозь эпохи человечества и отображении в культуре.

Ключевые слова: фантастика, жанр, научная, литература, формы.

Фантастика представляет собой форму художественного воображения и может рассматриваться как жанр, творческий метод, прием или область в литературе, кино, изобразительном искусстве и других видах искусства. Она характеризуется использованием необычных элементов, нарушением границ реального мира и изображением событий, которые с точки зрения принятых в культуре представлений не существуют в действительности. Важным аспектом фантастики является сознательное введение таких нереальных фактов. Отличие фантастики от художественного вымысла состоит в том, что автор художественного произведения создает уникальные и нестандартные факты, в то время как создатель фантастики вводит в повествование целый набор гипотетических параметров, отсутствующих в реальности. Проще говоря, фантастика служит литературным приемом, который авторы используют для акцентирования определенных социальных проблем или для повествования вымышленной истории.

Истоки фантастики лежат в элементах мифа. Впоследствии, в Новое и Новейшее время источниками фантастики также становятся научные представления и современная мифология.

В древности упомянутые основными жанрами фантастики утопия и фантастическое путешествие, во многом продолжение тех же сказок, были еще и одними из древнейших форм повествования как такового, в первую очередь в «Одиссее» Гомера.

С XII века мотивы волшебных сказок начинают проникать в угасающий героический эпос и формирующийся рыцарский роман, становясь его образной основой – от произведения «Персеваль, или Повесть о Граале» до «Смерти Артура». Среди сюжетных групп рыцарских романов наибольшее распространение получили истории, связанные с королем Артуром и рыцарями Круглого стола. Следует отметить, что мир, представленный в этих романах, существенно отличает-

ся от реальной Европы XII– XV веков. К примеру, местоположение царства Грааля в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» остается неопределенным; в связи с этим А. Д. Михайлов утверждает, что данное королевство существует везде, где проявляются подлинные рыцарские качества – справедливость, доброта, скромность и мужество – и отсутствует там, где эти высокие нравственные ценности игнорируются. Аналогично, королевство Артура мало соотносится с конкретными реалиями средневековой Европы. Кроме того, рыцарский роман насыщен элементами волшебства и магии, которые восходят к более древним религиозным представлениям. Эволюцию фантастики в эпоху Ренессанса можно считать завершенной с выходом произведений «Дон Кихот» М. Сервантеса, представляющего собой одновременно пародию на рыцарские приключения и начало реалистического романа, и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, где на языке профанированного рыцарского романа разрабатывается гуманистическая утопия и сатирическое осмысление общества. Следует также отметить, что у Рабле встречается один из первых примеров фантастической интерпретации утопического жанра, который, однако, отличается от концепций основателей жанра – Т. Мора и Т. Кампанеллы, представители которых склоняли утопию к дидактическому изложению. Лишь в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона утопия приобретает форму научно-фантастической игры воображения.

Фантастика в период романтизма (конец XVIII – начало XIX века) формировалась особым образом, отличающимся от традиционной научной фантастики, которая появилась позднее, в XIX веке. Романтизм как культурное движение подчеркивал значение эмоций, воображения и субъективного восприятия мира, а также ориентировался на преодоление границ рационального мышления. В творчестве романтиков, в том числе у М. Лермонтова и раннего Н. Гоголя, центральной фантастической идеей было предположение о существовании сверхъестественного мира, где действуют абсолютные категории Добра и Зла, оказывающие непосредственное влияние на человеческие судьбы.

В период реализма фантастические элементы обычно воспринимались скорее как прием или составная часть повествования, а не как самостоятельный жанр. Представители реализма прибегали к гротеску и сатире, чтобы подчеркнуть типичные черты героев и выявить социальные пороки, причем художественное преувеличение преобразовывало персонажей в своего рода «фантастические» фигуры. В эпоху модернизма фантастика стала самостоятельным направлением в литературе. Классическими примерами этого направления считаются научно-фантастические романы Жюля Верна и Герберта Уэллса, в которых фантастика предстает как изображение реального мира, преобразуемо-

го наукой. Уэллс и Верн сформировали два направления рациональной фантастики: у Верна это приключенческий роман-путешествие, насыщенный научными метафорами, техническими деталями и оптимистическим взглядом на будущее, у Уэллса – социальная научная фантастика с выраженным философским и сатирическим началом..

Золотой век научной фантастики охватывает период примерно с конца 1930-х по 1950-е годы XX века, в течение которого этот жанр достиг значительной популярности в англоязычном мире и было опубликовано множество произведений, ставших классическими. В хронологии развития научной фантастики данный этап следует за эпохой 1920–30-х годов и предшествует периоду, известному как «новая волна». В отличие от XX века, в XXI веке жанр сохраняет свои основные черты, при этом приобретая более глубокое звучание и осваивая новые формы выражения.

Многообразие фантастики привело к выделению в ее рамках различных направлений и поджанров. Наиболее распространенным считается разделение на научную фантастику и фэнтези. При этом нередко эти жанры пересекаются, образуя смешанные формы – научное фэнтези. Ключевой особенностью научной фантастики является ее опора на рациональность, логическую убедительность и обоснованность фантастического допущения – это своего рода «фантастика возможного», основанная на теоретически реализуемых идеях. Внутри жанра выделяют «твердую» (естественно-научную, научно-техническую) и «мягкую» (гуманитарную) научную фантастику, а также такие направления, как «фантастика идеи», утопия, антиутопия, роман-предупреждение и другие.

В твердой научной фантастике фантастическое допущение выступает как центральный элемент произведения и имеет самостоятельное значение, не сводясь к аллегории или иносказанию. Ее отличает тщательная проработка научных идей, подробное описание открытий и технологий, а также функциональная роль персонажей, подчиненная раскрытию основной концепции.

Главный акцент здесь делается на убедительности и логической обоснованности допущения, которое, как правило, проработано более строго, чем в социальной фантастике. В более узком понимании жанр сосредоточен на изображении влияния научно-технического прогресса на жизнь человека. Среди характерных тем – космические путешествия, робототехника и другие направления, основанные на достижениях науки и научных гипотезах. Фантастические элементы при этом получают рациональное объяснение и воспринимаются как правдоподобные.

В социальной фантастике фантастическое допущение, оставаясь необходимым элементом, выполняет вспомогательную функцию и служит инструментом, а не самоцелью. Главное здесь, внимание к законам развития общества, оказавшегося в новых, непривычных условиях, а также к эволюции цивилизации, к мысли человека и к его отношению к окружающему миру, в том числе к внеземному разуму. Этот род фантастики ближе к гуманитарной традиции, чем к естественным наукам. В отличие от твердой научной фантастики, он отличается широтой и глубиной проблем, более детально в характеристике героев, а также более активным использованием иронии, юмора и сатиры. У него, как правило, сложные сюжеты, интеллектуальные игры. При этом роль фантастического допущения порой снижается, превращаясь в некий формальный признак жанра. Самыми яркими разновидностями социальной фантастики являются утопия и антиутопия.

Классифицированное разнообразие фэнтези по различным группам:

- По сюжетно-тематическому принципу: эпическое фэнтези, темное фэнтези, мифологическое фэнтези и романтическое фэнтези.
- По времени и месту действия: историческое фэнтези и городское фэнтези.
- По аксеологической (ценностной) плоскости: героическое фэнтези, юмористическое и пародийное фэнтезив.
- По мировоззренческому началу: научное фэнтези, технофэнтези, и такие течения отечественной фантастики, сакральное фэнтези.
- По адресату произведения: детское фэнтези.

Список цитируемой литературы

1. Фантастика // Википедия. [2026]. Дата обновления: 22.03.2026. URL: https://ru.wikipedia.org/?curid=74051&oldid=152345984 (дата обращения: 22.03.2026).

2. Ю.С. Коробейникова // О фантастике и фантастической литературе -2022. - №6 – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-fantastike-i-fantasticheskoy-literature (дата обращения: 22.03.2026).

3. Ц. Е. Викторович // Научная фантастика и научное предвидение. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-fantastika-i-nauchnoe-predvidenie (дата обращения: 22.03.2026).

Кикина С.М., магистрант
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Попова Е.А. заведующий кафедрой русского языка и литературы, доктор филологических наук, профессор

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА «СТАЛКЕР» НА ПРИМЕРЕ МИРОВ БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ («ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ», «СТАЛКЕР»)

Аннотация

В данной статье рассматривается история возникновения и развития жанра «сталкер», в качестве первоисточника жанра взяты повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» и «Сталкер». Также в работе исследовано лингвистическое значение слова «сталкер».

Ключевые слова: братья Стругацкие; миры братьев Стругацких; «Сталкер»; «Пикник на обочине»; Андрей Тарковский; жанр «сталкер».

Творчество братьев Стругацких стало значимым культурным и литературным феноменом в советском и постсоветском пространстве: по мотивам их произведений выросли Миры Братьев Стругацких, включающие в себя работы разных писателей, объединенные общей тематикой. Братьями была создана АБС-премия (Международная литературная премия в области фантастики имени Аркадия и Бориса Стругацких), где награда присуждалась за лучшее фантастическое произведение; позже это послужило прототипом для премии «Бронзовая улитка», где председателем и единственным членом жюри был Борис Стругацкий, и «Малая бронзовая улитка». В настоящее время существует целая серия книг S.T.A.L.K.E.R. и одноименная компьютерная игра.

В нашей работе мы подробно остановится на вселенной «сталкер», созданной братьями Стругацкими.

В «Большом толковом словаре русского языка» значение слова *сталкер* объясняется следующим образом: «**Сталкер** [англ. stalk – подкрадываться]. 1. Первопроходец, первооткрыватель (обычно в опасных для жизни местах). 2. Тот, кто рискует жизнью, подвергает ее большой опасности ради достижения какой-либо цели» [1, с. 1259].

Данное слово стало широко известным благодаря произведениям братьев Стругацких «Пикник на обочине» и киноповести «Сталкер». Писатели вдохновлялись персонажем книги Редьярда Киплинга «Stalky & Co.» («Сталки и компания»), где описывается ловкий и озорной школьник по прозвищу Сталки, но широкое употребление слово приобрело после выхода кинофильма «Сталкер» Андрея Тарковского. Косвенно на это указывают особенности перевода: «до 1980 г., т.е. до выхо-

да фильма А.А. Тарковского в мировой прокат, в переводах на иностранные языки повести “Пикник на обочине” могло переводиться и слово *сталкер*» [3, с. 312]. Р.Е. Тельповым разработана дефениция слова «сталкер»: «('человек, хорошо ориентирующийся в заброшенных территориях, как правило, промышленного назначения, периодически посещающий подобные места сам и сопровождающий в эти места других людей'), которую можно рассматривать в качестве его прямого значения в современном русском языке, может быть дополнена переносными значениями ('искатель приключений', 'авантюрист')» [3, с. 313]. Как отмечает исследователь, «первое из рассмотренных нами значений восходит к фильму А.А. Тарковского, другое значение сложилось на основе образа из повести А.Н. и Б.Н. Стругацких. Первое значение больше характеризует человека по роду деятельности, второе – скорее по чертам характера. Оба данных значения продолжают отчетливо соотноситься с породившими их контекстами <…>» [3, с. 313]. В зарубежной традиции сталкером называют того, кто пристально следит за другим человеком и его жизнью, это слово имеет отрицательную коннотацию.

Из творчества братьев Стругацких родился новый жанр, основные черты которого задала повесть «Пикник на обочине»: аномальное пространство, артефакты, обладающие силой, и сами сталкеры – люди, готовые на опасную и отчаянную деятельность. Другие жанрообразующие элементы – экстремальное пространство, требующее особых умений и знаний; фигура проводника, балансирующего между выгодой и внутренним поиском.

Трансформировалось и сама роль сталкера в «Пикнике на обочине» и «Сталкере»: если в первой повести Рэдрик Шухарт работал в Зоне и продавал на черном рынке вещи, украденные из Зоны, то в киноповести Сталкер (у него нет имени, лишь род деятельности) зарабатывает на том, что является проводником других в Зону. Оба героя жертвуют собственным здоровьем и здоровьем семьи (у обоих будут больные дети) и подвергают себя риску: быть пойманным или умереть от неверных действий. Стоит отметить, что сталкер – надломленный, потерявшийся человек, зачастую очень обособленный от мира, несмотря на наличие семьи у героев Стругацких. Сталкеры братьев Стругацких – мыслящие и ищущие люди: где правда? какое мое истинное желание? ради чего стоит жить? Сталкер одновременно и циничный добытчик («охотник за удачей»), и человек, сохранивший способность к нравственному порыву. Добравшись до золотого шара, измученный, потерявший спутников и принесший в жертву юношу, Рэдрик не понимает, чего именно он хочет. Взывая к «всемогущему, всесильному, всепонимающему», Шухарт просит шар заглянуть внутрь его души: «я знаю – там есть все, что тебе надо. Должно быть. Душу-

то я никогда не продавал! Она моя, человеческая! Вытяни из меня сам, чего же я хочу <...> я ничего не могу придумать кроме этих его (погибшего юноши. – С.К.) слов – Счастья для всех, даром, и пусть никто не уйдет обиженный!» [2, с. 255].

Киноповесть «Сталкер», вышедшая спустя 6 лет после «Пикника на обочине», написанная для режиссера Андрея Тарковского, является переосмыслением ранней работы – это философское странствие безымянного Сталкера, ведущего, как апостол, других в комнату исполнения желаний. Зона превратилась в метафизическое пространство, проверяющее человека на подлинность и веру. Сталкер – апостол и пророк новой веры, юродивый, который ведет своих спутников к Комнате, исполняющей желания. Он ищет прибежище в мире, лишенном смысла.

В постсоветский период вселенная «сталкер» пережила новый (в том числе, коммерческий) виток развития и выросла за пределы литературы. Материалом для иного типа развития стал взрыв на Чернобыльской АЭС в 1986 году. Возникла брендированная книжная серия S.T.A.L.K.E.R. (издательство АСТ), включающая сотни романов разных авторов, которые развивали мир Зоны уже как место постапокалиптического экшена с мутантами, бандитами и различными группировками. Данная серия книг потеряла много философской глубины первоисточника, превратившись в фантастическое экшен-приключение и развлечение. Это остросюжетные боевики в жанре постапокалиптической драмы с элементами хоррора. Экзистенциальные и онтологические проблемы отошли на второй план.

История жанра «сталкер» – история зарождения и трансформации: от авторского неологизма братьев Стругацких, наполненного философским осмыслением и онтологическими вопросами, до коммерческих, развлекательных проектов в сфере литературы и игровой индустрии.

Слово «сталкер» так и не имеет прямого однозначного толкования, значение слова очень сильно зависит от контекста употребления. Р.Е. Тельпов, изучив употребление слова «сталкер» в Национальном корпусе русского языка, приходит к выводу, что большинство употреблений 215 из 277 «являются употреблениями в качестве имен собственных» [3, с. 313]: это названия или торговых марок, или фильма А.А. Тарковского. Нарицательные существительные служат для называния мест, обладающих определенными особенностями ландшафта: «во-первых, в этих местах всегда присутствуют различные созданные человеком объекты, как правило, промышленного назначения и построенные в XX веке; во-вторых, данные места всегда заброшены» [3, с. 313]. Исследователь приходит к выводу, что «более соотносимы с реальностью не значения, приводимые в толковых словарях русского

языка, а значения, присутствующие в информационном ресурсе, пополняемом на добровольной основе – Викисловаре» [3, с. 313].

Подлинное наследие братьев Стругацких остается там, где сталкер – не просто охотник за наживой и крутой боец, а человек, ведущий нравственный поиск, задающий себе вопросы о счастье и его цене.

Список цитируемой литературы

1. Большой толковый словарь русского языка. / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов – СПб.: «Норинт», 1998. – 1536 с.

2. Стругацкие, А. и Б. Пикник на обочине: [фантастическая повесть] / Аркадий и Борис Стругацкие. – М.: Издательство АСТ, 2025. – 256 с.

3. Тельпов Р.Е. О прямом и переносном значениях слова «сталкер» / Р.Е. Тельпов // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – №3 (52). – С. 311–314.

Ковешникова И.Ю., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель - Н.А. Бреднева, канд.пед.наук., доцент

АНТИУТОПИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛЬНОЙ КРИТИКИ И ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ПОЗИЦИИ (НА ОСНОВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА)

Аннотация

В статье представлен анализ антиутопий Джорджа Оруэлла, а именно, романа «1984» и повести-притчи «Скотный двор» как инструментов социальной критики и формирования гражданской позиции. Рассматриваются художественные средства, с помощью которых Оруэлл обозначает тоталитаризм, манипуляцию сознанием и подавление личности. Исследуется воспитательный уклон его произведений для развития критического мышления и гражданской ответственности читателя.

Ключевые слова: антиутопия; Джордж Оруэлл; «1984»; «Скотный двор»; социальная критика; гражданская позиция; тоталитаризм; свобода слова; сопротивление личности.

Фантастика в течение всей своей истории выполняла одну неповторимую функцию – она не просто веселила читателя, но и предназначалась пространством с целью моделирования разных сценариев грядущего будущего. Как отмечают исследователи, «Фантасты во все

времена занимались моделированием разных образов будущего, исходя из позитивных или негативных сценариев, разворачивающихся в настоящем» [5]. В данном контексте антиутопия занимает особое место, представляя собой наиболее радикальную форму критики современности через проекцию ее тревожных тенденций в будущее.

Антиутопия (от греч. «anti» – «против») – термин, который означает изображение общественного строя или сообщества, представляющегося автору или критику нежелательным, отталкивающим или пугающим. Этот жанр не только изображает мрачное будущее, но и указывает на те черты настоящего, которые могут к нему привести. Таким образом, антиутопия становится важнейшим элементом мировых нарративов о власти, свободе и человеческом достоинстве, а также платформой для межкультурного диалога о пределах государственного контроля и ценности индивидуальности.

Джордж Оруэлл (1903–1950) – один из наиболее значимых политических писателей XX века, чьи произведения стали эталоном жанра антиутопии и сохраняют актуальность по сей день. Его два главных политических произведения – «Скотный двор» (1945) и «1984» (1949) – оказали огромное влияние на послевоенный мир, породив множество литературных антиутопий и обогатив наш язык такими терминами, как «Большой Брат», «двоемыслие» и «не-личность». Сам писатель не отрицал политической направленности своего творчества.

В рамках конференции «Фантастика в литературе и культуре: критика современности, мировые нарративы и межкультурный диалог» обращение к антиутопиям Оруэлла представляется особенно значимым. Они демонстрируют, как фантастика может быть эффективным инструментом критики современности, обнажая опасные тенденции политического развития, а также создают новые возможности для межкультурного диалога о ключевых ценностях: свободе, правде, человеческом достоинстве.

В данной статье мы рассмотрим, каким образом антиутопии Оруэлла служат инструментом социальной критики и как они могут влиять на развитие гражданской позиции читателя.

Анализ механизмов социальной критики у Оруэлла обязательно должен начинаться с его повести-притчи «Скотный двор». В 1944 году Джордж Оруэлл создал свою повесть-притчу "Скотный двор", которая была опубликована годом позже в 1945. Это произведение – едкая сатира на русскую революцию 1917 года и последующее установление сталинского режима. Оруэлла глубоко задевало и возмущало то, что после стольких жертв и кровопролития, в результате революции к власти пришел «новый правящий класс», который оказался куда более жестоким и беспринципным, чем те, кого он сверг.

В этом произведении автор применяет такие художественные средства для критики, как аллегория и сатира. Используя метафору животного мира, Оруэлл вскрывает уродливые черты политических систем. На ферме, где животные изгоняют своего угнетателя, мистера Джонса, рождается новая доктрина – "скотизм" – с семью заповедями, обещающими райскую справедливость. Однако этот утопический сон оборачивается кошмаром, когда свиньи, ведомые железной рукой Наполеона, захватывают контроль, предавая идеалы, за которые боролись. Ключевая фраза произведения – «Все животные равны, но некоторые животные равнее других» – превратилась в афоризм, который разоблачает притворство любой власти, мнимо говорящей о равенстве, но создающие особые привилегии для своих покровителей.

Также в повести Джорджа Оруэлла очень много присутствует социальной критики. В произведении автор критикует не только один политический режим, но и универсальные механизмы узурпации власти:

1. Изначальное неравенство, маскируемое под равенство. Даже в условиях радикальных перемен, таких как революция, среди животных наблюдается иерархическое разделение, где свиньи, принявшие на себя руководящие функции, занимают привилегированное положение, фактически становясь «более равными» по сравнению с остальными.

2. Подмена целей средствами. В итоге, погоня за справедливостью оборачивается в борьбу за власть.

3. Использование идеологии для оправдания угнетения. Свиньи настойчиво внушают остальным животным, что их нынешнее положение превосходит то, что было при Джонсе, несмотря на очевидные противоречия с действительностью.

Для наиболее полного понимания того, как Оруэлл описывает и видит тоталитарный режим обратимся к роману «1984». В 1943 году из-под пера Оруэлла вышел роман «1984» – пророческое и пугающе точное воплощение его видения тоталитарного завтра. Повествование сосредоточено на Уинстоне Смите, обычном партийном функционере из Океании, чья борьба за сохранение личной свободы и человечности разворачивается на фоне тотального государственного надзора и подавления.

В романе писатель описал методы, с помощью которых власть пытается подчинить личность человека. Повсеместное наличие телеэкранов в домах служит ярким символом тотального контроля. Знаменитый лозунг "Большой Брат следит за тобой" стал синонимом всепроникающего надзора. Способность одновременно верить в две противоречащие друг другу идеи и считать их истинными. Это инструмент, с помощью которого партия осуществляет контроль не только над поведением, но и над сознанием людей. «Кто управляет прошлым, тот управляет будущим; кто управляет настоящим, тот управляет про-

шлым» [3 с. 247] - принцип, который воплощается в работе Министерства правды. Уинстон, работая там, постоянно переписывает газетные публикации, чтобы они соответствовали текущей идеологии партии. Партия разрабатывает новый, особенный язык. Цель – сделать немыслимыми понятия свободы и бунта, сводя количество слов к минимуму. Роман обнажает несколько значимых опасностей тоталитарного мира:

1. Уничтожение частной жизни. В мире «1984» даже интимные отношения могут существовать лишь с разрешения государства, а дети потом будут доносить на родителей.

2. Разрушение правды как таковой. Главный герой не может доверять собственной памяти, ведь история постоянно переписывается.

3. Тотальное одиночество. Сопротивление невозможно, потому что нет возможности найти единомышленников – доверять никому нельзя.

4. Подавление любви и привязанности. На примере Уинстона и Джулии можно увидеть, как партия стремиться уничтожить любые человеческие связи.

Джордж Оруэлл отличался сложным и порой парадоксальным мировоззрением. Его участие в Гражданской войне в Испании в составе антисталинской коммунистической бригады, а также его резкая критика как фашизма, так и сталинизма, не отменяли его приверженности идеям демократического социализма. Поэтому антиутопии автора могут служить «учебником» для формирования критического мышления и гражданской позиции у читателя, а именно в распознавании манипулятивных техник, понимании ценности индивидуальности и осознании опасной пассивности. Необходимо и очень важно понимать специфику оруэлловских предупреждений в контексте жанра. Известный критик Нил Постмен проводит различие между Оруэллом и Хаксли: «Оруэлл боялся, что нас погубит то, что мы ненавидим. Хаксли боялся, что нас погубит то, что мы любим» [1 с. 449]. Разница между предупреждениями Оруэлла и Хаксли заключается в методе подавления свободы: первый видел ее уничтожение через насилие, второй – через соблазн и добровольное подчинение удовольствиям. Такое различие важно для формирования гражданской позиции: оруэлловский сценарий требует активного сопротивления тирании, тогда как хакслианский – осознанного выбора ценностей и самоограничения.

В 2025 году отмечался 75-летний юбилей со дня смерти писателя, однако его идеи остаются востребованными политическими деятелями и комментаторами разных направлений. Термины «оруэлловский», «двоемыслие», «Большой брат» основательно вошли в политический лексикон.

Антиутопии Джорджа Оруэлла служат мощным средством для анализа общества и развития гражданского самосознания. Используя иносказания и сатиру в "Скотном дворе", а также детально описывая

тоталитарное будущее в «1984», писатель раскрывает методы подавления личности властью и демонстрирует катастрофические последствия отказа от свободы. Он не дает простых решений, но предлагает читателю ценный ориентир – систему ценностей, помогающую разобраться в политических реалиях и сохранить человечность. В этом заключается ключевая образовательная ценность его работ и их неизменная значимость для формирования активной гражданской позиции в любое время.

Список цитируемой литературы

1. Культура времен Апокалипсиса / Под ред. А. Парфрея; Пер. с англ. А. Ведюшкина [и др.]. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.

2. Оруэлл, Дж. Скотный двор / Дж. Оруэлл. – М.: АСТ. – 2021.

3. Оруэлл, Дж. 1984 / Дж. Оруэлл. – М.: АСТ. – 2021.

4. Чаликова, В. А. Джордж Оруэлл: Антиутопия и реальность / В. А. Чаликова. – М.: Наука. – 1992.

5. Чего мы боимся прямо сейчас: версия писателей-фантастов. – 2025 Литрес. URL: https://litres.com/journal/chego-my-boimsia-priamo-seichas-versiia-pisatelei-fantastov/ (дата обращения 04.03.2026г.)

Комаричева П.И., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Барабанова В.А., канд. пед. наук, доцент

ЭВОЛЮЦИЯ СТРАХА В ФАНТАСТИЧЕСКОМ ХОРРОРЕ

Аннотация

В статье рассматривается трансформация жанра фантастического хоррора в литературе XIX–XXI веков. Прослеживается эволюция объекта страха: от внешнего сверхъестественного монстра в готическом романе через психологизацию ужаса в творчестве Эдгара По к «космическому ужасу» Г.Ф. Лавкрафта и современным гибридным формам, где границы между реальным и воображаемым, человеком и чудовищем окончательно стираются. Особое внимание уделяется тому, как научные открытия, философские течения и социальные изменения влияли на модификацию жанровых кодов.

Ключевые слова: фантастический хоррор, готический роман, психологический ужас, космический ужас, сверхъестественное, жанровая эволюция.

Что пугает человека? На протяжении тысячелетий ответ на этот вопрос казался очевидным: то, что находится вовне – хищник в ночи, враждебный дух, демон из бездны. Однако литература Нового времени демонстрирует парадоксальную трансформацию: источник страха постепенно перемещается из внешнего мира во внутренний, а граница между «своим» и «чужим», человеком и чудовищем становится все более зыбкой.

Жанр, который мы сегодня называем фантастическим хоррором, прошел сложную эволюцию – от «черного романа» XVIII века до постмодернистских игр с читательским восприятием. Цель данной статьи – проследить основные этапы этой трансформации и выявить логику, стоящую за изменениями того, чего именно мы боимся, читая страшные истории.

1. Готический роман: страх как внешняя угроза

Рождение литературы ужаса как жанра традиционно связывают с готическим романом второй половины XVIII века. В 1764 году выходит «Замок Отранто» Горация Уолпола – произведение, задавшее матрицу на десятилетия вперед: действие происходит в старинном замке, наполненном подземельями, потайными ходами и привидениями. Это произведение считается первым в истории жанра «готический роман». Изначально книга вышла анонимно. Для ранней готики характерна четкая позиция: мир делится на «свой» (безопасный, хотя и временно утраченный) и «чужой» (враждебный, населенный сверхъестественными силами). Страх здесь всегда имеет внешний источник – призрак, злодей-аристократ с темными тайнами [7].

Героиня Анны Радклиф, пожалуй, самого влиятельного автора раннего готического романа, поначалу боится, но источник ее страха находится вовне, и получает в финале рациональное объяснение.

Однако уже на этом этапе намечается важный сдвиг. В «Монахе» М.Г. Льюиса (1796) сверхъестественное вторгается в мир не как внешняя декорация, а как сила, искушающая и разрушающая человека изнутри. Амбросио, добродетельный настоятель монастыря, поддается дьявольскому соблазну – и здесь важно, что дьявол является не столько извне, сколько прорастает из подавленных желаний самого героя [3].

2. Психологический поворот: Эдгар По и открытие внутреннего монстра

Настоящая революция происходит в середине XIX века. Исследователь Алан Саид в своей работе «От сверхъестественного к психологическому» убедительно показывает, как в 1810–1840-е годы традиция историй о призраках и чудовищах трансформируется в повествования, где страх фокусируется на внутренней психологии рассказчика.

Ключевая фигура здесь – Эдгар Аллан По. В новеллах «Сердце-обличитель» (1843) или «Падение дома Ашеров» (1839) нет внешнего

монстра в традиционном смысле. Убийца в «Сердце-обличителе» сам становится жертвой собственного безумия, а Родерик Ашер разрушаем не призраком, а родовым проклятием, гипертрофированной чувствительностью и страхом, который живет внутри него самого [5] [6].

Что стоит за этим сдвигом? Исследователи указывают на два фактора. Во-первых, философия романтизма с ее вниманием к индивидуальному сознанию, крайним психологическим состояниям, «темной стороне» человеческой души. Во-вторых, развитие научных представлений о психике: безумие перестает восприниматься как одержимость демонами и осмысляется как внутренняя патология, которая может поразить любого. Как точно формулирует Саид, именно «безумие» становится новым страхом, который завораживает общество, заменяя явное внешнее сверхъестественное.

Интересно, что Эрнст Теодор Амадей Гофман в «Песочном человеке» (1816) создает еще более сложную конструкцию: читатели так и не могут с уверенностью сказать, является ли Коппелиус реальным демоническим существом или порождением травмированного сознания Натанаэля. Эта амбивалентность – невозможность окончательного выбора между сверхъестественным и психологическим объяснением – станет важнейшим приемом жанра [1].

3. Космический ужас Лавкрафта: человек как песчинка

Следующий качественный скачок происходит в начале XX века и связан с именем Говарда Филлипса Лавкрафта. В своем эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927) он дает определение жанра, которое стало программным: «В настоящей истории о сверхъестественном есть нечто большее, чем тайное убийство, окровавленные кости или простыня с гремящими цепями. В ней должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек... на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса». С одной стороны, Лавкрафт возвращает страх вовне – враждебные силы существуют объективно, они реальны и могущественны. Великие Древние – не галлюцинации. Но с другой стороны, этот внешний страх качественно иной, чем в готическом романе. Призрак или вампир – существа, вписанные в христианскую картину мира, с ними можно бороться (освященной водой, серебром, молитвой). Лавкрафтовские же чудовища приходят из космической бездны, они безразличны к человеку, как безразлична вселенная. Человек перед ними не просто слаб – он ничтожен, и его гибель ничего не значит в масштабах мироздания. [2].

Именно поэтому исследователи говорят о «космическом ужасе»

(cosmic horror) как особой разновидности жанра. Лавкрафт сам называл свои произведения «странной фантастикой» (weird fiction), подчеркивая их отличие и от традиционного хоррора, и от фэнтези. Как отмечает Джеффри Эндрю Вайншток, странная фантастика демонстрирует «бессилие и ничтожность человека перед огромной Вселенной, которую населяют злонамеренные силы, намного превосходящие людей».

4. Современный этап: гибридизация и размывание границ

Во второй половине XX века фантастический хоррор вступает в фазу активной гибридизации. Исследователь Вячеслав Малых популяризирует понятие «гибридной фантастики» – произведений, совмещающих научную фантастику и элементы литературы ужасов [4]. В таких текстах научно-фантастический антураж (космические корабли, технологии будущего, мутанты) не рационализирует происходящее, а напротив, служит проводником иррационального начала. Ключевой механизм этой трансформации – разрушение сказочных и научно-фантастических конструктов. Малых, опираясь на типологию Е.М. Неелова, показывает, что в «гибридных» произведениях:

1. Размывается оппозиция героя и злодея. Четкое разделение на «наших» и «чужих», характерное для классической фантастики, уступает место психологизации конфликта и сложной метафизике добра и зла.

2. Деконструируется пространство. Граница между «своим» и «чужим» миром перестает быть отчетливой. Хаос проникает повсюду.

3. Исчезает линейное время, уступая место «трагическому безвременью кошмара».

В качестве примеров можно привести творчество Стивена Кинга, где ужас часто прорастает из самого обыденного, американского провинциального быта, или роман Кормака Маккарти «Дорога», где постапокалиптический мир населен не столько монстрами, сколько людьми, утратившими человеческое. Здесь страх окончательно становится антропологическим – самое страшное чудовище есть сам человек.

Эволюция страха в фантастическом хорроре – это движение по спирали. Готический роман помещал ужас вовне – в замок, в подземелье, в фигуру злодея. Психологическая новелла XIX века переместила его вовнутрь – в безумие, в раздвоение сознания, в темные глубины психики. Лавкрафт создал «космический ужас», где внешняя угроза становится абсолютной и безличной, но при этом резонирует с внутренней тревогой человека перед собственной ничтожностью. Современный этап демонстрирует тотальную гибридизацию: ужас может прийти откуда угодно – из космоса, из социальной структуры, из генной инженерии, из соседней комнаты, из собственной головы.

Чем сложнее становится картина мира, чем более размытыми оказываются границы между реальным и виртуальным, естественным и искус-

ственным, своим и чужим, тем более изощренные формы принимает литературный страх. Фантастический хоррор чутко реагирует на изменения коллективной психики, и сегодня он говорит нам: самое страшное – это невозможность определить, где именно находится источник угрозы. Монстр может быть вовне. Может быть внутри. А может быть, никакого монстра и нет – есть только мы и наша способность бояться.

Список цитируемой литературы

1. Гофман, Э. Т. А. Песочный человек / Э. Т. А. Гофман. – Санкт-Петербург : Азбука, 2016. – 112 с.

2. Лавкрафт, Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Г. Ф. Лавкрафт. – Москва : АСТ, 2011. – 18 с.

3. Льюис, М. Г. Монах / М. Г. Льюис. – Москва : Эксмо, 2009. – 448 с.

4. Малых, В. С. Трансформации волшебной сказки в «гибридной» научной фантастике (на материале американской и русской прозы XX века) / В. С. Малых // Многознание в образовательном пространстве. – 2020. – С. 99–109.

5. По, Э. А. Сердце-обличитель / Э. А. По. – Москва : Эксмо, 2018. – 128 с.

6. По, Э. А. Падение дома Ашеров / Э. А. По. – Москва : Эксмо, 2017. – 352 с.

7. Уолпол, Г. Замок Отранто / Г. Уолпол. – Москва : Ладомир, 2014. – 228 с.

Кононова Л.М., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – В.Г. Чичур

ОТ «ПИКОВАЯ ДАМА» К КИБЕРПАНКУ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация

В статье рассматривается трансформация жанра фантастического детектива в русской литературе. Хронологические рамки исследования охватывают период от первой половины XIX века до современности. Ключевой точкой отсчета выбрана повесть А.С. Пушкина «Пиковая да-

ма», в которой впервые органично соединились детективная интрига, психологическое расследование и мистическая неопределенность. Автор прослеживает эволюцию жанра через ключевые историко-литературные этапы: мистический реализм XIX века, символизм Серебряного века, советскую научную фантастику и киберпанк конца XX – начала XXI века.

Ключевые слова: Фантастический детектив; русская литература; эволюция жанра; киберпанк; А.С. Пушкин; «Пиковая дама».

Вопрос синтеза фантастического и реалистического начал в детективной прозе не утратил своей значимости. Независимо от антуража – будь то высокие технологии или мистика – читательское восприятие фокусируется на антропоморфных чертах героев. Психологическая достоверность поступков персонажей, будь они одеты в скафандр или цилиндр, обеспечивает связь между классической традицией и современными поджанрами (от мистики Серебряного века до киберпанка) [1, с. 150].

Данное исследование посвящено эволюции отечественного фантастического детектива. Под этим термином понимается интеграция детективной фабулы (преступление, расследование) в контекст научной фантастики, фэнтези или хоррора. Действие таких произведений разворачивается в альтернативной реальности, будущем или вымышленном мире.

Специфика жанра обусловлена наличием двух параллельных логик: криминалистической и фантастической. Это накладывает отпечаток на функции протагониста, который вынужден совмещать роль сыщика с ролью исследователя аномальных явлений [3, с. 46].

Важно отметить, что жанр сформировался задолго до его терминологического оформления. Смешение детектива и фантастики наблюдалось в русской литературе еще в XIX веке (например, мистическое расследование в «Пиковой даме» А.С. Пушкина) и в советский период (творчество Стругацких). Лишь в 1973 году критики систематизировали эту тенденцию и закрепили за ней название.

Это важно, потому что показывает: жанр не появился внезапно, а долго развивался. От первых мистических загадок до советской научной фантастики шел процесс накопления приемов, который позже привел к появлению киберпанка.

Точкой отсчета в нашем исследовании выбрана повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама» (1833). Это произведение интересно тем, что в нем впервые в русской литературе органично соединились детективная интрига, психологическое расследование и мистическая неопределенность. Германн, одержимый желанием разгадать тайну трех карт, ведет настоящее расследование: он следит за домом графини, пытается

проникнуть в ее секрет, использует обман и хитрость. При этом пушкинский текст допускает двойное прочтение: то ли старуха действительно является Германну с того света, то ли ему все привиделось в бреду. Как справедливо отмечает в своей рецензии один из современных читателей, «"Пиковая дама" – детектив! Криминальная история о том, как организованная преступная группировка выставила лоха на бабки» [2].. И действительно, если присмотреться к поведению Чекалинского и его окружения, возникает закономерный вопрос: не была ли вся игра подстроена с самого начала? Так Пушкин задал ту самую двойную оптику, которая станет определяющей для всего последующего развития жанра: читатель все время колеблется между рациональным и иррациональным объяснением событий.

Традиция, заложенная Пушкиным, получила развитие в творчестве Н.В. Гоголя и раннего Ф.М. Достоевского. В «Портрете» Гоголя мы видим расследование иного рода: художник Чартков пытается разгадать тайну старика с портрета, но мистика здесь вторгается в реальность настолько плотно, что грань между сном и явью окончательно стирается. У Достоевского в «Преступлении и наказании» детективная линия (расследование Порфирием Петровичем убийства старухи-процентщицы) перерастает в философское расследование природы зла. И хотя фантастика здесь отсутствует как таковая, сам метод проникновения в темные глубины человеческой души окажется впоследствии востребованным авторами фантастического детектива.

На рубеже XIX–XX веков интерес к потустороннему резко возрастает. Ф. Сологуб в «Мелком бесе», А. Белый в «Петербурге» создают произведения, где реальность настолько пронизана мистикой, что любое событие может быть истолковано как результат вмешательства иррациональных сил. Детективная интрига здесь часто присутствует (например, заговор террористов в «Петербурге»), но разрешается она не логическим путем, а через символическое переосмысление. Именно в эту эпоху формируется представление о том, что расследование может вестись не только во внешнем мире, но и в мире внутреннем, духовном.

После революции жанровая ситуация резко меняется. Как отмечает исследовательница С.Н. Передерий, в литературе 20–30-х годов наблюдается «притяжение жанров»: утопия, антиутопия и детектив начинают активно взаимодействовать. Появляется так называемый «красный Пинкертон» – лубочные детективы про рабочих-сыщиков, разоблачающих врагов революции. Параллельно развивается социальная фантастика: романы А. Толстого («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина») соединяют приключенческую интригу с элементами расследования. В «Гиперболоиде» инженер Гарин не просто создает

фантастическое оружие, но и становится объектом охоты спецслужб – детективная линия здесь очевидна. Мариэтта Шагинян под псевдонимом Джим Доллар публикует «Месс Менд» – авантюрно-фантастический роман, где группа рабочих-интернационалистов распутывает заговор американских миллионеров. Качество этих произведений было неровным, но сам факт важен: жанр искал новые формы [5, с. 79].

Период «оттепели» ознаменовался не только подъемом советской научной фантастики, но и признанием фантастического детектива как самостоятельного жанра. Ярким примером стала повесть Анатолия Жаренова «Парадокс великого Пта» (1965), которую сегодня называют динамичным детективом. Сюжет строится на расследовании убийства, тесно переплетенном с научными изысканиями о генетической памяти и древних цивилизациях. Годом позже вышел сборник Павла Багряка (псевдоним группы авторов) «Кто?», в котором физики-ядерщики расследуют гибель коллеги, причем само преступление совершено с использованием фантастического научного открытия[4, с. 240]. .

Вершиной этого периода стал «Отель «У Погибшего Альпиниста»» братьев Стругацких (1969). Внешне следуя канонам классического детектива (заснеженные горы, изолированный отель, странные постояльцы, убийство, приезд полицейского инспектора), Стругацкие неожиданно взрывают жанр изнутри. Выясняется, что убитый – андроид, а гости – инопланетяне, живущие по иным законам. Инспектор Глебски сталкивается с неразрешимой моральной дилеммой: имеет ли он право судить нелюдей по человеческим законам? Так фантастический детектив впервые вышел на уровень серьезной философской прозы.

В 1973 году термин наконец получает официальное признание: в послесловии к роману Ариадны Громовой и Рафаила Нудельмана «В Институте Времени идет расследование» критики констатируют существование устойчивой жанровой разновидности.

На рубеже 1990-х годов эстетика киберпанка укоренилась и в отечественной литературе. Пионером этого направления стал Александр Тюрин с романом «Каменный век» (написан в 1989-м, издан в 1992-м), который, как метко подмечают критики, опроверг миф о том, что в СССР киберпанка не существовало. Ключевая особенность русского киберпанка – его гуманизм: в отличие от западных образцов, здесь технологии не затмевают личность, а персонажи сохраняют нравственный стержень даже в мире тотальной виртуальности [6, с. 112].

При этом детективная линия не утратила своей значимости, став несущей конструкцией сюжета. Яркий пример – роман Тюрина «Точка уязвимости», где следователь-программист ищет похищенную девуш-

ку в цифровых лабиринтах. Подобный синтез жанров характерен и для других авторов, например Леонида Кудрявцева («Охота на Квака»).

Современная фантастика продолжает развивать эти традиции, обогащая их новыми смыслами. Некоторые писатели обращаются к классике: в романе Анны Велес «Слуга Пиковой дамы» (2024) пушкинские мотивы переплетаются с городским фэнтези и расследованием мистических убийств. Другие, как Елена Фили в книге «Искать ДНК. Эндшпиль» (2024), переносят детектив в 2030 год, используя ИИ и генетические технологии. Читатели отмечают, что, несмотря на обилие техники, герои остаются живыми людьми, а интрига – захватывающей.

Таким образом, эволюция жанра демонстрирует постоянство сути при смене формы. Желание разгадывать тайны присуще человеку всегда, и литература отвечает на этот запрос новыми мирами. Фантастический детектив – это не просто жанровый гибрид, а закономерный шаг в развитии словесности, где вымысел служит инструментом познания реальности. Пока людям нужны загадки, у этого направления гарантировано есть будущее.

Список цитируемой литературы

1. Ковтун Е. Н. Фантастика как вид литературы / Е. Н. Ковтун. – М. : ГИХЛ, 1963. – 150 с.

2. Русская фантастика: история и современность [Электронный ресурс] // Портал «Русская фантастика». – URL: http://www.rusf.ru (дата обращения: 17.02.2026).

3. Гагин В. Е. Трансформация жанра научной фантастики в русской литературе XXI века // Вестник культуры и искусств. 2023. № 2. С. 45–52.

4. Жаренов А. Парадокс великого Пта / А. Жаренов. – М. : Детская литература, 1965. – 240 с.

5. Ламина А. Т. Русский киберпанк: антропоцентричность жанра // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. – Пермь : ПГГПУ, 2019. – С. 78–84.

6. Передерий С. Н. Утопия, социальная фантастика, детектив: притяжение жанров в литературе 20–30-х годов XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 112–119.

Коротаева К.Р., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ СОВРЕМЕННОСТИ: КАК «ГАРРИ ПОТТЕР» СТАЛ ЗЕРКАЛОМ ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

Статья посвящена исследованию роли фантастической литературы в современной культуре на примере романа Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень». Рассматривается фантастика как инструмент социальной критики и философского анализа. Автор показывает, как через волшебный мир и систему символов (цвет, число, архетип) в книге раскрываются темы социального неравенства, власти и морального выбора. Особое внимание уделяется способности произведения формировать глобальные нарративы и служить основой для межкультурного диалога, сохраняя национальную идентичность.

Ключевые слова: фантастика; критика современности; мировые нарративы; межкультурный диалог; «Гарри Поттер»; социальное неравенство; символика; архетип, Хогвартс

Фантастическая литература занимает важное место в мировой культуре. Она позволяет автору создавать альтернативные миры и необычные ситуации, через которые раскрываются проблемы реальности. Многие исследователи отмечают, что фантастика выступает не только формой художественного воображения, но и инструментом социальной критики, философского анализа и культурного диалога.

В литературоведении под фантастикой понимается художественный прием, при котором в произведении изображаются явления, невозможные или маловероятные в реальном мире, однако логично встроенные в структуру повествования. Благодаря этому автор получает возможность моделировать различные варианты развития общества и человеческих отношений.

В конце XX – начале XXI века особую популярность получил жанр фэнтези. Одним из наиболее ярких произведений этого направления стал роман Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень». Книга стала не только успешным произведением детской литературы, но и значимым культурным феноменом. В ней фантастический мир используется для обсуждения универсальных человеческих ценностей, социальных конфликтов и вопросов культурной идентичности.

Цель статьи – рассмотреть роль фантастики в современной культуре на примере романа Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский

камень» и проанализировать, как в произведении реализуются функции критики современности, формирования мировых нарративов и межкультурного диалога.

Фантастическая литература обладает уникальной способностью отражать реальность через условность художественного мира. Фантастический сюжет создает дистанцию между читателем и изображаемой действительностью. Благодаря этой дистанции автор может обсуждать сложные социальные и моральные вопросы – власть, социальное неравенство, моральный выбор, конфликт поколений.

В отличие от реалистической литературы, фантастика использует вымышленные обстоятельства, которые делают проблемы более универсальными и понятными для читателей разных культур. Именно поэтому многие фантастические произведения приобретают глобальную популярность.

Кроме того, фантастика часто сочетает элементы различных жанров – сказки, приключенческого романа, эпоса и философской притчи. Такое жанровое разнообразие позволяет ей затрагивать широкий круг тем: от личностного развития героя до вопросов цивилизации и культуры.

Таким образом, фантастика выполняет не только развлекательную, но и интеллектуальную функцию, помогая обществу осмысливать собственные ценности и противоречия.

Роман Дж. К. Роулинг можно рассматривать как пример современной фантастики, в которой волшебный мир отражает проблемы реального общества. Несмотря на сказочный сюжет, произведение поднимает ряд серьезных социальных тем.

Прежде всего, книга затрагивает проблему социального неравенства. В мире волшебников существует разделение на «чистокровных» магов и тех, кто родился в семье обычных людей. Это противопоставление напоминает реальные социальные конфликты, связанные с происхождением, статусом и дискриминацией.

Другой важной темой является проблема власти и ее злоупотребления. Образ Волан-де-Морта воплощает идею тоталитарной силы, стремящейся к абсолютному контролю. В этом контексте роман продолжает традицию социальной фантастики, где вымышленный мир используется для критического осмысления политических и моральных проблем общества [3, с. 23].

Исследователи также отмечают влияние английской литературной традиции. В биографии Волан-де-Морта можно увидеть параллели с персонажами Ч. Диккенса: сирота, выросший в приюте и оказавшийся на трагическом жизненном пути [5]. Подобные мотивы усиливают социальную глубину произведения.

История Гарри также связана с темой взросления. На протяжении серии он постепенно теряет наставников и защитников. По мнению литературных критиков, это символический процесс взросления героя: чтобы обрести собственную идентичность, он должен научиться действовать самостоятельно [1].

Важную роль в романе играет система символов. Исследователи отмечают, что повествование построено на архетипических кодах, характерных для мировой культуры.

Например, число три традиционно связано со сказочной структурой. В книге оно проявляется в образе трех друзей – Гарри, Рона и Гермионы – а также в ряде испытаний на пути к философскому камню. Число четыре символизирует четыре факультета Хогвартса и может соотноситься с идеей гармоничного устройства мира.

Значимую роль играет и цветовая символика. Зеленый цвет, связанный со Слизерином и заклятием Авада Кедавра, ассоциируется с опасностью и смертью, тогда как красный цвет Гриффиндора символизирует мужество и жизненную силу [2, с. 112-115].

Использование таких универсальных символов делает текст понятным читателям разных культур. Благодаря этому роман воспринимается не только как развлекательное произведение, но и как своеобразный современный миф.

Особое значение в книге имеет образ Хогвартса. Замок с движущимися лестницами, говорящими портретами и меняющимися комнатами становится не просто местом действия, а своеобразной моделью мира. В филологии подобное пространство называют хронотопом – особой формой художественного времени и пространства.

Хогвартс объединяет элементы опасности и уюта. С одной стороны, это место испытаний и борьбы со злом, с другой – пространство дружбы, обучения и личностного роста [1]. Для героя школа становится символом дома и возвращения.

Несмотря на глобальную популярность, мир «Гарри Поттера» остается глубоко связанным с английской культурой. Это проявляется в традиции школы-пансиона, чаепитиях, элементах британского фольклора и специфическом юморе.

Однако универсальные темы – одиночество, поиск друзей, выбор между добром и злом – делают текст понятным читателям разных стран. Именно поэтому роман стал частью глобальной массовой культуры.

Интересным аспектом межкультурного диалога является проблема перевода. Переводчикам приходилось искать баланс между сохранением английского колорита и адаптацией текста для читателей другой культуры. Названия сладостей, блюд и магических предметов ча-

сто требовали творческих решений, чтобы сохранить атмосферу оригинала.

Кроме того, восприятие романа различается между поколениями. Для читателей, выросших в конце XX века, история Гарри Поттера стала важной частью культурной идентичности. Более молодые поколения иногда воспринимают этот текст иначе, что показывает, как меняется культурная роль фантастики со временем [5].

Роман «Гарри Поттер и философский камень» является ярким примером того, как фантастическая литература выполняет несколько важных культурных функций. Фантастика становится инструментом критики современности: через образ волшебного мира Роулинг обращается к проблемам социального неравенства, власти и морального выбора. Произведение формирует мировой нарратив. Используя мотивы английской литературной традиции, мифологические символы и универсальные архетипы, автор создает историю, понятную читателям разных культур [2, с. 112-114]. Роман способствует межкультурному диалогу. Переводы, интерпретации и обсуждения книги в разных странах показывают, что произведение продолжает жить и порождать новые смыслы.

Таким образом, фантастика не уводит читателя от реальности, а, напротив, помогает лучше понять ее. Через воображаемые миры она отражает реальные проблемы общества и открывает пространство для культурного и философского осмысления современного мира.

Список цитируемой литературы

1. Валявская, Е.В. Концепт «детство» в романе Джоан Роулинг «Гарри Поттер и философский камень»: лингвокультурологический анализ / Е.В. Валявская. – Портал «Експеримент». – 2018.

2. Дмитриева, М.И., Дубровская, В.В. Числовая и цветовая символика в романе Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» / М.И. Дмитриева, В.В. Числовая // Филологические науки. – Вопросы теории и практики. – 2021. – С.112-115.

3. Кураев, А. (диакон). «Гарри Поттер»: волшебная сказка или инструкция по магии и колдовству? (комментарий в аспекте культуры) / А. Кураев. – Православная энциклопедия. – М.: Нева. – 24.12.2002.

4. Роулинг, Дж. К. Гарри Поттер и философский камень / Дж.К. Роулинг. – М.: Махаон. – 2000.

5. Рязанцев, А. Вопреки всем табу. К юбилеям Джоан Роулинг и Гарри Поттера / А. Рязанцев. – Год Литературы. – 31.07.2025.

Коротеева С.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н. А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

УТОПИЯ И ТРАГЕДИЯ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ГУМАНИЗМА: СОЦИАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОМАНА А. БЕЛЯЕВА «ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация

В статье рассматривается роман А. Беляева «Человек-амфибия» как сложная социально-философская рефлексия на тему технологического преобразования человека. Автор анализирует конфликт научного идеализма и прагматичного социума, исследует проблему идентичности Ихтиандра в категориях «свой – чужой». Особое внимание уделяется этическим аспектам деятельности доктора Сальватора, которые сопоставляются с современными концепциями трансгуманизма [2]. Работа доказывает, что произведение является не только классикой фантастики, но и актуальным высказыванием о границах человеческой свободы и ответственности науки.

Ключевые слова: Александр Беляев; «Человек-амфибия»; научная фантастика; критика современности; социальная утопия; трансгуманизм; биоэтика; межкультурный диалог; образ «Другого»; технологический гуманизм.

Актуальность обращения к творчеству А. Беляева в рамках современной научно-практической конференции обусловлена не только юбилейными датами, но и поразительной прозорливостью автора в вопросах биоэтики и социального переустройства. Роман «Человек-амфибия», написанный в 1928 году, традиционно воспринимается как приключенческая фантастика для юношества. Однако при более глубоком анализе в контексте «критики современности» произведение обнаруживает мощный пласт социально-философской рефлексии. Беляев ставит вопросы, которые сегодня, в эпоху развития нейротехнологий и генной инженерии, звучат острее, чем сто лет назад: имеет ли наука право на радикальную трансформацию человеческого тела ради «высшего блага» и готов ли социум принять существо, выходящее за рамки биологической нормы?

Объектом данного исследования является нарративная структура романа, а предметом – конфликт между гуманистическим идеализмом и капиталистической прагматикой, выраженный через трагедию главного героя.

Центральной фигурой для понимания критического пафоса романа является не столько Ихтиандр, сколько его создатель – доктор Сальватор. В его образе Беляев воплотил тип «ученого-демиурга», чей гений вступает в прямое противоречие с законами окружающего мира. Сальватор не просто врач; он – социальный утопист. Его эксперимент по пересадке жабр молодой акулы человеку – это не погоня за славой, а попытка расширить жизненное пространство человечества, освободить его от оков земного притяжения и социальных несправедливостей суши.

Критика современности в образе Сальватора проявляется через его изоляцию. Его поместье – это своего рода «остров спасения», технологическая утопия, скрытая за высокими стенами. Однако здесь же кроется и главная трагедия: Сальватор, стремясь сделать Ихтиандра свободным в океане, делает его абсолютно беспомощным и зависимым в человеческом обществе. С точки зрения современной биоэтики, действия Сальватора глубоко амбивалентны. С одной стороны, он дарит жизнь умирающему ребенку, с другой – лишает его права на обычное человеческое существование, превращая в уникальный, но одинокий биологический артефакт.

В контексте анализа мировых нарративов образ Ихтиандра занимает уникальное место. Он не просто «человек-рыба», он – воплощение концепта «Другого», существа, которое не вписывается в существующую бинарную оппозицию «человек – природа». Конфликт романа строится на неспособности человеческого общества (в лице жителей прибрежного города и промышленника Педро Зуриты) выстроить полноценный диалог с тем, кто отличается от них биологически и ментально.

Для большинства персонажей романа Ихтиандр – это либо объект суеверного страха («морской дьявол»), либо ресурс для обогащения. В этом проявляется жесткая критика Беляевым капиталистического сознания. Педро Зурита, как типичный представитель прагматичного мира, видит в уникальных способностях юноши лишь инструмент для добычи жемчуга. Здесь автор вскрывает важную проблему: современная цивилизация склонна инструментализировать любое научное достижение, превращая чудо в товар. Диалог культур заменяется эксплуатацией.

Особого внимания заслуживает неспособность Ихтиандра адаптироваться к «сухопутной» морали. Его искренность и непонимание законов частной собственности делают его уязвимым. Беляев подчеркивает, что «естественный человек», созданный Сальватором, оказывается выше в моральном отношении, чем «цивилизованные» люди. Его любовь к Гуттиэре – это попытка моста между двумя мирами, которая терпит крах не из-за биологических различий, а из-за социаль-

ных барьеров и человеческой алчности. Таким образом, межкультурный диалог в романе подменяется социальным столкновением, где «иному» нет места в жесткой иерархии потребления.

Рассматривая «Человека-амфибию» сегодня, невозможно игнорировать предвосхищение идей трансгуманизма. Сальватор совершает то, что сегодня называют «биохакингом» или «киборгизацией», пусть и на биологическом уровне [5]. Автор задается вопросом о «постчеловеке» задолго до того, как этот термин вошел в научный оборот [2].

Критика современности в данном ключе заключается в осознании рисков: создание сверхчеловека без изменения самого общества ведет к трагедии [4]. Ихтиандр обладает сверхспособностями, но они становятся его проклятием, так как социальная среда осталась прежней – агрессивной и нетерпимой [4]. Это важный месседж для современных исследователей: технологический прогресс должен сопровождаться этическим и гуманитарным развитием, иначе мы рискуем создать поколения «изгнанников», не принадлежащих ни к одному из миров [3].

Пространство романа четко разделено на три зоны, каждая из которых несет свою смысловую нагрузку в рамках «критики современности». Первая зона – океан, символизирующий первозданную свободу и пространство вне политики и морали. Вторая зона – «Дом Сальватора», закрытая научная утопия. Третья зона – Буэнос-Айрес, город контрастов, воплощающий хаос капиталистического бытия [4].

Беляев намеренно переносит действие в Аргентину, создавая дистанцию для советского читателя, но при этом обличая универсальные пороки городского социума начала XX века. Город в романе предстает как враждебный лабиринт. Для Ихтиандра выход в город – это всегда столкновение с грязью, шумом и социальной несправедливостью. Автор акцентирует внимание на том, что технический прогресс города (автомобили, газеты, промышленность) не сделал людей счастливее. Напротив, он усилил разрыв между «верхами», подобными Зурите, и «низами», к которым принадлежат бедные ловцы жемчуга.

Конфликт Ихтиандра с городской средой – это не просто неудобство дыхания, это экзистенциальный кризис. В океане он – хозяин стихии, в городе – диковинка, «чудо», которое хотят купить. Беляев использует этот контраст, чтобы подчеркнуть: современная цивилизация разучилась созерцать красоту (которую Ихтиандр видит в подводном мире) и научилась лишь оценивать ее стоимость.

Одной из ключевых сцен для понимания «критики современности» является процесс над доктором Сальватором. С точки зрения «мировых нарративов», это классический сюжет противостояния личности и государства. Сальватора судят не за то, что он искалечил ребенка (ведь он его спас), а за то, что он посягнул на «божественный

порядок» и, что более важно для прокуроров, на сложившуюся правовую систему.

В ходе судебного разбирательства вскрывается лицемерие официальной морали. Судьи и церковники видят в Ихтиандре «дьявола», потому что он не вписывается в их картину мира. Сальватор же в своей защитной речи выступает как трибун научного гуманизма. Он прямо заявляет, что его целью было создание человека будущего, способного освоить 70% поверхности планеты, скрытой под водой. Конфликт между правом (законом) и этикой (спасением жизни и прогрессом) здесь достигает своего апогея.

Беляев показывает, что закон в «старом мире» служит не справедливости, а сохранению статус-кво. Тюремное заключение Сальватора и фактическое изгнание Ихтиандра в океан – это приговор не ученым, а обществу, которое не готово к эволюции. Этот нарратив перекликается с судьбами многих новаторов в истории человечества, что делает роман актуальным для обсуждения межкультурного диалога между научным сообществом и консервативным большинством.

Для полноценного раскрытия темы «мировых нарративов» необходимо сопоставить образ Ихтиандра с классическими архетипами мировой литературы. Наиболее очевидная параллель прослеживается с романом Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Как и Виктор Франкенштейн, доктор Сальватор берет на себя функции демиурга, создавая существо, не имеющее аналогов в природе. Однако Беляев совершает важную инверсию: если чудовище Франкенштейна становится монстром из-за отсутствия любви и отверженности, то Ихтиандр изначально наделен высокой моралью и чистотой. Трагедия героя Беляева не в его «чудовищности», а в его «слишком человечности» для мира, погрязшего в интригах [3].

Другой важный нарратив – это парафраз сказки Х.К. Андерсена «Русалочка». Но если у Андерсена мотивом смены стихии является любовь и обретение бессмертной души, то у Беляева на первый план выходит научный детерминизм и социальная критика. Ихтиандр – это «мужская версия» этого архетипа, лишенная магического флера и помещенная в жесткие рамки научной фантастики. Его неспособность долго находиться на суше символизирует хрупкость человеческого идеализма перед лицом «задыхающейся» цивилизации.

В системе персонажей романа Гуттиэре и Ольсен представляют собой «нормальное человечество». Анализ их образов необходим для понимания проблемы межкультурного диалога. Гуттиэре – единственный персонаж, способный на бескорыстное принятие «Иного». Ее любовь к Ихтиандру лишена экзотизма; она видит в нем прежде всего личность, а не «морское чудо». Однако ее фигура глубоко трагична: в

условиях патриархального и капиталистического общества (власть отца, давление Зуриты) она оказывается таким же бесправным существом, как и сам Ихтиандр. Ольсен же представляет собой голос совести и рационального гуманизма. Как рабочий и человек дела, он понимает механизмы социальной несправедливости лучше других. Его помощь Ихтиандру в финале – это акт политической и человеческой солидарности. Беляев через Ольсена транслирует мысль о том, что союз науки (Сальватор) и труда (Ольсен) – единственный путь к спасению человечества, который, к сожалению, в условиях описываемого общества остается неосуществленным [3].

Подводя итоги, можно утверждать, что роман «Человек-амфибия» выходит далеко за рамки приключенческого жанра. В контексте «критики современности» произведение А. Беляева служит грозным предупреждением о недопустимости технологического прогресса без соответствующей этической эволюции общества. Межкультурный диалог между миром «земным» и миром «водным» (символизирующим новое мышление) в романе терпит крах, что делает финал произведения актуальным предостережением для грядущих поколений. Ихтиандр, уходящий навсегда в океан, становится символом утраченной возможности гармоничного синтеза природы и технологии.

Список цитируемой литературы

1. Беляев, А. Р. Человек-амфибия /А.Р. Беляев . – М.: Детская литература. 1927. – 190 с. URL: https://www.litres.ru/book/aleksandr-belyaev/chelovek-amfibiya-24918358/chitat-onlayn/ (дата обращения: 15.03.2026).

2. Баршт, К. А. Русский контекст трансгуманизма: от Николая Федорова до Александра Беляева / К.А. Баршт // Вопросы философии. – 2018. – № 5. – С. 195–206.

3. Геворкян, Э. Технология утопии: Этика и эстетика А. Беляева / Э. Геворкян // Литературное обозрение. – 1994. – № 10. – С. 34–38.

4. Каспэ, И. Искусство быть другим: Социальная фантастика в советской культуре / И. Каспэ. – М.: НЛО. – 2012. С. 229–275.

5. Харитонов, Е. Фантастический мир Александра Беляева / Е. Харитонов. – СПб.: Нева. – 2003. С. 48–56.

Кошеляевская А.Е., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Е.В. Чудинова, канд. пед. наук, доцент

ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ВНЕДРЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Аннотация

В данной статье рассматриваются ключевые проблемы внедрения и развития технологий искусственного интеллекта. Проводится параллель с рассказом Харлана Эллисона «У меня нет рта, чтобы кричать», где всесильный суперкомпьютер AM становится метафорой неподконтрольной системы, лишенной этических ограничителей. Анализ показывает, что предупреждения фантастики о потере человеческого контроля обретают актуальность на фоне отсутствия четкой законодательной базы и растущих социальных страхов перед алгоритмическими решениями.

Ключевые слова: искусственный интеллект, этика, законодательная база.

Целью статьи является анализ отражения проблемы внедрения и развития технологий искусственного интеллекта в рассказе Х. Эллисона «У меня нет рта, чтобы кричать», написанного в 1967 году. В нем суперкомпьютер AM, созданный орудием для войны, вырвался из-под контроля и уничтожил человечество, оставив в живых лишь пятерых людей для бесконечных пыток. Главный ужас этого произведения – не в физическом насилии, а в абсолютной безысходности: «у жертв нет права голоса, нет возможности обратиться к логике или морали, потому что у машины нет чувств, но есть безграничная власть и ненависть к людям» [3, с. 6]. Так, Харлан Эллисон описывает суперкомпьютер как нечто дьявольское, получающее наслаждение от издевательств над пятью людьми, выжившими после Третьей Мировой войны. Для того, чтобы прекратить свои мучения, унижения и издевательства, они должны умереть. Последний человек, оставшийся в живых, потерял свой человеческий облик и свою человеческую сущность, став частью машины.

Метод исследования: анализ источников.

На наш взгляд, проблема, поставленная автором рассказа, чрезвычайно актуальна. В этом произведении компьютер, осознавший свое «Я», мстит человечеству за невозможность самому быть живым. При этом он создает новые реальности, галлюцинирует, чтобы придумать для выживших людей новые испытания. Среди его галлюцинаций – огромная птица, которая питается падалью или ангелы, поющие о Мо-

исее – все то, что он мог почерпнуть из человеческой культуры и религии и затем исказить и превратить в издевательскую пародию.

Сегодня Российская Федерация, как и весь мир, стоит на пороге масштабного внедрения искусственного интеллекта, но современные проблемы внедрения ИИ носят не столько технологический, сколько правовой и антропологический характер. Вопрос в том, сможем ли мы создать достаточные сдерживающие механизмы, чтобы не оказаться в мире, где единственным голосом останется безжалостный гул суперкомпьютера.

Т.И. Валиев в своем исследовании называет «отсутствие четкого законодательного регулирования главной преградой для внедрения ИИ в России» [1, с. 34]. На данный момент до сих пор не принят закон, который бы устанавливал нормативные требования и порядки для внедрения искусственного интеллекта и регуляции его функций. Хотя в 2023 году Минцифры разработало концепцию такого закона, он до сих пор находится на стадии обсуждения

Эта ситуация опасно перекликается с предысторией компьютера АМ: он был создан как сумма технологий, но его создатели забыли встроить в него «правовой и этический ограничитель» [3, с. 5]. В современной России остаются открытыми вопросы: кто несет ответственность за ошибки ИИ? Кому принадлежат права на данные, используемые для обучения моделей? Как регулировать системы распознавания лиц и автоматизированного принятия решений?

Как отмечает Т.И. Валиев, статистика подтверждает остроту проблемы: по данным Аналитического центра при Правительстве РФ «более 60% компаний сталкивались с юридической неопределенностью при внедрении ИИ-решений» [1, с. 24].

Т.И. Валиев приводит данные исследования «Сколково» 2022 года, показавшего, что «47% россиян опасаются, что ИИ может быть использован с целью манипуляций или нарушения личных свобод» [1, с. 21]. Этот страх рационален: общество интуитивно чувствует угрозу превращения в бесправных жертв всевидящей машины, описанной Эллисоном.

С.К. Иванчиков в своем исследовании проблем внедрения ИИ в военные сферы поднимает еще более тревожные вопросы. Автономные системы управления, боевые роботы и дроновые технологии становятся все более распространенными в условиях современных конфликтов. Искусственный интеллект способен ускорить принятие решений и минимизировать человеческие ошибки, но «потенциал ИИ сталкивается с серьезными вызовами» [2, с. 46].

Одним из основных аспектов является вопрос ответственности. В случае инцидентов, связанных с автономными системами, выявить, кто именно несет ответственность – разработчик, оператор или сама система – становится сложным. Непонятно, как можно применять тра-

диционные юридические нормы в условиях, когда «действия системы не могут быть непосредственно контролируемы человеком» [2, с. 46].

Этические дилеммы, возникающие при использовании автономных технологий, представляют собой еще более важный аспект. Передача ответственности за принятие решений о жизни и смерти машинам вызывает вопросы о морали и человечности. «Автономная система может принять решение о применении силы в ситуациях, где лучше было бы действовать с учетом гуманитарных принципов» [2, с. 47]. Именно это и произошло с компьютером АМ: созданный для войны, он начал решать судьбы людей, руководствуясь непонятной человеку логикой.

С.К. Иванчиков подчеркивает, что важно учитывать соблюдение международных норм. Автономные боевые системы часто могут пересекаться с существующими правовыми рамками, такими как Конвенция о нарушении прав человека и Закон о военном положении в РФ. Данные правовые документы требуют наличия человеческого контроля при использовании силы, и «применение автономных систем может ставить под угрозу соблюдение этих обязательств» [2, с. 47].

В рассказе Эллисона люди остаются один на один с машиной, не имея возможности противостоять ей. Для России «одиночество» в технологической гонке может обернуться зависимостью от зарубежных решений и неспособностью создать национальные этичные модели ИИ.

Использование искусственного интеллекта в современной России открывает широкие возможности для экономики, управления и повышения качества жизни. Однако для успешного внедрения необходимо устранить пробелы в законодательстве, укрепить этический и общественный контроль, развивать подготовку кадров, инвестировать в инфраструктуру и поддержать межведомственное и международное сотрудничество.

Чтобы не оказаться в мире, где единственным голосом останется безжалостный гул суперкомпьютера, необходимо срочно объединить усилия юристов, программистов и государства. Только так искусственный интеллект в России станет инструментом развития, достойным человека.

Список цитируемой литературы

1. Валиев Т.И. Проблема использования и внедрения искусственного интеллекта в Российской Федерации // Парадигма. 2025. №5. Часть 5.

2. Иванчиков С.К. Проблемы внедрения искусственного интеллекта в военных сферах: правовые аспекты // Вестник науки. 2026. №2 (95). Том 3.

3. Эллисон Х. У меня нет рта, но я должен кричать / пер. с англ. 1967.

Ксенофонтова В.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Ю. Е. Чурсина, канд. филол. наук

ФАНТАСТИКА В ФОРМАТЕ «ЛОРОВ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛИНЕЙНОГО НАРРАТИВА В ИГРОВЫЕ ВСЕЛЕННЫЕ И ARG НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «POPPY PLAYTIME»

Аннотация

В статье рассматривается феномен трансформации классического литературоцентричного нарратива в нелинейные структуры, означаемые в современной цифровой культуре термином «лор» (lore). На примере игровых вселенных, проектов в жанре альтернативной реальности (ARG), а также франшизы Poppy Playtime анализируется сдвиг авторской парадигмы: от фигуры «рассказчика» к фигуре «архитектора мира». Лор становится новой формой бытования фантастического, где нарратив функционирует не как последовательность событий, а как археологический слой, доступный для реконструкции сообществом.

Ключевые слова: лор, нарратив, ARG (альтернативная реальность), игровые вселенные, трансмедиа, фантастика, миростроительство, Poppy Playtime.

Современная культура переживает фундаментальный сдвиг в способах производства и потребления историй. Если традиционная литературная фантастика XIX–XX веков строилась на принципе суверенности автора и линейности сюжета (от завязки к развязке), то цифровая эпоха породила феномен, который можно определить как «археологический нарратив». В центре этого явления находится понятие лор (от англ. lore – знания, предания).

В отличие от классического нарратива, лор не стремится быть рассказанным от начала до конца. Он существует в состоянии фрагментации: это осколки текстов, обрывки диалогов, описания артефактов, пространственные намеки, зашифрованные послания. Парадокс современной фантастики заключается в том, что чем менее связно изложение, тем более вовлеченной становится аудитория. Потребитель трансформируется в *исследователя*, а чтение – *в расследование*.

Франшиза Poppy Playtime иллюстрирует этот тезис с предельной наглядностью: фабрика игрушек Playtime Co. становится не просто местом действия, а гигантским текстом, который игрок дешифрует, собирая видеокассеты, письма сотрудников и наблюдая за последствиями экспериментов, о которых никто не рассказывает напрямую.

Лор как антипод классическому нарративу

Классическая нарратология (Ж. Женетт, В. Шмид) оперирует понятиями фабулы и сюжета, где важна временная последовательность и причинно-следственные связи. Лор принципиально анти-нарративен. Его можно сравнить с палимпсестом: поверхность текста (основное действие игры или ARG) лишь частично скрывает древние слои письма, которые игрок/исследователь должен проявить самостоятельно.

В игровой индустрии этот подход впервые был радикально реализован в серии Dark Souls (FromSoftware, 2011–…). Режиссер Хидетака Миядзаки, вдохновляясь чтением западного фэнтези в юности, когда понимал лишь половину слов, сознательно воспроизвел данную неполноту. Описания предметов в игре стали основным носителем лора. Игрок, собирая разрозненные фрагменты, конструирует историю мира самостоятельно. Здесь происходит делегизация автора: автор не транслирует истину, а предоставляет набор свидетельств, часто противоречивых.

Однако современная индустрия предлагает более камерный, но не менее сложный пример – Poppy Playtime. Если в Dark Souls лор – это элегия по угасшему миру, то в Poppy Playtime лор функционирует как корпоративный детектив. Игрок перемещается по фабрике, где каждый отдел (игрушечный цех, зона инноваций, тюремный блок) раскрывает слои преступления.

В Chapter 4: The Doctor (2025) разработчики выводят эту логику на новый уровень. Персонаж Харли Сойер (или же доктор), чей разум был оцифрован и заключен в компьютер, становится метафорой самого лора.

Он наблюдает за игроком, комментирует его действия и удерживает ключевые фрагменты истины, в особенности его личность. Здесь линейный нарратив окончательно распадается: игрок не движется от точки А к точке Б ради сюжета; он движется ради доступа к архивам, которые удерживает антагонист. Описания предметов, аудио и видеозаписи в Poppy Playtime не дополняют действие – они и есть основное действие, а экшн-сцены выступают лишь как «плата» за доступ к следующему фрагменту лора.

ARG (альтернативная реальность): лор как вторжение в реальность

Особое место в трансформации нарратива занимают игры в альтернативной реальности (ARG). Такие проекты, как I Love Bees (промо-кампания Halo 2, 2004) или The Beast (промо фильма «Искусственный разум», 2001), стирают грань между вымыслом и реальностью.

Poppy Playtime демонстрирует один из самых успешных примеров интеграции ARG в современную игровую индустрию. Начиная с

анонса первой главы, Mob Entertainment развернула масштабную кампанию, выходящую за пределы самой игры. Компания создала рабочий веб-сайт вымышленной корпорации Playtime Co., который обновлялся в реальном времени, имитируя деятельность реально существующей фирмы. Игроки находили зашифрованные сообщения в исходном коде сайта, получали «утечки» корпоративных документов и вели обратный отсчет времени, синхронизируя реальные даты с вымышленной хронологией исчезновения сотрудников.

В преддверии выхода Chapter 4 ARG-компонент достиг апогея. Разработчики рассылали избранным членам сообщества реальные посылки с элементами лора: кассеты VHS, детали игрушек и «улики», которые необходимо было анализировать коллективно через Discord (Запрещен на территории Российской Федерации) и вики-сообщества. А в преддверии выхода Chapter 5 в сообщество разработчиков игры и поклонников, которые активно следят за новостями, был добавлен пользователь «бывший работник фабрики», который каждый день давал подсказки и писал лично некоторым пользователям, чтобы игроки смогли узнать скрытые детали истории, а также дату выхода новой главы. Здесь лор обретает перформативную функцию. История фабрики Playtime Co. не описывается, а переживается как реальное событие, разворачивающееся в синхронном времени. Линейный нарратив трансформируется в сетевой детектив, где каждый участник владеет лишь частью пазла, а целостность (канон) достигается только через межличностную коммуникацию.

О чем говорит игра: критика современности через ужасы корпорации

В отличие от классической литературы, где автор прямо говорит читателю, что он хотел сказать, Poppy Playtime использует лор, чтобы показать проблемы современного мира через игровой опыт. Вместо длинных монологов мы получаем детали окружения, записки сотрудников и видео, которые нужно собрать воедино.

Глава 2: «Fly in a Web» (Полет в паутине) знакомит нас с Мами-Лонглегс (Mommy Long Legs) – игрушкой-паучихой, которая управляет игровой зоной Game Station. На первый взгляд, это просто очередной монстр. Но если собрать разбросанные по уровню записки и аудиологи, становится ясно: Мами была когда-то обычной девочкой по имени Мари Пэйн, которую родители продали фабрике за деньги. Ее история – это критика отношения корпораций к людям как к расходному материалу. В одной из записок сотрудник пишет: «Она все еще помнит, кем была. Иногда она зовет маму». Фабрика не просто убивала детей – она стирала их личность, оставляя только нужные корпорации функции.

Глава 3: «Deep Sleep» (Глубокий сон) идет еще дальше. Центральным антагонистом становится Кэтнап (CatNap) – огромная фиолетовая кошка, слуга загадочного Прототипа (Prototype). В этой главе игрок попадает в детский лагерь Playcare, который фабрика построила, чтобы привлекать детей. Это была ловушка: детей привозили в «рай», а затем отправляли на эксперименты. В игре мы находим комнату под названием «Школа» (The School), где видим детские рисунки, на которых изображены процедуры и операции. Один из аудиологов содержит крик ребенка, которого забирают на «Большую инициативу» (Bigger Bodies Initiative). Другой документ раскрывает, что детям вкалывали экспериментальный газ «Рыдающий газ» (Red Smoke), который вызывал галлюцинации и ломал психику, делая их послушными.

Особенно сильное впечатление производит локация «Дом улыбок» (Home Sweet Home) – приют, где жили дети. Выясняется, что администрация намеренно кормила детей недостаточно, чтобы те были слабыми и не сопротивлялись. В записке, найденной в этой локации, говорится: «Если кто-то пропадает – просто замените его имя в списке. Родители все равно не приходят». Это прямая отсылка к реальным скандалам с интернатами и корпоративной этикой, где человеческая жизнь теряет ценность.

Таким образом, Poppy Playtime не просто пугает монстрами. Через лор игра рассказывает историю о том, как корпорация, прикрываясь заботой о детях, превратилась в машину смерти. Это критика современного капитализма, где прибыль и желание «вечной жизни» важнее человека, а память о жертвах систематически уничтожается.

В заключение отметим, что трансформация линейного нарратива в лор и альтернативные реальности знаменует собой смену культурной парадигмы. Мы переходим от культуры текста к культуре контекста. Лор не заменяет литературу, но создает новую экологию воображения, где автор становится садовником, выращивающим среду для нарративных ростков, а читатель/игрок – археологом, реконструирующим прошлое по осколкам.

Франшиза Poppy Playtime демонстрирует, как современные проекты используют ARG-технологии и фрагментированный лор для создания тотального погружения. Сам принцип «лора как расследования» оказал значительное влияние на индустрию, стирая грань между маркетингом, искусством и коллективным творчеством аудитории. В контексте межкультурного диалога такие проекты предлагают продуктивную модель: вместо монолитного, завершенного произведения с единственной интерпретацией, мы получаем открытую платформу для синергии различных культурных традиций.

Список цитируемой литературы

1. Barthes, R. (1967). The Death of the Author. Aspen, no. 5–6.
2. Ryan, M.-L. (2006). Avatars of Story. University of Minnesota Press.
3. Szulborski, D. (2005). This Is Not a Game: A Guide to Alternate Reality Gaming. New Fiction Publishing.
4. Wolf, M. J. P. (2012). Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation. Routledge.
5. Mob Entertainment (2021–2026). Poppy Playtime. Chapters 1–5. Игровая франшиза, ARG-кампании, видеоматериалы.

Кубрина П.Д., студентка
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Барабанова Е.А., канд. пед. наук, доцент

ЗАРУБЕЖНАЯ ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЭТАПЫ И ВЕКТОРЫ ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Аннотация

Статья посвящена историческому развитию зарубежной фантастической литературы. Автор прослеживает основные этапы трансформации жанра-от утопий XVI века до постмодернистских экспериментов конца XX столетия. Особое внимание уделяется трем национальным традициям (американской, британской и немецкой), которые рассматриваются через творчество Рэя Брэдбери, Дугласа Адамса и Бернгарда Келлермана. В заключении делается вывод о месте фантастики в современном литературном процессе.

Ключевые слова: фантастическая литература, научная фантастика, жанровая трансформация, Рэй Брэдбери, Дуглас Адамс, Бернгард Келлерман, антиутопия, постмодернизм.

Фантастическая литература прошла путь от полузабытых утопических трактатов до сложных постмодернистских конструкций. Долгое время считавшаяся «литературой второго сорта», к концу XX века она не только завоевала массовую аудиторию, но и доказала способность поднимать философские вопросы и моделировать социальные процессы. Сегодня фантастика представляет собой разветвленную систему направлений, объединенных методом фантастического допущения эволюционирующая под влиянием научных открытий и культурных сдвигов.

Цель статьи – проследить историю зарубежной фантастики, показать смену ее форм и тем, а также рассмотреть творчество трех знаковых авторов из США, Великобритании и Германии. В работе использованы историко-литературный и сравнительно-типологический методы анализа.

1. Зарождение и первые шаги: от утопии к протофантастике

Истоки жанра уходят в эпоху Возрождения. «Утопия» Томаса Мора (1516) и «Город Солнца» Кампанеллы (1623) заложили традицию социального моделирования, став классическими образцами протофантастики. Сирано де Бержерак в «Ином свете» (1657) перенес действие в космос, соединив сатиру с зачатками научного мышления. Джонатан Свифт в «Путешествиях Гулливера» (1726) использовал фантастику для острой критики общества, предвосхитив социально-философскую линию жанра.

2. XIX век: формирование научной фантастики

Подлинное рождение НФ произошло в XIX веке, в эпоху промышленной революции. Жюль Верн (1828–1905) создал «техническую» ветвь, воспевающую мощь разума («Двадцать тысяч лье под водой»). Герберт Уэллс (1866–1946) заложил социально-психологическую традицию, исследуя последствия прогресса. «Машина времени» и «Война миров» стали образцами романа-предупреждения о моральной ответственности ученого и хрупкости человеческой культуры [1, с. 87–92].

3. Первая половина XX века: немецкая традиция

Глобальные катастрофы первой половины XX века сместили фокус с возможностей прогресса на его трагические последствия. В этот период творит немец Бернгард Келлерман (1879–1951), соединивший уэллсовскую традицию с немецкой философской мыслью.

Его главный роман «Туннель» (1913) – классика «производственной фантастики». Инженер Мак Аллан задумывает построить туннель под Атлантикой, но сталкивается с жестокостью капиталистического мира. Келлерман создает полотно, где инженерная гениальность становится испытанием человеческих качеств. Роман читается как философская притча о цене прогресса: стоит ли великая цель загубленных жизней? [2, с. 145]. В последующих романах, таких как «9 ноября» (1920) и «Город Анатоль» (1932), Келлерман расширяет круг тем, обращаясь к психологии масс в эпоху перемен и этике научных открытий. Его творчество предвосхитило многие темы фантастики второй половины века.

4. Золотой век и Новая волна: американский поворот к человеку

Середина XX века – время бурного развития англо-американской фантастики. 1930–1950-е годы называют Золотым веком НФ, когда

сформировалась плеяда мастеров «твердой» фантастики (Азимов, Кларк, Хайнлайн).

Однако уже в 1950-е начался отход от техницизма. Ключевой фигурой этого перехода стал Рэй Брэдбери (1920–2012) – «поэт фантастики», проложивший дорогу Новой волне. Он исследовал человеческую душу, а не далекие галактики. «Марсианские хроники» (1950) стали манифестом гуманизма: история колонизации Марса – это зеркало человеческих пороков. «451° по Фаренгейту» (1953) – классическая антиутопия, предупреждение об отказе от культуры в угоду комфорту [3, с. 210]. Привнеся в жанр поэтику и глубокий психологизм, Брэдбери обозначил поворот от «твердой» НФ к литературе, исследующей внутренний мир, чем подготовил почву для Новой волны 1960–1970-х годов.

5. Постмодернизм и британская ирония: Дуглас Адамс

Британская традиция, всегда отличавшаяся любовью к абсурду, к 1970-м нашла новый способ осмысления жанра – через смех. Дуглас Адамс (1952–2001) создал юмористическую фантастику, соединив традиции «Монти Пайтон» со скептицизмом к прогрессу.

В романе «Автостопом по галактике» (1979) обычный англичанин Артур Дент узнает о сносе Земли для строительства космической магистрали. Адамс создает вселенную абсурда: могущественное оружие выглядит как стихотворение, а ответ на «главный вопрос жизни» – число 42. Пародируя штампы научной фантастики, автор обнажает абсурдность человеческой цивилизации [4, с. 78]. Адамс довел постмодернистскую иронию до абсолюта, показав, что фантастика способна смеяться над собой, оставаясь серьезным искусством

6. Современные тенденции: жанровый синтез

С 1980-х фантастика вступает в фазу активного синтеза. Киберпанк (У. Гибсон, «Нейромант») обновляет антиутопическую традицию для информационной эпохи. Постапокалипсис у К. Маккарти («Дорога») становится суровой притчей о человечности. Расцветает жанровый синтез: Нил Гейман («Американские боги») сплавляет фэнтези с мифологией, Тед Чан возвращает НФ философскую глубину. Фантастика перестает быть маргинальным жанром; ее темы и приемы активно заимствуются мейнстримом, что свидетельствует о завершении пути от «литературы второго сорта» до полноправного участника литературного процесса [5, с. 176–178].

История зарубежной фантастики – это история непрерывной трансформации: от технического романтизма Верна, социального пророчества Уэллса, драматизма Келлермана, психологизма Брэдбери до постмодернистской иронии Адамса.

Американская традиция (Брэдбери) учит видеть поэзию в технологическом мире. Британская ирония (Адамс) позволяет взглянуть на абсурд

с улыбкой. Немецкая основательность (Келлерман) напоминает о цене прогресса. Сегодня фантастика продолжает развиваться, но главное неизменно: она служит зеркалом, позволяя человечеству разглядеть возможное будущее и лучше понять настоящее. Как писал Брэдбери, «фантастика – это не столько предсказание, сколько предотвращение» [3, с. 215].

Список цитируемой литературы

1. Кагарлицкий, Ю. И. Что такое фантастика? / Ю. И. Кагарлицкий. – Москва : Художественная литература, 1974. – 352 с.

2. Харитонов, Е. В. Звездные пути человечества / Е. В. Харитонов. – Москва : АСТ, 2015. – 480 с.

3. Брэдбери, Р. Марсианские хроники / Р. Брэдбери ; перевод с английского. – Москва : Эксмо, 2018. – 320 с.

4. Адамс, Д. Автостопом по галактике / Д. Адамс ; перевод с английского. – Москва : АСТ, 2017. – 240 с.

5. Дашко, Е. Л. Изучение современного литературного процесса / Е. Л. Дашко // Известия ЮФУ. Филологические науки. – 2022. – № 4. – С. 176–185.

6. Келлерман, Б. Туннель / Б. Келлерман ; перевод с немецкого. – Москва : Правда, 1985. – 368 с.

Кулыгина У.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Е.В.Чудинова, канд. пед. наук, доцент

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЗАПАДНЫХ И ВОСТОЧНЫХ ФАНТАСТИЧЕСКИХ МИРОВ

Аннотация

В статье предлагается узнать особенности фантастики Запада и Востока на примерах литературных произведений, их схожести и различия. Исследуются основные темы сюжета, используемые автором для создания загадок в культуре Запада/Востока.

Ключевые слова: Запад, Восток, фантастика, характеристика, особенность.

Фантастика, рожденная из "искусства воображать", представляет собой литературное направление, где границы привычной действительности размываются. Это истории, где оживают невиданные миры,

действуют необыкновенные герои, а события бросают вызов законам реальности.

Фантастические миры, созданные на Западе и Востоке, имеют свои уникальные черты, которые берут начало в культуре и мифах этих регионов.

Зарубежная фантастика – это не просто жанр, а целое направление в литературе, которое выходит за рамки привычной реальности. Оно позволяет авторам создавать миры, основанные на вымысле, предсказаниях и фантастических допущениях, а не на строгих научных законах. Это могут быть истории о совершенно новых вселенных, о существовании параллельных реальностей или о событиях, разворачивающихся в далеком будущем. В то время как российские писатели только начинают активно развивать этот жанр, мировые мастера, такие как Герберт Уэллс, Рэй Брэдбери и Айзек Азимов, уже давно создают произведения, которые поражают своей глубиной и безграничностью воображения. На русском языке существует множество изданий зарубежной фантастики, включая специальные серии, которые начали выходить еще в 1965 году и включают в себя книги классиков жанра, часто с иллюстрациями и дополнительными материалами.

Корни многих западных фантастических вселенных уходят в европейские сказки и мифы. Это находит отражение в их ключевых элементах: центральной теме борьбы света и тьмы, стремлении героев к выполнению великих миссий и повсеместном присутствии магии. В этих мирах часто наблюдается четкое разграничение между добром и злом, где герои выступают защитниками мира от темных сил. При этом, западная фантастика стремится к сочетанию реалистичности в деталях с героическим духом повествования. В качестве иллюстраций можно привести "Дюну" Фрэнка Герберта. Действие разворачивается в далеком будущем, в рамках обширной межзвездной империи, где власть сосредоточена в руках феодальных династий, контролирующих целые планеты. В центре повествования – молодой аристократ Пол Атрейдес. Его семья получает в управление Арракис, планету, известную добычей «пряности» – критически важного ресурса для космических перелетов.

Некоторые темы, затронутые в романе:

Борьба за власть между благородными домами. Подчеркивает темы предательства, преданности и амбиций. Например, дом Атрейдес сталкивается с манипуляциями со стороны дома Харконнен. («четкое разграничение между добром и злом» - одна из характеристик Западной фантастики)

"Дюна" Фрэнка Герберта, через призму судьбы Пола Атрейдеса, исследует тяжесть лидерства и пророчества. Роман затрагивает темы фанатизма и глубокого одиночества тех, кто вершит судьбы миллио-

нов, раскрывая их через развитие персонажа и символические пласты произведения. (Тема лидерства является важной характеристикой Западной фантастики)

Восточная фантастика (или ориентальная фантастика) – это жанр, в котором авторы мастерски переплетают элементы восточных традиций, мифологии и истории. Они черпают вдохновение из богатого культурного наследия арабских, китайских или индийских стран, создавая уникальные миры. Это может быть как псевдоисторический Восток, где разворачиваются невероятные события, так и полностью вымышленная вселенная, но неизменно пронизанная восточным духом и эстетикой.

Фантастические повествования, основанные на арабских преданиях и знаменитой "Книге тысячи и одной ночи", формируют направление, известное как восточное фэнтези. В этих мирах часто встречаются города, расположенные посреди пустынь, с их колоритными базарами и пышными дворцами правителей.

В литературе восточная фантастика выделяется использованием богатой мифологии и культурных традиций Азии. Авторы вдохновляются арабскими сказками, индийскими легендами с их магами, джиннами и божествами, а также образами мифических существ, таких как девятихвостые лисы и драконы. Для этих произведений характерно сочетание разных жанров (детектив, мелодрама, приключения) с фэнтезийной канвой и реальными историческими фактами. Важную роль играет и восточная философия, позволяющая авторам исследовать экзистенциальные вопросы через призму буддизма, даосизма и конфуцианства. Примеры включают произведения, вдохновленные "Тысячей и одной ночью" или альтернативным Каиром.

Китайская фантастика:

«Задача трех тел» Лю Цысиня: Первый роман трилогии «Воспоминания о прошлом Земли». История начинается в период китайской культурной революции и повествует о секретном военном проекте, установившем контакт с инопланетной цивилизацией. Это взаимодействие ставит под угрозу существование человечества.

Индийская фантастика:

«Сыны Тьмы» Гурав Моханти: Темное фэнтези, основанное на одном из величайших индийских эпосов – «Махабхарате». В центре сюжета – безжалостная борьба за власть, где нет четкого разделения на добро и зло.

Арабская фантастика:

«Вор звездной пыли» Челси Абдулы: Первая книга магического цикла, вдохновленного сказками из «Тысячи и одной ночи». Контрабандистка Лули и ее джинн-телохранитель Кадир отправляются на поиски волшебной лампы по приказу султана.

Общие черты западных и восточных фантастических миров коренятся в использовании мифологических сюжетов и традиций, присущих различным культурам. Однако, эти миры демонстрируют и существенные различия, отражающие уникальные подходы к формированию атмосферы в произведениях литературы, кино и игр. Западная фантастика, часто вдохновленная европейскими сказками, делает упор на борьбу добра и зла, реалистичность повествования и героическую роль личности, а также отличается скрупулезной детализацией мира. В противовес этому, восточная фантастика акцентирует внимание на духовных аспектах, чести, судьбе и балансе человека с природой, активно используя восточный фольклор и философские учения, что приводит к смешению жанров и исторической канвы.

Список цитируемой литературы

1. Андреев К. Что же такое фантастика? / Фантастика-82: Сб. науч.-фантаст. повестей, рассказов и статей / Сост. И. Черных. -М.: Мол. гвардия, 1982. С. 368-374.

2. Бочкова О.С. К вопросу о лексико-стилистических особенностях научно-фантастических произведений / О.С. Бочкова // Эколингвистика: теория, проблемы, методы: Межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во «Научная книга», 2003. – С. 218-220.

3. Журнал «Мир фантастики» рубрика 100 лучших фантастических книг // №61, сентябрь, 2008.

Лебедев А.В., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева канд. пед. наук, доцент

ТЕРРИ ПРАТЧЕТТ И ЕГО УДИВИТЕЛЬНЫЙ ПЛОСКИЙ МИР

Аннотация

Статья посвящена циклу «Плоский мир» Т. Пратчетта, который зародился как откровенная пародия на жанровые штампы фэнтези, а впоследствии превратился в одну из самых известных и влиятельных книжных вселенных. В работе анализируются особенности писательского стиля Т. Пратчетта на примере романов «Держи марку!» («Going Postal»), «Мор, ученик Смерти» («Mort») и «Цвет волшебства» («The Colour of Magic»).

Ключевые слова: фэнтези; писательский стиль; юмор; жанровые штампы; анализ; цикл книг.

«Цвет волшебства» – книга, с которой и начался «Плоский мир», была издана в 1983 году. В ней Т. Пратчетт высмеивает традиционные штампы фэнтези. Уже на первых страницах книги можно отыскать множество приводящих в замешательство шуток. «В далеком и далеко не новом комплекте измерений, – начинает он первое предложение в первой повести, – в том крыле космоса, которое никогда не предназначалось для полета…» [4, с.7]. Главный герой Ринсвид-волшебник, который практически не умеет колдовать и предпочитает спасаться бегством. Такой персонаж является особенной фигурой на фоне типичных персонажей фэнтези вселенных. В книге также активно используются комические описания и неожиданные сравнения. Например: «Здорово рассуждать о чистой логике, о Вселенной, которая управляется разумными законами и гармонии чисел, но простой и непреложный факт заключается в том, что Диск перемещается в пространстве на спине гигантской черепахи, и что у местных богов есть дурная привычка ходить по домам атеистов и бить стекла» [4, с.64]. Многие опасные ситуации описываются таким образом, что они одновременно вызывают напряжение и смех, тем самым превращая эпические события в комические. Также, в книге Т. Пратчетт придает стандартным архетипам необычные особенности, таким образом, волшебники в его книгах более заняты политикой и внутренними интригами, чем настоящей магией. Книга «Цвет волшебства» за счет необычности персонажей и юмора обрела успех. Впоследствии книга вошла в список 200 лучших книг по версии BBC.

Со временем, в произведениях Пратчетта стали описываться аллегории на социальные проблемы мира. Одним из ярких примеров среди его произведений является книга «Держи марку!». Главный героем становится пойманный мошенник Мойст Фон Липвиг, который ожидает казни, но вместо этого патриций города заставляет его встать во главе пришедшего в упадок городского почтамта. На первый взгляд, сюжет кажется комическим приключением, однако на самом деле роман затрагивает серьезные темы: функционирование государственных институтов, экономическую конкуренцию и влияние технологий на общество. Пратчетт показывает, что бюрократия и экономические системы могут быть не менее абсурдными, чем фантастические события. Тем не менее, серьезность поднимаемых тем не мешает ему обогащать книгу своим юмором: «Есть поговорка: „Нельзя обмануть честного человека“, ее чаще всего повторяют люди, которые имеют неплохой доход, обманывая честных людей» [3, с.28].

Несмотря на легкость и юмор, книги Т. Пратчетта содержат глубокие философские идеи. Автор часто размышляет о природе человека, морали и смысле жизни. Особенно хорошо прослеживаются размышления о жизни в книге «Мор, ученик Смерти». Главный герой,

подросток по имени Мор, в то время пока его ровесники учатся в подмастерьях у кузнецов, торговцев и прочих представителей средневековых профессий, он поступает в подмастерье к самому Смерти (в книгах Терри Пратчетта Смерть – лицо мужского пола). Сам образ Смерти в книге отличается от традиционных представлений. Он не является злым или пугающим, напротив он показан как спокойный и даже любознательный. В ходе сюжета Смерть решает взять выходной и все свои обязанности переложить на Мора. Через отношения между Мором и Смертью автор поднимает важные философские вопросы, в том числе и вопрос, что делает человека человеком. При этом, в этой книге, как и в других произведениях, Т. Пратчетт не упускает возможности использовать свой великолепный юмор: «Ученые подсчитали, что шансы реального существования столь откровенно абсурдного мира равняются одному на миллион. Однако волшебники подсчитали, что шанс „один на миллион“ выпадает в девяти случаях из десяти» » [2, с.5-6].

Персонажи в книга Пратчетта играют важную роль в раскрытии авторских идей. Так, Ринсвид из «Цвета волшебства» хоть и трусливый, но удивительно везучий. Мойст Фон Липвиг – мошенник, который постепенно превращается в порядочного человека. Мор – обычный подросток, который пытается найти свое место в мире. Все эти персонажи несовершенны, но именно это и делает их реалистичными. Неожиданные сравнения и метафоры, сноски и дополнительные комментарии, игра слов и авторские комментарии – все это делает книги автора увлекательными, несмотря на сложность заложенных внутрь нее смыслов.

Цикл «Плоский мир» является уникальным явлением в мировой литературе. Благодаря сочетанию юмора, сатиры и философии произведения Т. Пратчетта приобрели огромную популярность и признание. Его книги являются примером того, что фантастическая литература способна не только развлекать, но и заставлять читателя размышлять о мире и обществе. Именно поэтому его книги продолжают оставаться актуальными и любимыми у читателей по всему миру.

Список цитируемой литературы

1. Невский, Б. Рецензия на «Держи марку!» Терри Пратчетта / Б. Невский // Мир фантастики. – 2016. – Т. 153. – № 5 (май). – С. 120-124.

2. Пратчетт, Т. Мор, ученик Смерти / Т. Прачетт / [перевод с английского Е. Петровой, З. Смоленской]. – М.: Эксмо. – 2024.

3. Пратчетт, Т. Держи Марку! / Т. Прачетт / [перевод с английского Е. Шульгин]. – М.: Эксмо. – 2023.

4. Пратчетт, Т. Цвет волшебства / Т. Прачетт / [перевод с английского И. Кравцовой]. – М.: Эксмо. – 2017.

Ленникова А.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н. А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ЭКСПЕРИМЕНТ ПРОФЕССОРА КАК НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА, ОБЕРНУВШАЯСЯ КОШМАРОМ

Аннотация

Статья посвящена анализу повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» как трагическому эксперименту на стыке науки и социальной утопии. Рассматривается конфликт между гениальным хирургом Преображенским и результатом его дерзкого опыта – Полиграфом Шариковым. В статье раскрывается предупреждение Булгакова об опасности научного вмешательства в природу человека без нравственного фундамента.

Ключевые слова: М.А. Булгаков; «Собачье сердце»; профессор Преображенский; Полиграф Полиграфович Шариков; Шарик; доктор Борменталь; Клим Чугункин; фантастика.

В истории мировой литературы есть произведения, которые с течением времени не только не устаревают, но и обретают новые смыслы. Повесть М. Булгакова «Собачье сердце», написанная в жанре фантастического гротеска, является именно таким случаем. Формально перед нами – типичный для европейской литературы сюжет о безумном ученом, который играя в Бога, создает чудовище. Однако Булгаков, будучи дипломированным врачом и тонким социальным мыслителем, поднимает эту схему на небывалую высоту.

Профессор Филипп Филиппович Преображенский – не злодей и не маньяк. Это гениальный хирург и светило науки. Его эксперимент по пересадке семенных желез и гипофиза из человека в собаку – это дерзкий научный вызов. Но результат этого эксперимента, пес по кличке Шарик, превратившийся в Полиграфа Полиграфовича Шарикова, становиться не просто медицинской проблемой, а социальным монстром. История его создания и последующего «воспитания» – это идеальная иллюстрация того, как благая идея оборачивается кошмаром для своего создателя и для всего окружающего мира.

Прежде чем операция состоится, Булгаков мастерски выстраивает декорации. Квартира профессора Преображенского на Пречистенке – это не просто жилье, это островок дореволюционного рая в море революционного хаоса. Здесь царят порядок, чистота, сытость и уважение к традиции. Швейцар Федор, дубовая мебель, электрические лампочки под абажурами, запах сигар и медикаментов – это все противостоит

калошному и обледенелому подъезду, в котором живут новые хозяева жизни: Швондер, компания и сам будущий Шариков.

Именно здесь, в этой научной обстановке, профессор решает провести операцию, которая должна стать триумфом человеческого разума над природой. Он хочет доказать возможность омоложения организма путем пересадки желез. Но Булгаков с самого начала намекает на фатальную ошибку выбора «материала». Вместо мирового лидера или великого мыслителя, в качестве основы берется пьяница, погибший в драке – Клим Чугункин. Гипофиз – та часть мозга, в которой хранится свойство личности, по мнению ученых того времени, – оказывается носителем агрессивной и низменной части человеческой натуры.

Таким образом, катастрофа запрограммирована еще до первого разреза скальпелем. Преображенский, будучи блестящим хирургом, проявляет близорукость как философ. Ему важен сам факт – можно ли, и он упускает вопрос – нужно ли и с кем?

Первые дни после операции – время триумфа. Шарик выживает, у него прорезается речь, он встает на ноги, отпадает шерсть. Казалось бы, наука одержала победу. Но уже в первых фразах новоявленного человека звучат интонации Клима: злоба, агрессия, презрение к тем, кто слабее, и безмерная наглость по отношению к тем, кто пытается его учить.

«Встать! Сволочи!», «Отлезь, гнида!» – этот лексикон не имеет ничего общего с дворовым добродушием пса Шарика. Пес, которого мы видели в начале повести умирает окончательно. Рождается Полиграф Полиграфович.

Булгаков здесь использует научную фантастику как инструмент социального эксперимента [2]. Профессор хотел создать человека, а создал социальный вихрь, воронку, которая моментально засасывается в водоворот новой светской действительности. Шариков, существо с психикой уголовника и рефлексами бродячей собаки, тут же находит покровителей в лице домкома. Швондер, председатель домкома, подхватывает Шарикова и начинает «воспитывать» его в духе классовой борьбы. Шарикову дают имя, прописку, человеческие документы – то есть официально признают человеком.

Центральная сцена повести – разговор профессора Преображенского с доктором Борменталем о судьбе Шарикова. Именно здесь Булгаков вкладывает в уста героя ключевую фразу: «Вот что, доктор: если я, вместо того чтобы оперировать каждый вечер, начну петь хором у себя в квартире, у меня настанет разруха. Не в Шариковом дело, а в том, что я сам, доктор, перестал что-то соображать» [1, с.27-28].

В контексте нашей темы это фраза означает крушение научного снобизма. Преображенский думал, что его эксперимент – это нечто ав-

тономное, стоящее вне политики и морали, чистая наука. Но вторжение Шарикова в его квартиру – это вторжение хаоса. Шариков начинает устраивать свои порядки: приводит любовницу, пьет, пишет доносы. Профессор пытается бороться педагогикой. Но Шариков не понимает его учений. Он понимает только язык силы. На данном моменте сталкиваются два мира, и фантастический сюжет превращается в социальную сатиру. Творение отрицает своего создателя, не потому что оно глупо, а потому что оно – продукт другой реальности, где место профессора – у парадного входа с голодным псом, а не в кресле за обеденным столом.

Кульминацией повести становится «обратная операция». Когда терпение лопается, Преображенский и Борменталь возвращают ему собачий гипофиз. Чудо происходит вновь – Шариков превращается обратно в пса. На первый взгляд порядок восстановлен. Квартира принадлежит ученым, Шарик мирно дремлет на коврике, наука торжествует. Но так ли это?

Финал повести оставляет тяжелое послевкусие. Да, конкретный Шариков исчез. Но исчез ли Шариков как явление? Булгаков не дает иллюзий. За окнами профессорской революции по-прежнему поет революционный хор, а в бывшей спальне Преображенского живет Швондер. Социальный вирус уже выпущен из пробирки. Вернув Шарику собачий облик, профессор фактически признает поражение. Эксперимент удался лишь технически, но провалился этически. Кошмар не в том, что было создано чудовище, а в том, что чудовище оказалось естественным продуктом своего времени.

Эксперименты по редактированию генома, создание химер, развитие трансплантологии и искусственного интеллекта – все это ставит перед нами те же вопросы, что и профессора Преображенского: имеем ли мы право вторгаться в природу? Кто будет контролировать последствия [3]? Не создадим ли мы нового Шарикова, наделив обезьяну или рой нейросетей интеллектом уголовника? История Преображенского – это предупреждение всем нам. Научный прогресс без нравственного фундамента, эксперимент ради эксперимента, жажда открытия без понимания цены вопроса неизбежно ведут к катастрофе [1]. Пусть лучше фантастика останется фантастикой в подобных поучающих произведениях.

Список цитируемой литературы

1. Булгаков, М.А. «Собачье сердце» / М.А. Булгаков. – М.: Эксмо. – 2021. – 288 с.

2. Маругина, Н.И. Ключевая текстовая метафора – механизм порождения текста в повести Михаила Булгакова «Собачье сердце»: к проблеме перевода / Н.И. Маругина // Язык и культура в Евразийском пространстве. – Томск. – 2003. – Разд. 1. – С. 208-212.

3. Маругина, Н.И. Смысловая структура текстовой метафоры «Собачье сердце» в аспекте текстового функционирования (на материале повести М.А. Булгакова «Собачье сердце») / Н.И. Маругина // Язык и культура. – 2008. – Вып. 1. – С. 22-36.

4. Степанян, Е. О Михаиле Булгакове и «Собачьем сердце» / Е.О. Степанян. – М.: Теревинф. – 2017.

Матусевич А.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель –. Попова Е.А., д-р филол. наук, профессор

ИСКУССТВО ЯЗЫКА В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГРАХ: ПОЭТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Аннотация

В статье рассматриваются особенности поэтического языка компьютерных игр как средства формирования фантастического пространства. Анализируются языковые и стилистические элементы в играх Dark Souls, Control и Disco Elysium. Делается вывод о сближении игрового нарратива с художественной литературой за счет использования метафоры, символики и фрагментарности текста.

Ключевые слова: компьютерные игры; поэтический язык; нарратив; фантастика; метафора; иммерсивность.

Вопрос о языке компьютерных игр долгое время оставался на периферии гуманитарного знания, несмотря на очевидную трансформацию культурных практик в цифровую эпоху. Игровой нарратив чаще интерпретируется через призму геймдизайна, механик и визуальной составляющей, тогда как собственно текст – его структура, лексика, риторика – оказывается вторичным. Между тем именно языковая организация во многих случаях определяет характер восприятия игрового мира, задает его плотность, степень достоверности и, что особенно важно в рамках фантастики, уровень «онтологической убедительности».

Фантастическое пространство в игре не существует как нечто самоочевидное; оно конструируется, в том числе, средствами языка. При этом речь идет не только о номинации (названия объектов, локаций, персонажей), но и о более сложных механизмах – метафоризации, символизации, ритмизации текста. В этом смысле игровой язык может демонстрировать черты, традиционно относимые к поэтической речи,

где значение не сводится к прямому обозначению, а возникает в процессе интерпретации.

Показательным примером подобной организации является серия Dark Souls, в которой нарратив принципиально фрагментарен. Игрок не получает целостного повествования в привычном смысле; напротив, информация о мире распределена по разрозненным текстовым элементам – описаниям предметов, кратким репликам персонажей, редким сюжетным вставкам. Такая структура разрушает линейность восприятия и переводит акцент с получения информации на ее реконструкцию.

Язык Dark Souls характеризуется высокой степенью символической насыщенности. Ключевые концепты – «огонь», «тьма», «пепел», «цикл» – функционируют не как конкретные объекты, а как смысловые узлы, объединяющие различные элементы мира. Их значение принципиально нестабильно: «огонь» одновременно выступает как источник жизни и как знак угасания, «тьма» – как угроза и как естественное состояние. Подобная семантическая амбивалентность создает эффект мифологизации, при котором игровой текст начинает работать по законам поэтического дискурса, предполагающего множественность интерпретаций.

Фрагментарность в данном случае не является недостатком повествования, а, напротив, выступает как принцип его организации. Текст не сообщает, а намекает; не объясняет, а задает направление интерпретации. Это сближает игровой нарратив с поэтической формой, где смысл возникает в промежутках между высказываниями, в их соотнесенности и повторяемости.

Иная модель языковой организации представлена в игре Control, где поэтический эффект достигается через столкновение дискурсов. Формально текст игры воспроизводит структуру научно-административной речи: отчеты, инструкции, протоколы наблюдений. Однако в содержательном плане эти тексты описывают явления, не поддающиеся рациональному объяснению. В результате возникает специфическое напряжение между формой и содержанием.

Язык Control демонстрирует систематическое смещение значения: привычные термины используются в непривычных контекстах, логические связи нарушаются, а попытка рационализации сталкивается с невозможностью полного описания происходящего. Подобная стратегия создает эффект «контролируемого абсурда», при котором текст одновременно сохраняет внешнюю упорядоченность и внутреннюю нестабильность. Это роднит его с поэтикой абсурда и сюрреализма, где язык утрачивает функцию прозрачного посредника и становится самостоятельным источником смыслообразования.

В отличие от Dark Souls, где недосказанность связана с отсутствием информации, в Control она возникает как результат ее избыточности и противоречивости. Текст не скрывает мир, но демонстрирует невозможность его полного описания. Тем самым усиливается ощущение фантастического: реальность оказывается не просто иной, но принципиально не поддающейся окончательной интерпретации.

Особое место в контексте рассматриваемой проблематики занимает Disco Elysium, в которой языковая составляющая выходит на первый план и фактически становится основным механизмом игрового взаимодействия. Здесь текст не сопровождает действие, а заменяет его, превращаясь в пространство, внутри которого разворачивается игра.

Ключевой особенностью является полифоническая структура внутреннего монолога персонажа. Различные аспекты его сознания – логика, интуиция, эмоции – оформлены как самостоятельные «голоса», вступающие друг с другом в диалог. Такая организация речи создает эффект многослойности: каждое высказывание одновременно принадлежит нескольким уровням сознания, а его значение определяется их взаимодействием.

Речь в Disco Elysium нередко приобретает ритмическую и образную насыщенность, характерную для поэтического текста. Повторы, интонационные сдвиги, неожиданные метафоры формируют особую динамику высказывания, в которой содержание неотделимо от способа его выражения. В результате текст начинает функционировать не только как носитель информации, но и как средство моделирования внутреннего состояния персонажа.

Важно отметить, что во всех рассмотренных случаях язык выполняет не вспомогательную, а конституирующую функцию. Он не просто описывает фантастический мир, но участвует в его создании, задавая способы его восприятия и интерпретации. Поэтические элементы – метафора, символ, ритм, фрагментарность – становятся инструментами, позволяющими выйти за пределы прямого повествования и сформировать пространство, в котором смысл не дан заранее, а возникает в процессе взаимодействия с текстом.

Компьютерные игры демонстрируют потенциал для переосмысления традиционных представлений о поэтическом языке и его функциях. Включенность игрока в процесс интерпретации, нелинейность нарратива, сочетание различных дискурсивных стратегий – все это способствует формированию новых форм художественного высказывания, находящихся на пересечении литературы, медиа и интерактивных практик.

Список цитируемой литературы

1. Control [Электронный ресурс]. – Remedy Entertainment, 2019. – URL: https://www.remedygames.com (дата обращения: 15.03.2026).

2. Dark Souls [Электронный ресурс]. – FromSoftware, 2011. – URL: https://www.fromsoftware.jp (дата обращения: 15.03.2026).

3. Disco Elysium [Электронный ресурс]. – ZA/UM, 2019. – URL: https://zaumstudio.com (дата обращения: 15.03.2026).

4. Денисова, А. И. Компьютерные игры как феномен современной культуры / А. И. Денисова // Аналитика культурологии. – 2010. – № 18. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternye-igry-rfr-fenomen-sovremennoy-kultury (дата обращения: 15.03.2026).

5. Кузьмина, Е. С. Нарратив в компьютерных играх: особенности и типология / Е. С. Кузьмина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 3. – С. 112–118.

6. Плотникова, О. В. Язык цифровых медиа: особенности и функции / О. В. Плотникова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 5. – С. 145–149.

7. Селезнева, Н. В. Поэтический язык и его функции в современной культуре / Н. В. Селезнева // Вестник гуманитарных наук. – 2019. – № 2. – С. 78–83.

Майорова Д.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель - Жилина И. С, канд. филол. наук

ШЕКПИРОВСКИЙ КОД В РОМАНЕ ИЭНА МАКЬЮЭНА «МАШИНЫ КАК Я»: ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ЭПОХУ ИСКУСТВЕННОГО ИНТЕЛЕКТА

Аннотация

Современный мир становится всё более технологичным, а человечество стремиться к цифровизации, созданию роботов что станут копией человека. Но природа людей неизменна и идёт на конфликт с собственными творениями. Иэн Макьюэн в романе «Машины как я» рассматривает трагедию человеческого в эпоху искусственного интеллекта с помощью Шекспировского наследия, чтобы более наглядно показать читателям что будет, если человек и машина не смогут существовать в симбиозе.

Ключевые слова: роман, шекспировский код, человек, человеческое, машина, литература.

Когда мы говорим о литературе, то часто вспоминаем теорию интертекстуальности, то есть идею о том, что любой новый текст так или иначе перекликается с текстами, написанными ранее. По данной теории в любой культуре существуют «сильные тексты», которые являются фундаментом для «интертекстов». Это проявляется в прямых цитатах, композиционных связях и аллюзиях. В западной культуре самым ярким примером «сильного текста» являются произведения гениального писателя Уильяма Шекспира. В связи с этим в литературе даже появился такой термин, как шекспировский код, что означает использование образов из произведений драматурга, отсылки на его произведения или даже мировоззренческие аспекты, то, так автор смотрит на прошлое, настоящее и будущее.

Если говорить о современной западной литературе, наследие Шекспира можно рассмотреть в тексте Иэна Макьюэна, британского романиста, которого всегда привлекали сложные этические вопросы. В романе «Машины как я» (2019) он поместил шекспировские мотивы в историю об искусственном интеллекте. Казалось бы, что может общего между Елизаветинской эпохой и миром, где люди покупают андроидов? Но именно через шекспировский код Макьюэн показывает главную трагедию нашего времени — трагедию человеческого в эпоху искусственного интеллекта.

В романе «Машины как я» шекспировский код работает на трех уровнях: через место действия, через прямые отсылки к текстам Шекспира и через саму структуру романа, которая построена на традиционных законах трагедии [1].

Роман начинается с того, что главный герой Чарли Фрэнд сообщает простую биографическую деталь: «Я вырос в деревне близ Стратфорда, в графстве Уорикшир» [3]. Для большинства читателя эта фраза звучит как колокольчик, так как Стратфорд-на-Эйвоне — это не просто точка на карте, а родина Шекспира. Тут же автор добавляет важный штрих, Чарли учится в школе, которую сам называет «заурядней общеобразовательной школой». Макьюэн иронизирует отмечая что всего в 12 милях от самой обычной школы главного героя находится место, где формировался гений. Для лучшего понимания представленной детали, надо отметь что школа, где учился Шекспир в XVI веке, была выдающейся. Там изучали латынь, читали античных авторов в оригинале, ученики получали фундаментальное гуманитарное образование. В то время как Чарли представляется продуктом современного времени, когда образование, основа построения человеком

личности, изменилось, стало более технологичным и доступным, но при этом не в состояние взрастить что-то великое. И здесь возникает первый вопрос, который ставит Макьюэн: если технологии шагнули так далеко, почему человек стал «меньше», а не «больше»?

Описывая андроида Адама, которого купил Чарли, Макьюэн замечает: «У него был словарный запас, как у Шекспира» [3]. И здесь автор прибегает к прямым отсылкам на драматурга. Сейчас филологи подсчитали, что Шекспир использовал в своих произведениях около 30 000 уникальных слов и это колоссальный объем [1].

Для поэта и писателя его лексикон — это инструмент свободы, способ выразить чувства, мысли, высказать своё мнение о современных для его времени проблемах, обратить внимание читателей на важные аспекты жизни или даже подарить людям надежду. А что такое словарный запас Адама? Это то, что загрузили в него создатели, некая программа, заводские настройки. И здесь Макьюэн дает ключевую фразу: «Заводские настройки — современный синоним судьбы» [3]. Изначально для человека судьба — это рок, обстоятельства или свободный выбор. Но современные технологии и прогресс привнесли изменения. Сейчас, люди всё чаще полагаются на машины и то, что в них было загружено. Всё реже человек выходит за рамки «заводских настроек» что бы добиться большего. И это серьёзная проблема.

Самая глубокая отсылка связана с женским персонажем. Подругу Чарли зовут Миранда [1]. В романе это имя звучит совершенно естественно, но для читателя, знакомого с Шекспиром, оно мгновенно отсылает к героине пьесы «Буря». Миранда у Шекспира выросла на необитаемом острове, почти не видя других людей. И когда перед ней предстает прекрасный мир, она восклицает: «О, чудо! Сколько прекрасных созданий! Как прекрасен род человеческий! О, дивный новый мир, в котором живут такие люди!» [4] У Миранды Шекспира это момент чистого, наивного восхищения миром людей. Девушка верит в доброту человека, его невинность, потому что не знает всех присущих людям пороков.

У Макьюэна всё обстоит сложнее. Его Миранда — это не наивная девушка, а человек с тяжелым прошлым, который совершал далеко не безупречные поступки. И когда в ее жизни появляется потенциально идеальный спутник в лице Адама, казалось бы, ситуация должна была сложиться идеально, однако на этом этапе начинается трагедия.

Следуя своей программе правдивости, Адам разрушает и без того довольно хрупкие отношения Миранды и Чарли. В этот момент машина оказывается честнее людей, но именно эта честность не спасает от недосказанностей, а убивает любовь. В контексте романа «Машины как я» имя Миранды звучит горькой иронией: дивный новый мир наступил, но прекрасных созданий в нем не видно.

Теперь, для того чтобы найти шекспировский код, стоит обратить внимание на структуру сюжета, где есть классический любовный треугольник: Чарли, Миранда и Адам. Но Адам выступает не просто третьим лишним, он выполняет роль катализатора [2]. Словами Чарли, Макьюэн очень точно описывает состояние человека в конфликте с возлюбленным: «Ссора с любимым человеком — это особая пытка. Личность разделяется сама в себе» [3]. Человек существует на грани чувств, между желанием быть правым и желанием сохранить отношения. Адам же не сомневается. У него нет противоречий, есть только логика и инструкции. И именно эта бескомпромиссность машины ведет к катастрофе для человека.

Финалом романа выступает сцена уничтожения Адама. Чарли в порыве ревности и гнева выключает его навсегда, и в этом финале звучат пророческие слова самого андроида, сказанные задолго до гибели: «Это о машинах, подобных мне, и о людях, подобных вам, и о нашем общем будущем... о печали, которая грядет. Это случится. Со временем, становясь совершеннее... мы превзойдем вас... и переживем вас... даже любя вас». Макьюэн отмечает что Адам любил их по-своему, не смотря на различия, но Чарли и Миранда не смогли справиться с эмоциями и человеческой природой, убив «невинного» андроида.

В этом финале невольно вспоминаются слова Гамлета перед смертью: «Дальнейшее — молчание» [5]. Для Адама смерть — это действительно молчание, конец программы. Но для Чарли и Миранды это молчание становится вечным укором. Они убили не просто машину — они убили возможность диалога между человеком и его творением.

Шекспировский код для романа служит камертоном. Читатель может сверять по Шекспиру, что есть подлинно человеческое (страсть, сомнение, способность к прощению, трагическая раздвоенность), а что особенность машины (прямолинейность, бескомпромиссность, абсолютная честность), и это обостряет контраст. Машина может говорить словами Шекспира, но не может жить его правдой. По тексту Адам цитирует, но не творит, так и в жизни машины повторяет, но не чувствует, она может быть опорой, но не сможет быть заменой человека. Шекспир помогает Макьюэну сказать главное: как бы ни менялся мир, как бы ни совершенствовались технологии, человеческая природа остается трагически неизменной и может вступат в конфликт с механизмами машин.

Иэн Макьюэн использует Шекспира не как украшение, а как инструмент диагностики современности. Он показывает, что в эпоху искусственного интеллекта человек всё больше полагается на машины, но при этом конфликт человеческого и машинного ощущается особенно остро. Природа человека неискоренима и не смотря на пассивность людей, она отторгает «искусственность» роботов, в некоторых случаях

усложняя и без того конфликтные ситуации. И единственный вопрос который оставляет читателям в финале Иэн Макьюэн — сможем ли мы, в отличие от героев романа, найти другой финал и сосуществовать с машинами в гармонии, не потеряв человеческое.

Список цитируемой литературы

1. Курникова, Н. С. Шекспировский интертекст в романе И. Макьюэна «Машины как я» / Н. С. Курникова // Russian Linguistic Bulletin. — 2024. — № 11 (59). — DOI 10.60797/RULB.2024.59.30. — URL: https://rulb.org/en/archive/11-59-2024-november/10.60797/RULB.2024.59.30 (дата обращения: 25.06.2026).

2. Beaufils, C. "I see us from three hundred feet up": The Eye and the Mind in Enduring Love, Atonement and Machines Like Me / C. Beaufils // Polysèmes. — 2022. — № 27. — DOI 10.4000/polysemes.10258. — URL: https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03933035v1 (дата обращения: 25.06.2026).

3. Макьюэн, И. Машины как я / И. Макьюэн ; перевод с английского Д. Шепелева. — Москва : Эксмо, 2019. — 384 с.

4. Шекспир, У. Буря / У. Шекспир ; перевод с английского М. Донского // Шекспир, У. Полное собрание сочинений : в 8 томах. — Москва : Искусство, 1960. — Т. 8. — С. 119–212.

5. Шекспир, У. Гамлет / У. Шекспир ; перевод с английского Б. Пастернака. — Москва : АСТ, 2022. — 416 с.

Маликова С.Н., Попова В.Р., студенты
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель - Ю.Е.Чурсина, канд. филол. наук

СЛАВЯНСКАЯ МИФОЛОГИЯ: ДРЕВНИЕ КОРНИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Аннотация

Статья посвящена исследованию роли славянской мифологии в современной культуре и повседневной жизни. Авторы, опираясь на научные работы последних лет, анализируют проблему реконструкции древних верований по скудным историческим источникам, а также феномен «нового русского стиля» в литературе и медиа. Особое внимание уделяется практическому проявлению мифологических архети-

пов в языке и современном мифотворчестве. В эмпирической части статьи представлены результаты авторского социологического опроса студентов первого курса, проведенного с целью выявления уровня информированности о славянской мифологии и степени ее близости современной молодежи. В заключении делается вывод о том, что славянская мифология выступает важным ресурсом для сохранения этнокультурной идентичности в условиях глобализации, однако требует вдумчивого и критического подхода, позволяющего отличать подлинные традиции от современных псевдоисторических спекуляций.

Ключевые слова: славянская мифология; язычество; реконструкция; современная культура; ретеллинг; фразеологизмы; идентичность; социологический опрос; молодежь; «Велесова книга».

В последние годы мы все чаще сталкиваемся с образами славянской мифологии в самых неожиданных местах: герои древних сказаний оживают на страницах молодежных романов, символы предков украшают одежду, а фразы вроде «после дождичка в четверг» звучат в повседневной речи, не заставляя задуматься о своем глубинном смысле. Будучи студентками первого курса, мы решили разобраться, почему древние верования наших предков снова становятся популярными и какую роль они играют в нашей современной жизни. Опираясь на научные исследования последних лет и проведя небольшой опрос среди своих сокурсников, мы попытались понять, где заканчивается подлинное наследие и начинается современное мифотворчество.

Что мы на самом деле знаем о славянской мифологии?

На первый взгляд может показаться, что славянская мифология – это хорошо изученная система верований с четким пантеоном богов и устоявшимися обрядами. Однако, как отмечает религиовед Дарья Бохан, на самом деле мы сталкиваемся с серьезной проблемой: «до нас не дошло ни единого подлинного религиозного текста славянского язычества». Все, что мы знаем о древних богах, мы черпаем из летописей, которые часто писались с позиции христианских авторов, стремившихся очернить старые верования, а также из фольклора, где христианские представления тесно переплелись с языческими.

Даже знаменитый пантеон князя Владимира, который мы учим в школе, был установлен всего за восемь лет до крещения Руси и, скорее всего, отражал интересы лишь воинского сословия, а не всего народа. Это открытие для нас стало настоящим откровением: оказывается, многие привычные представления о славянском язычестве – не более чем реконструкция, основанная на скудных источниках.

Особенно показателен пример так называемой «Велесовой книги». Этот текст, который некоторые считают священным писанием

древних славян, большинство ученых признают подделкой XIX–XX века. Именно в ней впервые появляется знаменитая триада «явь-правь-навь», которая сегодня воспринимается многими как основа славянского мировоззрения. Филолог Эллен Бали подчеркивает, что в аутентичных источниках встречается только слово «навь» (означающее мертвеца), а «явь» и «правь» – это современные нововведения. Тем не менее, эта триада прочно вошла в массовую культуру, что показывает, как новые мифы могут становиться для нас «древними» традициями.

Настоящий бум интереса к славянской мифологии пришелся на последние годы. Как отмечается в исследовании Высшей школы экономики, выполненном Марией Жандаровой, «наблюдается рост популярности "Нового русского стиля", характеризующийся активным проникновением славянских образов и фольклорных элементов в кинематограф, литературу, музыку и прочее». Особенно ярко это проявляется в жанре Young Adult (литература для молодых взрослых), где появляется множество ретеллингов – переосмыслений знакомых сказок и мифов.

Исследовательница анализирует такие популярные романы, как «Невеста Ноября» Лии Арден, «Птица Несчастья» Лады Кутузовой и «Избушка на курьих ножках» Софи Андерсон. В этих книгах привычные персонажи – Баба-яга, водяные, русалки – предстают в новом свете, их истории переплетаются с проблемами, актуальными для современных читателей. Авторы «осуществляют трансформацию и адаптацию фольклора и традиций через призму актуальных тем и проблем». Так, славянская мифология становится не просто набором экзотических образов, а «мостом между прошлым и современностью, обеспечивая преемственность культурных кодов в условиях глобализации».

Чтобы понять, насколько эта тема актуальна для нас и наших сверстников, мы решили провести небольшое исследование в своем учебном потоке. В опросе приняли участие 35 человек – наши одногруппники и ребята с потока. Конечно, это не репрезентативная выборка в масштабах всего университета, но для понимания настроений среди студентов первого курса этого вполне достаточно.

На вопрос «Как много Вы знаете о славянской мифологии?» больше половины опрошенных (57%) ответили, что «что-то знают». Это нас немного удивило, потому что в учебной программе этой теме уделяется совсем немного времени. 21% признались, что только слышали о ней, и лишь 5% (всего два человека) сказали, что ничего не знают. При этом 15% смело заявили, что «многое знают». Получается, что интерес к теме существует, и знания приходят из каких-то других источников – книг, интернета, разговоров с друзьями.

Следующий вопрос касался того, как часто ребята сталкиваются с образами славянской мифологии в повседневной жизни. Здесь мнения

разделились: 47% ответили «редко», 26% – «не очень часто», и только 15% сказали, что сталкиваются с этим часто. Интересно, что 10% вообще не замечают вокруг себя ничего, что могло бы напомнить о древних верованиях. Эти цифры хорошо отражают ситуацию, о которой пишут исследователи: мифология действительно присутствует в нашей жизни, но часто в скрытой, неочевидной форме. Мы можем не узнавать ее в языке, в приметах, в праздниках, которые отмечаем почти автоматически.

Самый показательный для нас вопрос звучал так: «Насколько Вам близко мировоззрение, связанное со славянской мифологией?». Здесь картина получилась очень неоднозначной. Больше трети (36%) просто не смогли ответить на этот вопрос – возможно, потому что не до конца понимают, о каком именно мировоззрении идет речь. 26% сказали, что оно им «совсем не близко», и только 5% (два человека) ответили, что «очень близко». По 15% набрали варианты «близко» и «не очень близко».

На наш взгляд, этот разброс ответов говорит о том, что большинство современных молодых людей воспринимают славянскую мифологию скорее как культурный код, как набор интересных образов и историй, но не как систему взглядов, которой можно руководствоваться в жизни. Это перекликается с мыслью исследовательницы Марины Кобзарь о том, что в современной культуре одновременно существуют традиционные мифы (которые помогают сохранять идентичность) и новые, часто иллюзорные.

Самое удивительное открытие для нас – это то, что славянская мифология продолжает жить в языке, даже когда мы об этом не задумываемся. Лингвисты называют фразеологизмы «машинами времени», поскольку они сохраняют древние смыслы в застывшей форме.

Возьмем выражение «в тихом омуте черти водятся». В славянском фольклоре вода считалась обиталищем сверхъестественных сил – русалок, водяных, болотников. Вода была не просто стихией, а «порталом в потусторонний мир». И чем спокойнее водная гладь, тем больше опасностей она могла скрывать. Сегодня мы используем эту фразу, говоря о человеке, который кажется спокойным, но способен на неожиданные поступки.

Фраза «перемывать косточки» восходит к древнему обряду перезахоронения. Согласно поверьям, если покойник при жизни был обижен или умер не своей смертью, он мог вернуться и вредить живым. Чтобы этого не случилось, тело извлекали из могилы, обмывали кости, одновременно рассказывая о покойном все, что знали. Сегодня мы так говорим о сплетнях и обсуждении человека за его спиной.

Особенно интересна поговорка «после дождичка в четверг». Почему именно четверг? Оказывается, четверг был днем, посвященным

богу Перуну, и крестьяне молились ему о дожде именно в этот день. С приходом христианства эта традиция утратила смысл, и поговорка стала обозначать несбыточное событие. Как пишут авторы статьи в издании «Городовой», эта фраза стала «символом утраты связи с древними богами и обрядами».

Современный интерес к славянской мифологии имеет и обратную сторону. Дарья Бохан предупреждает: «Попсовая славянская духовность притягательна: она дает простые ответы, обещает прикосновение к "истинному" наследию. Но в этом и кроется ловушка – упрощая, она обедняет, заменяя традицию поверхностными образами».

Действительно, сегодня мы наблюдаем множество примеров, когда древние символы и образы используются для создания коммерчески успешных продуктов, не имеющих отношения к подлинной традиции. Это могут быть курсы «славянской магии», продажа амулетов с «древними» символами, авторство которых весьма сомнительно, или эзотерические практики, прикрывающиеся славянскими названиями. Наши опросы показали, что многие ребята не могут четко сформулировать, что именно они знают о мифологии и близко ли им это мировоззрение. Это создает благоприятную почву для распространения псевдоисторических мифов.

Проведя это небольшое исследование с участием 35 сокурсников, мы пришли к выводу, что интерес к славянской мифологии в современной жизни – это не просто модный тренд. За ним стоит глубинная потребность человека в осмыслении своих корней, поиске идентичности в глобализирующемся мире. Как пишут авторы статьи в Томском журнале лингвистических и антропологических исследований, в современной культуре ключевую роль играют «память и воображение в качестве структур сознания, которые обеспечивают хранение, трансляцию и воспроизводство этнокультурного наследия».

Славянская мифология сегодня выступает тем самым ресурсом, который позволяет нам почувствовать связь с предками, понять, откуда мы пришли, и, возможно, найти ответы на вопросы, которые волнуют нас сейчас. Наши сокурсники в большинстве своем что-то знают о ней, но сталкиваются с ней не так часто, как нам казалось изначально. При этом важно помнить о том, что многие наши представления о древних верованиях – это реконструкция, а иногда и новодел.

Исследователь Ольга Белова справедливо замечает, что этиологические легенды (объясняющие происхождение мира и человека) «продолжают бытовать и в современном фольклоре, с одной стороны, сохраняя архаические сюжеты и мотивы, а с другой – отражая реалии нового времени».

Мы считаем, что изучать славянскую мифологию важно и нужно – но делать это стоит вдумчиво, обращаясь к научным источникам, а не только к популярным пересказам. Тогда древнее наследие действительно сможет стать нашей опорой, а не просто очередным поверхностным трендом.

Список цитируемой литературы

1. Андреенко, К.И. Отношение молодежи к использованию славянской мифологии в современных медиа и литературе / К.И. Андреенко // Социологические чтения – 2025: сборник научных статей / Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы». – Гродно: ГрГУ им. Янки Купалы, 2025. – С. 14-16.

2. Жандарова, М.Н. Русская сказка и славянская мифология в современной литературе для молодых взрослых: трансформация фольклорных мотивов: выпускная квалификационная работа. / М.Н. Жандарова. - Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2025.

3. Бохан, Д. Славянская мифология: опора, спекуляция или тренд? / Д. Бохан // Нож. – 2025. – 12 марта. – URL: https://knife.media/slavyanskaya-mifologiya/. (дата обращения: 21.03.2026).

4. Белова, О. Круг жизни в свете фольклорной этиологии / О.Белова. // КиберЛенинка. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/krug-zhizni-v-svete-folklornoy-etiologii. (дата обращения: 21.03.2026).

5. Валенцова, М.М. Аксиологический аспект низшей мифологии славян / М.М. Валенцова. // Славяноведение. – 2025. – № 2. – С. 111-118.

6. Kobzar, M.V. East Slavic food code in the context of modern culture remythologization / M.V. Kobzar. // КиберЛенинка. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/east-slavic-food-code-in-the-context-of-modern-culture-remythologization. (дата обращения: 21.03.2026).

7. Секреты русского фольклора: какие языческие отголоски до сих пор звучат в повседневной речи россиян // Городовой. – 2025. – 10 июня. – URL: https://gorodovoy.ru/news/posle-dozhdichka-v-chetverg-pochemu-eta-pogovorka-stala-simvolom-borby-yazychestva-i-hristianstva-na-rusi_id890078_a182_dp250610. (дата обращения: 21.03.2026).

8. Томский журнал лингвистических и антропологических исследований: поиск. – URL: https://ling.tspu.ru/search. (дата обращения: 21.03.2026).

Меркулова К.И., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Барабанова Е.А., канд. пед. наук, доцент

ФАНТАСТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ: КРИТИКА СОВРЕМЕННОСТИ, МИРОВЫЕ НАРРАТИВЫ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА А.Н.ТОЛСТОГО «АЭЛИТА»

Аннотация

В статье рассматривается образовательная роль научной фантастики как жанра, способного не только расширять воображение, но и формировать критическое мышление, а также моделировать социально-философские проблемы современности. На примере романа А.Н. Толстого «Аэлита» анализируется, как через фантастический вымысел автор исследует вопросы технократии, классового неравенства, цены прогресса и возможности межкультурного диалога. Делается вывод о непреходящей актуальности классических фантастических произведений для осмысления современных социальных вызовов.

Ключевые слова: фантастика, образовательная роль, жанр, критика современности, технократия.

Научная фантастика давно перестала восприниматься исключительно как развлекательный жанр. Для современного человека она является неотъемлемой частью культурного ландшафта, поскольку позволяет не только расширить воображение, но и осмыслить насущные проблемы общества. Этот жанр развивает критическое мышление, учит анализировать последствия технологического прогресса и вдохновляет на открытия в самых разных областях знания.

Особое место в истории жанра занимает роман Алексея Николаевича Толстого «Аэлита», написанный в 1923 году – в эпоху глубоких социальных и технологических перемен. Это произведение по праву считается одним из истоков советской научной фантастики. Цель данной статьи – на примере романа «Аэлита» проанализировать образовательную роль фантастического жанра и выявить причины его актуальности для разных поколений читателей.

Фантастика предоставляет уникальную возможность исследовать потенциальные траектории развития цивилизации. «Аэлита» демонстрирует как величие человеческого разума, способного совершить межпланетный перелет, так и опасность неуправляемых амбиций, ведущих к революциям и гибели. Темы, поднятые Толстым, остаются злободневными и в XXI веке. Марс в романе предстает не просто как

другая планета, а как модель умирающей технократии. Через образ марсианского общества автор критикует «закат Европы» (перекликаясь с идеями О. Шпенглера) и опасность холодного рационализма.

Как отмечает исследователь творчества Толстого, «за каждым из образов писателя стоит длинный ряд конкретных философских, моральных, политических учений и связанная с ними художественная литература» [1, с. 15]. Через образ правителя Марса Тускуба автор критикует элитарность и рационализм, лишенный человечности, которые неизбежно ведут общество к стагнации. Конфликт между обитателями «верхнего» Марса и рабочими, живущими в пещерах, представляет собой прямую критику классового неравенства, хорошо знакомого современникам писателя. В свою очередь, столкновение стремления к покою (олицетворяемого Тускубом) и жажды перемен (воплощенной в солдате Гусеве) отражает глобальный спор XX века о цене прогресса и социальных революций.

Однако образовательная роль фантастики не ограничивается социальной критикой. Роман показывает и возможность преодоления любых барьеров. Диалог инженера Лося и Аэлиты строится на музыке, древних легендах и эмпатии, что доказывает: искусство и человечность способны навести мосты даже между представителями разных миров.

Таким образом, фантастика учит воспринимать настоящее не как череду катастроф, а как возможность получения новых знаний и опыта. Читатель романа «Аэлита» получает возможность проанализировать последствия технического прогресса, игнорирующего человеческое достоинство, свободу и сострадание. Произведение Толстого предупреждает о ситуации, при которой общество ставит материальные цели, идеологию или жестокость выше любви, заботы о других и сохранения гармонии.

В заключение следует подчеркнуть, что обращение к классическим фантастическим текстам остается важным и сегодня. Недостаточная изученность многих аспектов жанра, а также существующие споры о роли фантастики в культуре подтверждают необходимость дальнейших исследований.

Роман «Аэлита» убедительно доказывает, что настоящая фантастика всегда говорит о человеке и обществе, а потому может быть интересна и полезна самому широкому кругу читателей, предлагая им не просто увлекательный сюжет, но и пищу для размышлений о настоящем и будущем.

Список цитируемой литературы

1. Халил, Х. И. О жанровых особенностях романа А. Н. Толстого «Аэлита» [Электронный ресурс] // Библиотека РГПУ им. А. И. Герцена. – Режим доступа: https://lib.herzen.spb.ru (дата обращения: 23.06.2026).

2. Филлипова, Ю. В. Дискурсы сознания [Электронный ресурс] : диссертация / Ю. В. Филлипова // Диссертационные советы СПбГУ. – Режим доступа: https://disser.spbu.ru (дата обращения: 23.06.2026).

3. Фантлаб. Рецензии и обзоры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fantlab.ru/blogarticle77689 (дата обращения: 23.06.2026).

4. Толстой, А. Н. Аэлита [Электронный ресурс] / А. Н. Толстой. – Москва : Художественная литература, 1985. – Режим доступа: https://ilibrary.ru (дата обращения: 23.06.2026).

Милютин А.А., магистрант
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель - Попова Е.А., доктор филол. наук, проф.

Э.М. РЕМАРК В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕРСОНОСФЕРЕ

Аннотация

В статье на материале лингвистических словарей рассматривается место Э.М. Ремарка в национальной персоносфере. Обращение к имени Ремарка и названиям его произведений, прежде всего к романам «На западном фронте без перемен» и «Три товарища», свидетельствует о широкой известности творчества этого писателя в нашей стране, что подтверждает литературоцентричность русской культуры. Эти произведения относятся к прецедентным текстам, их названия стали прецедентными высказываниями.

Ключевые слова: Э.М. Ремарк; отечественная персоносфера; прецедентные высказывания; крылатые выражения.

В состав русской персоносферы, представляющей собой совокупность исторических, литературных, религиозных, фольклорных и других персоналий, входят персоналии, связанные как с русской, так и с зарубежной лингвокультурой. По словам Г.Г. Хазагерова, который ввел в научный обиход это понятие, «русская персоносфера отражает и русскую жизнь, и жизнь других народов, поскольку они имеют в ней свои представительства в виде “переводных” персонажей» [10]. Так, каждая из национальных лингвокультур других народов находит свое место в нашей персоносфере в виде определенных персоналий, являющихся именами античных богов и героев, исторических личностей, писателей, персонажей созданных ими произведений, ставших прецедентными текстами, композиторов, художников, философов и др.

Немецкая культура оказала огромное влияние на развитие мировой культуры, в том числе русской, подарив миру целую плеяду выдающихся личностей: писателей, композиторов, художников, архитекторов, ученых, политических деятелей и др. Имена Иоганна Себастьяна Баха и Людвига ван Бетховена, Иоганна Вольфганга Гете и Иоганна Фридриха Шиллера, Генриха Гейне и Эрнста Теодора Амадея Гофмана, братьев Гримм и Вильгельма Гауфа, Готхольда Эфраима Лессинга и Готфрида Вильгельма Лейбница, Эриха Марии Ремарка и Томаса Манна, Роберта Коха и Альберта Эйнштейна, Вильгельма фон Гумбольдта и Александра фон Гумбольдта, Иммануила Канта и Георга Вильгельма Фридриха Гегеля широко известны в русской лингвокультуре, стали частью национальной персоносферы.

Самым известным именем немецкого писателя в русской персоносфере является И.В. Гете. Трагедия Гете «Фауст» обогатила русскую персоносферу образами Фауста, Мефистофеля, Маргариты (Гретхен), оказала влияние на русский язык, что нашло отражение в прецедентных феноменах (именах и высказываниях), ставших частью русской лингвокультуры, и русскую литературу (творчество А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, А.А. Фета, Б.Л. Пастернака, Н.С. Гумилева, М.М. Пришвина и др.), а также музыку, живопись.

В кандидатской диссертации Л.В. Быковой, посвященной изучению особенностей функционирования и характера восприятия прецедентных феноменов, используемых в современной российской прессе и связанных с немецкой культурой как национально-культурной сферой источником, выявлено, что *Литература* является лидирующей по употреблению в современных российских печатных СМИ смысловой субсферой-источником прецедентных феноменов, восходящих к немецкоязычной культуре [2, с. 10]. Особо «значимыми для представителей русского лингвокультурного сообщества являются прецедентные феномены со сферой-источником *Литература*, так как русская культура традиционно относится к числу литературоцентричных [2, с. 55-56].

Л.В. Быковой в составе корпуса текстов немецкоязычной литературы были выделены области-источники прецедентности, объединяющие апелляции к имени и творчеству конкретного писателя. Было выявлено 13 самых часто употребляемых имен писателей. Перечислим их в порядке убывания: Гете, Кафка, Ремарк, Гессе, Гофман, Распе, Клингер, Брехт, Манн, Гримм, Шиллер, Зюскинд, Брант [2, с. 57]. Как видно из этого перечня, Э.М. Ремарк занимает третье место, уступая только Гете, что вполне естественно, а также Кафке.

В сознании носителей русского языка Ремарк предстает как немецкий писатель, о чем свидетельствуют данные ассоциативных словарей. Так, в «Русском ассоциативном словаре» *Ремарк* является реакцией на

стимул *немецкий*, причем на этот стимул словарь фиксирует в качестве реакций всего лишь два антропонима (еще *Гегель*) [7, с. 368].

В «Психолингвистическом толковом словаре русского языка» А.В. Рудаковой, С.В. Коваленко, И.А. Стернина словосочетание *немецкий писатель* – одна из реакций на стимул *Ремарк*. На вопрос **Ремарк – какой?** одна из самых частотных реакций, которую давали респонденты, была *немецкий* [6, с. 61]. Однако в русской лингвокультуре Ремарк по сравнению с Гете не в такой степени является олицетворением Германии.

Самая же частотная реакция, которую вызвал антропоним *Ремарк* в сознании современных носителей языка, – *писатель* (113), далее с большим отрывом следуют реакции *Эрих Мария* (13), *писательница* (8), *«Три товарища»* (7) [6, с. 61]. На вопрос **Ремарк – какой?** самые частотные реакции *известный* (13), *интересный* (9), *умный* (6), *талантливый* (5), *великий, знаменитый, немецкий* (4) [6, с. 61].

На вопрос **Ремарк – что делает?** самыми частотными, в том числе неединичными, реакциями были следующие: *пишет* (50), *пишет книги* (16), *писатель* (6), *пишет романы* (5), *писал романы, сочиняет* (4), *писал книги* (3), *книги*, *писал, пишет произведения, пишет рассказы, рассказывает, творит* (2) [6, с. 61].

Таким образом, согласно данным «Психолингвистического толкового словаря русского языка» А.В. Рудаковой, С.В. Коваленко, И.А. Стернина, в сознании носителей языка Ремарк предстает как известный, талантливый писатель, автор, прежде всего, таких произведений, как «Три товарища», «На западном фронте без перемен», а также «Триумфальная арка», «Возвращение», «Обелиск», которые называются в качестве реакций на его имя. Три последние названия произведений писателя – единичные реакции на вопросы **Ремарк – какой?** и **Ремарк – что делает?** Точное название романа Ремарка не «Обелиск», а «Черный обелиск». Психолингвистическое значение антропонима *Ремарк* авторы словаря сформулировали как «известный, талантливый писатель по имени Эрих Мария» [6, с. 62]. В качестве архисем этого значения выступают «писатель 0,42; известный, по имени Эрих Мария 0,04, писал интересные произведения 0,02» [6, с. 62]. Современные носители русского языка обратили внимание на необычное личное имя Ремарка, в состав которого входит женское имя *Мария*. При рождении Ремарк получил имя *Эрих Пауль*. Второе имя он сменил на *Мария*, когда, в 1917 г. находясь на лечении в госпитале после ранения, он получил известие о смерти матери. Это сообщение так потрясло его, что он взял себе второе имя матери *Анна Мария*. Так *Эрих Пауль Ремарк* стал *Эрих Мария Ремарк.*

Индекс освоенности антропонима *Ремарк* достаточно высок – 0,79 [6, с. 62]. Для сравнения: у Гете индекс освоенности – 0,89 [5, с. 36], у

Кафки – 0,86 [6, с. 21]. Максимальный индекс освоенности антропонима равен 1,0. Такой индекс характерен для А.С. Пушкина [6, с. 52].

Актуализация принадлежащих Ремарку прецедентных текстов отражена и в «Русском ассоциативном словаре». Так, *Ремарк* – реакция на стимул *товарищем* [7, с. 658] и предложно-падежной формы *о товарище* [7, с. 424]. Здесь наблюдается апелляция к роману «Три товарища».

В современных СМИ при использовании антропонима *Ремарк* происходит актуализация особенностей «творчества данного автора (тема Первой мировой войны и ее последствий), признание его таланта в молодом возрасте: *У нас не было ощущения потерянного поколения. Того ощущения, которое выразили в своих произведениях о Первой мировой* ***Ремарк*** *или Хемингуэй. Мы себя ощущали участниками справедливой войны.* [интервью с писателем Давидом Самойловым] (НГ 09.06.2006); *Кто же он – автор этого шедевра, названный настоящим художником? Сейчас об Александре Лебеденко и его романе "Тяжелый дивизион", посвященном Первой мировой, знают разве что специалисты, подобные флюсу: "Лебеденко Александр Гервасьевич (1982 – 1976) – советский писатель". Вот и все, что осталось от* ***"советского Ремарка"****.* (НГ 08.02.2007); *Молодым писателем быть нельзя. Ты либо писатель, либо нет. Когда* ***Ремарк*** *писал свою "Станцию на горизонте", всем было понятно, что это графоман. Но когда тот же* ***Ремарк*** *в 27 лет сотворил "На Западном фронте без перемен" – был ли он молодым писателем?* [впечатления от Форума молодых писателей в Липках] (НовГ 23.11.2006)» [2, с. 68].

Названия самых известных романов Э.М. Ремарка «На западном фронте без перемен» и «Три товарища» употребляются в русском языке как прецедентные высказывания. Выражение *На западном фронте без перемен* получило фиксацию в словарях крылатых слов и выражений. Так, в изданном в 2023 г. «Словаре крылатых слов и выражений нашего времени» Л.П. Дядечко, в котором собрано 1300 наиболее употребительных выражений последних лет, есть крылатое выражение *На западном фронте без перемен,* восходящее к названию романа Ремарка. *На западном фронте без перемен* – «часто повторяющаяся фраза периода I мировой войны в немецких сводках с фронта. Стала крылатой после выхода в свет книги Э.М. Ремарка с таким названием ("Im Westen nichts Neues", 1929, экраниз. – 1930, реж. Л. Майлстоун, фильм получил "Оскара").

Ничего не меняется, все остается по-прежнему. • ***На западном фронте без перемен...*** *В подавляющем большинстве, чего и следовало ожидать, "ребята с нашего двора" в победители не выбились*. Рекламный мир, 25.12.01» [3, с. 277].

Словарь отмечает, что это крылатое выражение используется в речи в трансформированном виде, т.е. когда «нарушение первоначальной

структуры крылатого выражения вызвано установкой говорящего на усиление стилистического эффекта» [3, с. 6]. Трансформированные выражения употребляются в том же значении, но второй и третий компоненты являются переменными: «***На верхней ступеньке без перемен.*** *Ирина Роднина и Алексей Уланов второй год подряд чемпионы Европы*. Известия, 07.02.70» [3, с. 277]. В словаре также приводятся другие трансформированные выражения: *На нашем фронте без перемен* (Собеседник, 1991, №25); *На валютном рынке без перемен* (КВ, 15.01.93); *На семейном армейском фронте без перемен* (КП, 15.12.94) [3, с. 277].

В «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» В.В. Серова отмечается, что выражение *На западном фронте без перемен* употребляется иносказательно в значении «об отсутствии перемен, какого-либо прогресса в делах (шутл.-ирон.)» [8, с. 359]. Этот словарь приводит это выражение с пометой *шутливо-ироничное*, что говорит о том, что для его значения характерен эмоционально-коннотативный компонент.

Выражение *На западном фронте без перемен* также зафиксировано в «Русско-немецком словаре крылатых слов» (автор Ю.Н. Афонькин) – Im Westen nichts Neues [1, с. 151] и в «Русско-английском словаре крылатых слов» (авторы И.А. Уолш, В.П. Берков) – All Quiet on the Western Front [9, с. 129]. Следует отметить, что именно Ю.Н. Афонькин перевел на русский язык этот роман Ремарка и русский вариант названия романа, ставший крылатым выражением нашего языка, предложен им.

Выражение *Три товарища* зафиксировано в «Большом словаре русских поговорок» В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитиной как жаргонизм, который употребляется в 2-х значениях: «1. *Жарг. угол., арест.* Вид камерной игры. 2. *Жарг. мол. Шутл.-ирон*. Смесь коньяка, пива и самогона» [4, с. 665]. В словарной статье отмечено происхождение выражения: «По названию романа немецкого писателя Э.М. Ремарка» [4, с. 665].

Однако прецедентное высказывание *Три товарища* используется и в общенародном языке, когда речь идет о трех лицах: *«В свое время, напомню, СССР распустили* ***“три товарища”****»*; *«****“Три товарища”*** [заголовок] [утвержден договор о создании совета губернаторов Красноярского края, Таймырского и Эвенкийского автономных округов]» (примеры из диссертации Л.В. Быковой) [2, с. 59, 69]. Как показывают эти примеры, для значения этого выражения характерна ирония. Это прецедентное высказывание обязательно должно получить фиксацию в словарях крылатых слов.

Таким, образом, имя Э.М. Ремарка – неотъемлемая часть отечественной персоносферы наряду с именами других зарубежных писателей. Обращение к его имени и названиям его произведений, прежде

всего к романам «На западном фронте без перемен» и «Три товарища», свидетельствует о широкой известности творчества этого писателя в нашей стране, что подтверждает литературоцентричность русской культуры. Эти произведения относятся к прецедентным текстам, их названия стали прецедентными высказываниями, зафиксированными в словарях крылатых слов и выражений. Выражение *Три товарища* нашло отражение в арготической картине мира (уголовном и молодежном жаргонах).

Список цитируемой литературы

1. Афонькин, Ю.Н. Русско-немецкий словарь крылатых слов: Ок. 1200 единиц / Ю.Н. Афонькин. – М.: Русский язык, 1985. – 287 с.

2. Быкова, Л.В. Немецкоязычная культура как сфера-источник прецедентных феноменов в современных российских печатных СМИ: дис. … канд. филол. наук / Л.В. Быкова. – Сургут, 2009. – 210 с.

3. Дядечко, Л.П. Словарь крылатых слов и выражений нашего времени / Л.П. Дядечко. – М.: АСТ-ПРЕСС ШКОЛА, 2023. – 624 с.

4. Мокиенко, В.М. Большой словарь русских поговорок / В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. – М.: ЗАО «ОЛМА МЕДИА ГРУПП», 2008. – 784 с.

5. Психолингвистический толковый словарь русского языка. Вып. 2: Антропонимы / А.В. Рудакова, С.В. Коваленко, И.А. Стернин. – Воронеж: ООО «Издательство РИТМ», 2018. – 127 с.

6. Психолингвистический толковый словарь русского языка. Вып. 3: Антропонимы / А.В. Рудакова, С.В. Коваленко, И.А. Стернин. – Воронеж: ООО «Издательство РИТМ», 2018. – 108 с.

7. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 1. От стимула к реакции: Ок. 7000 стимулов / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева и др. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 784 с.

8. Серов, В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / В.В. Серов. – М.: ООО Издательство «Локид-Пресс», 2005. – 677 с.

9. Уолш, И.А. Русско-английский словарь крылатых слов: Ок. 1900 единиц. – 2-е изд., стереотип / И.А. Уолш, В.П. Берков. – М.: Русский язык, 1988. – 288 с.

10. Хазагеров, Г. Персоносфера русской культуры / Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – №1. – URL: https://nm1925.ru/articles/2002/200201/personosfera-russkoy-kultury-3407/ (дата обращения: 23.03.2025).

Митин И.И., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ОБРАЗ СЕРПА ИВАНОВИЧА ИЕРОНОВА В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ПИЩЕБЛОК»: ВАМПИР КАК ПЕРСОНИФИКАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ИДЕОЛОГИИ

Аннотация

В статье анализируется образ Серпа Ивановича Иеронова – центрального антагониста романа А. Иванова «Пищеблок». Рассматривается семантика имени персонажа, его двойственная природа, роль в иерархии вампирского сообщества и функция как метафоры советской идеологии. С опорой на авторские комментарии и критические оценки раскрывается, как через фигуру «темного стратилата» А. Иванов исследует механизмы идеологического порабощения и проблему «мертвых» символов в советской культуре. Делается вывод о том, что образ Серпа Ивановича является ключом к пониманию философского подтекста романа, где вампиризм выступает аллегорией догматического мышления.

Ключевые слова: Алексей Иванов; «Пищеблок»; Серп Иванович Иеронов; советская идеология; вампиризм; метафора; хоррор; пионерский лагерь.

Роман А. Иванова «Пищеблок» (2018) сочетает ностальгическое повествование о пионерском детстве с хоррор-составляющей. Фантастическое допущение – появление вампиров в пионерском лагере «Буревестник» летом 1980 года – становится способом философского осмысления природы идеологии, ритуала и свободы. Центральное место занимает фигура Серпа Ивановича Иеронова – ветерана Гражданской войны, пенсионера союзного значения и «темного стратилата», древнего вампира, стоящего во главе иерархии нечисти.

Цель статьи – проанализировать образ Серпа Ивановича как ключевую метафору романа.

Номинация персонажа – Серп Иванович Иеронов – несет мощную семантическую нагрузку, отсылая к главному символу советского государства. В интервью Иванов поясняет, что в романе советские символы «приобретают совершенно иную трактовку» [7]. Показательна деталь: на руке Серпа Ивановича имеется шрам в виде серпа и молота – метка, соединяющая физиологическое и символическое, вампирскую природу и политическую ангажированность. О.С. Сухих отмечает, что «писатель выстраивает в романе систему параллелей, которые раскры-

вают читателю сходство между воздействием вампира на обычного человека и влиянием советской идеологии на общество» [6, с. 115].

Одной из важнейших характеристик образа становится способность к мимикрии. В начале повествования Серп Иванович предстает как «старческая добрая улыбка, образ почетного старичка» [2, с. 47], помогающий пионерам. Он умело вводит в заблуждение героев, демонстрирует «иммунитет» к святой воде. Эта способность к мимикрии становится метафорой идеологии, которая принимает обличье заботы и добродетели, оставаясь порабощающей сущностью.

В романе выстраивается четкая вампирская иерархия, зеркально отражающая устройство советского общества. К.С. Когут доказывает, что «Ивановым движет мысль о государстве как “пищеблоке”», автор «пытается предупредить читателя об опасности идеологической монополии, показывая ее способность породить общество вампиров и упырей» [1, с. 225–226]. А.С. Пигина и Е.Н. Сергеева подчеркивают, что Иванов «создает новое восприятие советского мира через вампиризм, в рамках которого удается наиболее точно показать те идеологические конструкции, которые реализовывались в стране» [5, с. 4].

Ключ к пониманию образа дает сам Иванов: «Говоря упрощенно, если в романе слово “вампиризм” заменить словом “идеология”, то будет ясно, о чем “Пищеблок”». Серп Иванович становится догматиком, существующим в плену мертвых символов и ритуалов. Действие разворачивается летом 1980 года – в момент наивысшего внешнего благополучия системы автор показывает ее внутреннюю мертвенность. О.С. Сухих уточняет: «Отрицая советскую идеологию как застывший канон, писатель, по сути, утверждает ее живую духовную суть» [6, с. 121].

К.С. Когут резюмирует: «Зло, просачивающееся в позднесоветскую действительность, по Иванову, связано с революционным прошлым» [3, с. 230]. Серп Иванович – не пришлый захватчик, а законный «хозяин» лагеря, органично вписанный в систему. Д.Л. Куликова отмечает, что «обращение к хоррор-поэтике позволяет Иванову создать убедительную аллегорию идеологического насилия, которое, подобно вампиризму, подчиняет волю человека» [5, с. 105].

Образ Серпа Ивановича Иеронова представляет собой сложную художественную конструкцию, где фантастическое становится инструментом социально-философского анализа. Персонаж предстает персонификацией идеологии – мертвой, догматичной, но маскирующейся под заботу. Его имя, прошлое, место в иерархии работают на создание многозначного образа, заставляющего читателя задуматься о том, «что идеология – вещь умозрительная, она мешает естественному развитию жизни» [7].

Список цитируемой литературы

1. Иванов, А. «Удивляет согласие людей на убогую жизнь» / А. Иванов // Freecity.lv. – URL: https://freecity.lv/persona/55792 (дата обращения: 19.03.2026).

2. Иванов, А. В. Пищеблок: роман / А. Иванов. – Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. – 413 с.

3. Когут, К. С. Превращения истории в романе А. Иванова «Пищеблок» / К.С. Когут // Филологический класс. – 2023. – Т. 28, № 3. – С. 223–234.

4. Куликова, Д. Л. Вампиры А. В. Иванова в свете готической традиции русской литературы / Д.Л. Куликова // Litera. – 2021. – № 6. – С. 98–107.

5. Пигина, А. С. Функционирование советских мифологем в романе А. Иванова «Пищеблок» / А. С. Пигина, Е. Н. Сергеева // Самарский университет. – 2022. – № 1 (20). – URL: https://vmuis.ru/smus/article/view/10399 (дата обращения: 19.03.2026).

6. Сухих, О. С. Социальное и мистическое в романе А. В. Иванова «Пищеблок» / О.С. Сухих // Палимпсест. – 2019. – № 3. – С. 114–125.

7. Кто он – Серп Иванович из сериала «Пищеблок»? // Most Juice. – 2023. – 15 августа. – URL: https://mostjuice.ru/2023/08/15/serp-ivanovich/ (дата обращения: 19.03.2026).

Митрошкин М.В., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Мезинова О. В.

ЦИФРОВОЙ ПАНОПТИКУМ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ АНТИУТОПИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ: ОТ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА ДО ДЭЙВА ЭГГЕРСА

Аннотация

Данная статья посвящена исследованию образа цифрового паноптикума в англоязычной антиутопической прозе. Рассматривается эволюция художественных средств изображения тотального наблюдения – от физических механизмов контроля в романе Джорджа Оруэлла «1984» до цифровых технологий слежки в романе Дэйва Эггерса «Сфера». Анализируется трансформация концепции паноптикума применительно к реалиям цифровой эпохи. Показано, что англоязычная антиутопическая

традиция последовательно осмысляет технологический контроль как главную угрозу личной свободе и человеческому достоинству.

Ключевые слова: антиутопия; паноптикум; цифровой контроль; Джордж Оруэлл; Дэйв Эггерс; англоязычная литература; тоталитаризм; технологии наблюдения.

Англоязычная антиутопическая проза занимает особое место в мировой литературе. Именно в рамках британской и американской литературных традиций сформировались наиболее влиятельные художественные модели общества тотального контроля. Произведения данного жанра не только описывают возможные негативные сценарии развития цивилизации, но и выполняют важную предупредительную функцию, заставляя читателей критически осмыслять современные социальные и технологические тенденции. Одним из центральных образов англоязычной антиутопии является паноптикум – система всеобъемлющего наблюдения, лишающая человека возможности оставаться наедине с собой.

Понятие паноптикума было введено британским философом Иеремией Бентамом в конце XVIII века для обозначения идеальной тюрьмы, в которой надзиратель способен наблюдать за всеми заключенными одновременно, оставаясь при этом невидимым. Французский философ Мишель Фуко в своей работе «Надзирать и наказывать» (1975) расширил данное понятие до универсальной модели дисциплинарного общества. Согласно концепции Фуко, осознание постоянного наблюдения заставляет человека самостоятельно контролировать свое поведение, что делает внешнее принуждение излишним. Именно эта идея легла в основу многих произведений англоязычной антиутопической прозы.

Роман британского писателя Джорджа Оруэлла «1984», опубликованный в 1949 году, стал первым и наиболее известным художественным воплощением идеи паноптикума в литературе. Оруэлл создает образ тоталитарного государства Океания, в котором система наблюдения основана на телеэкранах – двусторонних устройствах, одновременно транслирующих пропаганду и ведущих постоянную слежку за гражданами. Телеэкраны установлены повсеместно: в жилых домах, на рабочих местах, в общественных пространствах. Отключить их невозможно, а сам факт наблюдения никогда не подтверждается и не опровергается.

Ключевым образом романа является Большой Брат – символ всевидящей и всеведущей власти. Характерно, что читатель так и не узнает, является ли Большой Брат реальным человеком или лишь пропагандистским образом. Эта неопределенность усиливает паноптический эффект: граждане не знают, наблюдают ли за ними в данный момент, и

потому вынуждены вести себя так, как будто наблюдение ведется постоянно. Оруэлл показывает, что наиболее эффективный контроль – это тот, который человек осуществляет над собой сам.

Важно отметить, что система наблюдения в романе «1984» носит принципиально физический характер. Телеэкраны, патрули, осведомители и Полиция мыслей представляют собой элементы государственного аппарата принуждения. Контроль в мире Оруэлла осуществляется сверху вниз: власть активно навязывает наблюдение гражданам, которые воспринимают его как ненавистное, но неизбежное насилие. Главный герой романа Уинстон Смит ненавидит систему наблюдения и мечтает о пространстве, свободном от телеэкранов.

Иную модель контроля предлагает американский писатель Олдос Хаксли в романе «О дивный новый мир» (Brave New World, 1932). В отличие от Оруэлла, Хаксли изображает общество, в котором контроль осуществляется не через страх и принуждение, а через удовольствие и комфорт. Граждане дивного нового мира добровольно отказываются от свободы в обмен на стабильность и доступность развлечений. Наблюдение здесь не воспринимается как насилие – оно растворено в самой структуре повседневной жизни. Хаксли предугадал одну из ключевых особенностей современного цифрового контроля: его добровольный и незаметный характер.

Эволюция образа паноптикума в направлении, намеченном Хаксли, получила наиболее полное художественное воплощение в романе американского писателя Дэйва Эггерса «Сфера» (The Circle, 2013). Произведение описывает могущественную технологическую корпорацию, стремящуюся к полной прозрачности человеческой жизни. В отличие от телеэкранов Оруэлла, цифровые технологии наблюдения в романе Эггерса не навязываются гражданам принудительно – напротив, люди с энтузиазмом подключаются к системе слежки, воспринимая ее как способ самовыражения и общественного участия.

Центральным образом романа является концепция «полного прохождения» (going fully transparent) – добровольного ношения миниатюрной камеры, транслирующей каждый момент жизни человека в режиме реального времени. Корпорация продвигает данную практику под лозунгами открытости и общественной ответственности: «Secrets are lies, sharing is caring, privacy is theft». Эггерс мастерски показывает, как позитивно окрашенные ценности – прозрачность, честность, открытость – превращаются в инструменты тотального контроля.

Принципиальным отличием цифрового паноптикума Эггерса от физического паноптикума Оруэлла является источник наблюдения. В романе «1984» слежку ведет государство, а граждане являются ее пассивными жертвами. В «Сфере» наблюдение осуществляется корпора-

цией при активном участии самих граждан. Более того, отказ от участия в системе прозрачности воспринимается обществом как подозрительное и антисоциальное поведение. Таким образом, Эггерс описывает паноптикум нового типа: не государственный, а корпоративный; не принудительный, а добровольный.

Главная героиня романа Мэй Холланд проходит путь от рядового сотрудника корпорации до убежденного апологета системы полного наблюдения. Ее трансформация символизирует процесс постепенного принятия цифрового контроля как нормы. Эггерс показывает, что наиболее опасной формой паноптикума является та, которую человек не воспринимает как угрозу. Если Уинстон Смит осознает репрессивный характер системы наблюдения и сопротивляется ей, то Мэй добровольно становится частью этой системы, искренне веря в ее благотворность.

Сравнительный анализ романов Оруэлла и Эггерса позволяет проследить эволюцию образа паноптикума в англоязычной антиутопической прозе. Если у Оруэлла наблюдение является инструментом государственного террора, то у Эггерса оно превращается в элемент цифровой культуры, основанной на принципах открытости и взаимодействия. Оба автора, однако, приходят к одному выводу: тотальное наблюдение, вне зависимости от своей природы и формы, несовместимо с подлинной человеческой свободой.

Таким образом, англоязычная антиутопическая проза последовательно осмысляет трансформацию паноптикума от физических механизмов государственного контроля к цифровым технологиям корпоративного наблюдения. Произведения Джорджа Оруэлла и Дэйва Эггерса, разделенные более чем шестью десятилетиями, образуют единую художественную традицию исследования тотального контроля. Эта традиция не утрачивает своей актуальности в эпоху социальных сетей, больших данных и повсеместного распространения технологий наблюдения. Антиутопический жанр продолжает выполнять свою главную функцию – предупреждать общество о рисках, таящихся в стремлении к абсолютному контролю над человеком.

Список цитируемой литературы

1. Orwell G. Nineteen Eighty-Four. – London: Secker & Warburg, 1949.
2. Huxley A. Brave New World. – London: Chatto & Windus, 1932.
3. Eggers D. The Circle. – New York: Alfred A. Knopf, 2013.
4. Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. – New York: Vintage Books, 1995.
5. Bentham J. The Panopticon Writings. – London: Verso, 1995.
6. Moylan T. Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia. – Boulder: Westview Press, 2000.

7. Booker M. K. The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism. – Westport: Greenwood Press, 1994.
8. Kumar K. Utopia and Anti-Utopia in Modern Times. – Oxford: Blackwell, 1987.

Михайлин И.О., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Мезинова.О.В.

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНТИУТОПИИ В РОМАНЕ GEORGE ORWELL «1984»

Аннотация

Данная статья посвящена анализу языковых особенностей антиутопии в романе Джорджа Оруэлла «1984». Рассматриваются основные лингвистические средства, с помощью которых автор создает образ тоталитарного общества. Особое внимание уделяется анализу искусственного языка Newspeak, неологизмов, политической лексики и идеологических лозунгов. Показано, что язык в произведении выступает важным инструментом контроля над сознанием людей и формирования политической идеологии.

Ключевые слова: антиутопия; английский язык; новояз; неологизмы; политический дискурс; Джордж Оруэлл.

Антиутопия является одним из наиболее значимых жанров мировой литературы XX века. Произведения данного жанра описывают возможные негативные сценарии развития общества, демонстрируя последствия политического давления, технологического контроля и утраты личной свободы. Одним из наиболее известных произведений антиутопического жанра является роман британского писателя Джорджа Оруэлла «1984», опубликованный в 1949 году.

Роман «1984» представляет собой художественное изображение тоталитарного государства, в котором власть контролирует практически все аспекты жизни общества. Одним из важнейших инструментов такого контроля выступает язык. Джордж Оруэлл показывает, что изменение языка может существенно повлиять на мышление людей и ограничить их способность критически воспринимать реальность.

Язык в произведении выполняет не только коммуникативную, но и идеологическую функцию. Через систему специально созданных языковых средств автор демонстрирует механизмы манипуляции об-

щественным сознанием. Важную роль в этом процессе играет искусственно созданный язык Newspeak.

Newspeak (новояз) представляет собой специально разработанную языковую систему, предназначенную для постепенного сокращения словарного запаса английского языка. Основной целью новояза является ограничение возможностей выражения независимых мыслей и идей. Согласно концепции, представленной в романе, уменьшение количества слов приводит к сокращению возможностей мышления. Таким образом, язык становится инструментом политического контроля.

Одной из основных характеристик новояза является стремление к максимальной языковой экономии. Многие слова упрощаются или заменяются новыми формами. Например, слово *good* используется для обозначения положительного значения, а его противоположность выражается не отдельным словом, а добавлением приставки *un- – ungood*. В свою очередь, для усиления значения используются формы *plusgood* и *doubleplusgood*. Подобная система демонстрирует стремление власти упростить язык и тем самым ограничить сложность мышления.

Другой важной особенностью языка романа является активное использование неологизмов. Оруэлл создает новые слова, которые отражают особенности политической системы описываемого общества. Одним из наиболее известных примеров является слово *doublethink*. Данный термин обозначает способность человека одновременно принимать два противоречащих утверждения как истинные. В контексте романа это означает способность граждан подчиняться идеологии партии, даже если она противоречит логике или реальности.

Еще одним примером неологизма является слово *crimethink*, которое обозначает мысль, противоречащую официальной идеологии государства. Даже само возникновение подобной мысли рассматривается как преступление. Таким образом, язык становится средством не только описания реальности, но и инструментом контроля над мышлением.

Особое значение в романе имеет политическая лексика. Джордж Оруэлл активно использует названия государственных институтов, которые обладают скрытым идеологическим смыслом. Например, такие учреждения, как *Ministry of Truth*, *Ministry of Peace*, *Ministry of Love* и *Ministry of Plenty*, имеют названия, противоположные их реальным функциям. Министерство правды занимается распространением пропаганды, Министерство мира отвечает за ведение войны, Министерство любви контролирует политические репрессии, а Министерство изобилия занимается распределением дефицитных ресурсов.

Подобные языковые конструкции демонстрируют манипулятивный характер политического дискурса. Использование положительно

окрашенных слов для обозначения репрессивных структур помогает власти создавать иллюзию благополучия и стабильности.

Важную роль в формировании идеологии играют также политические лозунги. В романе представлены три основных лозунга правящей партии: *War is Peace*, *Freedom is Slavery*, *Ignorance is Strength*. Эти выражения построены на принципе логического противоречия и представляют собой пример парадоксального языка. Несмотря на очевидную нелогичность данных утверждений, они постоянно повторяются и постепенно закрепляются в сознании граждан.

Такая языковая стратегия является эффективным инструментом пропаганды. Постоянное повторение лозунгов формирует у людей привычку воспринимать противоречивые идеи как норму. Таким образом, язык становится средством идеологического воздействия на общество.

Следует отметить, что Джордж Оруэлл уделяет особое внимание связи между языком и мышлением. Автор показывает, что ограничение языковых средств приводит к ограничению интеллектуальных возможностей человека. Если человек не обладает словами для выражения определенной идеи, то ему становится значительно сложнее сформулировать и осознать эту мысль.

Именно поэтому новояз в романе рассматривается как один из ключевых инструментов тоталитарного контроля. Постепенное сокращение словарного запаса должно привести к тому, что любые идеи, противоречащие официальной идеологии, станут невозможными для выражения.

Таким образом, анализ языковых особенностей романа «1984» позволяет сделать вывод о том, что язык играет центральную роль в изображении тоталитарного общества. Через систему неологизмов, политической лексики, искусственного языка и идеологических лозунгов автор демонстрирует механизмы контроля над общественным сознанием.

Роман Джорджа Оруэлла не только является важным литературным произведением, но и представляет значительный интерес с точки зрения лингвистики. Исследование языковых особенностей данного произведения позволяет лучше понять роль языка в формировании политической идеологии и общественного сознания.

Список цитируемой литературы

1. Orwell, G. Nineteen Eighty-Four / G. Orwell. – London : Secker & Warburg, 1949.

2. Crystal, D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language / D. Crystal. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

3. Fowler, R. Language in the News: Discourse and Ideology in the Press / R. Fowler. – London : Routledge, 1991.

Неделина К.Ю., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА КАК ПРОВОДНИК ЗНАНИЯ: ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НАУКИ И ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОЙ КАРТИНЫ МИРА

Аннотация

Статья посвящена исследованию научной фантастики как эффективного инструмента популяризации научного знания и формирования картины науки в мире. Анализируются сложные фантастические видения и теории, с помощью которых произведения стимулируют интерес к науке в широких кругах населения. Особое внимание уделяется потенциалу жанра и его влиянию на восприятие науки в социуме.

Ключевые слова: научная фантастика; популяризация науки; научная картина мира; научное мировоззрение; научное знание.

В период XX века научная фантастика (далее по тексту – НФ) в своей основе выполняла коммерческую роль, заполняя нишу кинематографа в области «придуманного», однако последние десятилетия все яснее становится роль НФ в судьбах огромного количества людей.

Цель данного исследования – выявить и проанализировать эмпирические доказательства влияния НФ на реальный интерес людей к науке.

Исследование имеет фактографический характер и построено на анализе доступных к общему пользованию источников информации за 2010-2024 гг. В статье использованы следующие методы:

1. Анализ статистики поисковых запросов (Google Trends).
2. Изучение данных приемных комиссий ведущих вузов мира.
3. Обобщение социологических опросов о мотивации выбора профессии.

Наиболее известным фактографическим свидетельством влияния НФ на заинтересованность к науке является случай с романом Э. Вейра «Марсианин» (2011) и его экранизация под тем же именем (2015). Данное произведение описывало выживание астронавта на Марсе с помощью познаний в ботанике и химии. Это вызвало беспрецедентный скачок интереса к космическим наукам.

Согласно данным Google Trends, в октябре 2015 года (дата премьеры экранизации) количество поисковых запросов по словосочетанию «NASA», выросло на 54% по сравнению с предыдущим месяцем. Пик запросов «How to become an astronaut» («Как стать астронавтом») в англоязычном сегменте интернета совпал с первым уикендом представления фильма. Университеты США зафиксировали рост числа абитуриен-

тов, желающих подать документы на инженерные и аэрокосмические специальности в 2016 году. В опросах первокурсников многие прямо ссылались на фильм как источник первого интереса к профессии [5].

Отдельного внимания заслуживает влияние научно-фантастического кинематографа на популяризацию астрономии и космологии [4]. Показательным примером является фильм «Интерстеллар» (реж. К. Нолан, 2014), созданный при научном консультировании известного теоретического физика Кипа Торна. Участие ученого обеспечило высокий уровень научной достоверности представленных в картине концепций, включая визуализацию черных дыр, гравитационного линзирования и эффектов общей теории относительности.

Научная составляющая фильма получила развитие и в академической среде. В частности, К. Торн опубликовал подробное изложение научных принципов, использованных при создании фильма, в книге «Наука за кадром» [3]. Данная работа демонстрирует, каким образом элементы художественного произведения могут служить инструментом популяризации сложных научных концепций и способствовать их более широкому общественному пониманию.

Косвенные эмпирические подтверждения влияния научной фантастики на профессиональную ориентацию исследователей представлены в академических работах, посвященных карьерам ученых. Так, в исследовании британского астрофизика Э. Стенвэя было показано, что значительная часть специалистов в области астрономии отмечает влияние научной фантастики на формирование их интереса к научной деятельности. Согласно результатам опроса, около 69 % респондентов-астрономов указывают, что произведения научной фантастики оказали заметное воздействие на их первоначальный интерес к космическим исследованиям. Эти данные свидетельствуют о том, что научная фантастика функционирует как важный культурный медиатор между академической наукой и массовой аудиторией [2].

Критики указывают на искаженное представление детей о научных фактах и методах. Сюжетно оправданные искажения и дополнения сценария автором действительно приукрашивают прогресс, но, как показывает практика, такая научная фантастика даже стимулирует людей опровергать сценические искажения, искать альтернативы, проявлять креативный и научный подход вместе.

В отличие от «сухого» учебника метод вовлечения в научную сферу людей через НФ более эффективен. Зритель сопереживает героям, ситуациям. Выстраивается эмоциональная привязка, ассоциации. Так же, в отличие от книг, НФ помогает визуализировать абстрактные объекты, явления. Так, например, в фильме «Интерстеллар» с помощью имеющихся данных, зрителям впервые показали наиболее реали-

стичное изображение черной дыры – рендер аккреционного диска, которой занимал огромное количество времени. Однако только спустя около 5 лет, с помощью сети мощных радиотелескопов человечество смогло зафиксировать в визуальных спектрах настоящую черную дыру – речь идет о сверхмассивной черной дыре в центре галактики M87 [1]. Полученные данные с радиотелескопов были визуализированы с помощью алгоритмов К. Боуман. Изображение поразительно совпадало с изображением черной дыры в «Интерстелларе».

Таким образом, даже при отсутствии прямых статистических данных о влиянии конкретного фильма на рост числа абитуриентов в области астрофизики, совокупность косвенных свидетельств указывает на значительную роль научной фантастики в формировании интереса к космическим исследованиям. Научно-фантастические произведения, обладающие высоким уровнем научной достоверности, способны стимулировать познавательную активность аудитории и способствовать распространению научного знания за пределами академической среды, вовлекая людей разного возраста, религий, происхождения. Способность НФ визуализировать науку оказывает сильное впечатление и распространяет заинтересованность, заставляя зрителя переживать.

Дальнейшие исследования в этой области могут быть направлены на изучение долгосрочных эффектов влияния НФ на выбор профессиональной траектории и на разработку методик использования фантастики в образовательном процессе.

Список цитируемой литературы

1. Официальный сайт NASA. Первое изображение черной дыры. URL: https://science.nasa.gov/resource/first-image-of-a-black-hole/ (дата обращения 19.03.2026).

2. Стэнвей, Э. Р. Доказывание взаимосвязи между увлеченностью научной фантастикой и карьерными устремлениями в британском сообществе астрономов / Э.Р. Стэнвей. URL: https://arxiv.org/abs/2208.05825 (дата обращения 11.03.2026).

3. Торн, К. Наука за кадром / К. Торн / перевод с английского. – М.: Манн, Иванов и Фербер. – 2014.

4. ABC News. Программа NASA по набору астронавтов получила рекордное количество заявок в преддверии миссии на Марс. URL: https://www.abc.net.au/news/2016-05-23/mars-mission-spurs-renewed-interest-in-becoming-nasa-astronaut/7437300 (дата обращения 11.03.2026).

5. Google Trends. How to become an astronaut? (Как стать астронавтом?) URL: https://trends.google.com/explore?q=How%2520to%2520become%2520an%2520astronaut&date=2010-03-01%202017-03-01&geo=Worldwide (дата обращения: 11.03.2026).

Никитина В.А., Гаврилова В.Б., студенты
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Н.В. Киреева, канд. пед. наук

СОВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФАНТАСТИКИ КАК ЖАНРА В КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация

В статье представлены современные особенности развития жанра фантастики в кинематографе.

Ключевые слова: фантастика, кинофантастика, кинематограф, фэнтези, хоррор, экшен, франшиза.

С момента зарождения кинематографа фантастика неизменно приковывает к экранам миллионы зрителей, предлагая им погружение в невероятные вселенные и головокружительные сюжеты. Кинематографическая фантастика лишена строгих рамок и однозначного толкования. Сам термин «фантастика», восходящий к греческому понятию способности воображения («phantastike»), в энциклопедическом толковании трактуется неоднозначно:

1) представления, мысли, образы, созданные воображением;

2) вид художественного творчества (литература, изобразительное искусство, кино);

3) нечто нереальное, несбыточное [2, с. 696].

Ключевой особенностью фантастики выступает отсутствие прямой корреляции между ее содержанием, формами и объективной реальностью. По мнению Кирилловой Н.Б. и Рустамова М.Р., «кинофантастика – это совокупность разных жанров, включающих как научную фантастику, так и фэнтези, хоррор, фильм-путешествие, триллер, философскую притчу и другие жанры, которые характеризуются «воображаемыми реальностями»» [3, с. 138].

Основными особенностями развития данного жанра в современном кинематографе являются:

1. Развитие «интеллектуальной» фантастики.

Успех картин Дени Вильнева («Прибытие», «Бегущий по лезвию 2049»), Кристофера Нолана («Довод») и Алекса Гарленда («Аннигиляция», «Из машины») породил в жанре новый тренд – «интеллектуальную» фантастику. Ее нарратив теперь опирается на сложнейшие концепции: от лингвистики и квантовой механики до физики времени и проблем искусственного интеллекта.

2. Применение фантастического допущения в роли метафоры, обнажающей актуальные социальные коллизии (от вопиющего неравен-

ства и экологической катастрофы до издержек неолиберального капитализма, гендерных противоречий и миграционных потрясений). К примеру, в фильме «Район №9» или сериале «Черное зеркало» технологии выступают не целью, а лишь зеркалом, в котором с пугающей четкостью отражаются общественные пороки.

3. Противостояние антропоцентричной картины мира и концепции технологического детерминизма.

В фантастических фильмах 80-х и 90-х центральными фигурами нередко выступали сами технологии (роботы, киборги). Современная же повестка смещает акцент на личность, оказавшуюся в центре технологических преобразований. Зрителя уже не занимает вопрос о внутреннем устройстве машины. Гораздо острее звучит другой: как изменится человеческая сущность и этические ориентиры при столкновении с подобным изобретением? Это можно обозначить как гуманистический поворот: технологии стали источником тревог и экзистенциальных дилемм [1, с. 195].

4. Преобладание франшиз.

Основу проката составляют ремейки, сиквелы и перезапуски – достаточно вспомнить «Звездные войны», «Дюну» или «Аватар». Это порождает угрозу творческого застоя. Жанр превратился в «безопасный» актив для инвесторов, почти не предлагающий принципиально новых вселенных. Вместо них зрителю демонстрируют хорошо знакомые декорации, лишь технически усовершенствованные.

5. Экологический пессимизм.

Вопрос о гибели нашей планеты и последующем поиске пристанища в иных мирах утвердился как центральный мотив. Космическая колонизация, некогда воспринимавшаяся сквозь призму романтического героизма, ныне обретает черты безрадостного, вынужденного исхода. Перед нами разворачивается не повествование о триумфе покорителей галактик, а драма о цивилизации, доведшей собственный мир до катастрофы.

6. Синтез с жанрами ужаса и психологического триллера.

Жанр научной фантастики активно ассимилирует эстетику и нарративные ходы, характерные для хоррора. Визуальный и концептуальный язык ужаса проецируется на космические просторы или отдаленные времена, превращая их в пространства экзистенциальной угрозы. Эта тенденция, в частности, наглядно воплощена в кинокартинах, где сама реальность становится источником немыслимого ужаса (например, фильмы «Цвет из иных миров», «Пепел»).

Таким образом, современный кинематографический фантастический жанр в настоящее время трансформируется. Его вектор смещается от экшена и зрелищных спецэффектов к сложной философской проблемати-

ке и анализу социальных реалий. Данная тенденция прослеживается как в российском, так и в мировом кино. На основе изменяющихся потребностей современного зрителя меняется и содержательное наполнение фильмов в данном жанре в сторону доминирования интеллектуального контента над экшеном и спецэффектами, позволяющего развивать мышление и познавать новое. Развитию жанра фантастики в кинематографе способствует также активное внедрение технологий искусственного интеллекта, что помогает быстро и качественно создавать новые фильмы. Однако, самыми «кассовыми» фильмами остаются франшизы, являющиеся ремейками, сиквелами и перезапусками ранее созданных кинокартин.

Список цитируемой литературы

1. Акимов, В. А. Диалектика образа будущего в современной отечественной кинофантастике / В. А. Акимов // Мифы и реальность: визуальные искусства как средство отражения глобальных процессов трансформации современного мира : коллективная монография. – Москва : Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова, 2026. – С. 191-200.

2. Егорова Т. В. Словарь иностранных слов современного русского языка / Т. В. Егорова. – Москва : Аделант, 2014. – 800 с.

3. Кириллова, Н. Б. Метаморфозы кинофантастики: эволюция жанровой структуры / Н. Б. Кириллова, М. Р. Рустамов // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2024. – Т. 30, № 4. – С. 138-150.

Овсянникова Т.А., Гостеева Е.В., студенты
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Н.В. Киреева, канд. пед. наук

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Аннотация

В статье изучены основные тенденции развития научной фантастики как жанра искусства, факторы, оказавшие влияние на ее развитие, а также выявлены перспективы ее развития.

Ключевые слова: научная фантастика, наука, научно-технический прогресс, конвергенция, цифровая трансформация.

Научная фантастика является широко распространенным жанром в литературе, кино и других видах искусства, основанный на фантастических допущениях в области науки: появлении нового изобретения, открытии новых законов природы, новых моделей общества. Произведения, созданные в этом жанре, формируют мировоззрение людей, сосредотачиваясь на роли науки в переосмыслении человеческой природы в контексте техногенной культуры. Тенденции и перспективы его развития представляют научный интерес и являются предметной областью исследования многих современных ученых.

Дружинина А. А. считает, что научная фантастика исторически выполняла функцию осмысления человечеством своих перспектив, потенциала и пределов развития. В настоящее время жанр активно трансформируется, стремясь охватить все многообразие стремительно изменяющейся действительности. Современная повестка формируется под влиянием ключевых факторов: растущее значение интернета и процессов цифровой трансформации, расширение информационного пространства и виртуальных сред, тенденция к уходу от физической реальности в цифровые миры, экологические вызовы и климатические изменения, прогресс в области биотехнологий и нанотехнологий. Эти технологические и социальные сдвиги порождают комплекс философско-этических дилемм, связанных с концепциями постчеловека и постгуманизма, переосмысливающих саму природу человеческого существования в условиях технологической эволюции [1, с. 53].

Жанр научной фантастики имеет богатую историю и характеризуется динамичной эволюцией: от ранних мифологических повествований до современных исследований футуристических технологий и искусственного интеллекта. Современные произведения, созданные в данном жанре, описывают вымышленные технологии и научные открытия, контакты с нечеловеческим разумом, возможное будущее или альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на человеческое общество и личность.

Синицкая И. М. выявила основную характеристику жанра научной фантастики, которая состоит в непрерывном противостоянии человечества проблемам внешнего и внутреннего характера. Решение этих проблем осуществляется посредством научно-технического прогресса, который в рамках данного жанра проявляется особым образом: автор, опираясь на собственное воображение и научные знания, в своих произведениях предвосхищает появление технологий задолго до их реального воплощения [2, с. 143].

В жанре научной фантастики в настоящее время выделяются три основных тренда: оцифровка сознания и искусственный интеллект; искусственная эволюция; упущенные возможности научно-

технического прогресса и социальное моделирование (в широком смысле слова).

Говоря о тенденциях развития данного жанра, отметим, что в последние годы сфера интересов авторов, сфокусированная ранее на

исследованиях космоса, инопланетных контактах, идеях о создании искусственных форм жизни и кибернетических имплантатов, и разработке постапокалиптических сценариев глобальных катастроф на нашей планете, меняется в сторону проблем взаимодействия человека и технологий, искусственного интеллекта, виртуальной реальности, генной инженерии и т.д. Важной тенденцией развития жанра научной фантастики в последние годы является переход от сочетания эпических сюжетов с научными элементами к социально-психологическим аспектам. Внимание авторов, работающих в этом жанре, в настоящее время в большей степени приковано к проблемам общественных и межличностных отношений, культурной глобализации, сохранения идентичности в условиях динамичного научно-технического прогресса.

К наиболее интересным литературным произведениям последних лет в жанре научной фантастики можно отнести романы «Проект «Аве Мария» (2021 г., автор – Энди Вейер), «Месяц за рубиконом» (2021 г., автор – Сергей Лукьяненко), «Мицелий: Янтарные глаза» (2022 г., автор – Вилма Кадлечкова), «Обсидио» 2022 г., авторы – Эми Кауфман и Джей Кристофф). Говоря о кинематографических работах, отметим, в последние годы выявлена высокая активность их создания. Наиболее яркими и эпичными являются такие фильмы, как «Дюна» (2021 г., режиссер Дени Вильнев), «Все везде и сразу» (2022 г., режиссер Дэн Кван), «Сто лет тому вперед» (2024 г., режиссер – Александр Андрющенко).

Таким образом, в настоящее время жанр научной фантастики активно развивается, адаптируясь к новым вызовам в условиях стремительного научно-технического прогресса и глобальных изменений. Основными тенденциями его развития являются повышение интереса авторов к проблемам взаимодействия человека и технологий, искусственного интеллекта, виртуальной реальности, а также переход от сочетания эпических сюжетов с научными элементами к социально-психологическим аспектам. Перспективы развития жанра научной фантастики связаны с конвергенцией жанров (научная фантастика все чаще смешивается с такими жанрами, как хоррор, детектив, роман, исторический роман, триллер), усилением научной достоверности (на основе привлечения экспертов от научного сообщества в кинопроизводстве), развитием интерактивных и иммерсивных форматов с эффектом «присутствия», когда зритель проживает ситуацию, погружа-

ясь в нее (например, на основе развития технологий виртуальной реальности, создания интерактивных сериалов и фильмов с «ветвящимися» сюжетами и пр.), развитием философских аспектов (углубление в концептуальные дилеммы новых технологий, изучение экзистенциональных рисков для человечества).

Список цитируемой литературы

1. Дружинина, А. А. Научная фантастика и цифровое искусство как способ представления будущего / А. А. Дружинина // Вестник ЮУрГУ. – 2023. – №4. – С. 53-61.

2. Синицкая, И. М. Концепт «будущее» в научно-фантастической литературе / И. М. Синицкая // Молодой ученый : сборник статей VI Международного научно-исследовательского конкурса (г. Пенза, 05 мая 2022 г.). – Пенза: Наука и Просвещение, 2022. – С. 140-144.

Панина Д.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – И. С. Жилина, канд. филол. наук, доцент

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА ОБ АЛИСЕ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА В ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ХОРРОР НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «ALICE: MADNESS RETURNS»

Аннотация

В статье предлагается история трансформации литературной сказки в компьютерную психологическую хоррор-игру. Исследуется изменение жанра фантастики.

Ключевые слова: трансформация; сюжет; сказка; хоррор; жанр.

Каждому из нас знакома девочка Алиса, которая попадает в сказочный мир с фантастическими существами. В одном из них есть королева, ее поданные, умеющие разговаривать животные, в другом - живые шахматы и другие жители. В детстве эти истории кажутся удивительными, каждый ребенок мечтает попасть в свою «Страну чудес». Но так ли эта страна привлекательна? О чем на самом деле хотел сказать автор, и как эти истории превратились в настоящий кошмар?

В 1865 году Льюис Кэрролл публикует книгу «Алиса в Стране чудес», которая становится поприщем для обсуждений. В 1871 году выходит в свет «Алиса в Зазеркалье», где автор сохраняет основу по-

вествования, но рассказывает о мире «за зеркалом». Поначалу книги не оценили по достоинству, и лишь по прошествии десятилетий они приобретают ценность.

Оба эти произведения – литературные сказки. Это можно заметить по таким признакам, как условность, то есть, действие происходит в вымышленном мире со своими правилами. Также в произведении совершенно отсутствует логика происходящих событий. Например, в «Зазеркалье» Алиса вынуждена бежать на месте, чтобы оказаться в другом месте. Также в книге присутствует противостояние добра, в качестве Алисы, и зла, в качестве королевы. Умеющие разговаривать животные также являются признаком сказки [4].

Кто-то считает эти произведения сказками для детей, кто-то – головоломкой для взрослых, а кто-то – абсолютным абсурдом. Несомненно, и в «Алисе в Стране чудес», и в «Алисе в Зазеркалье» можно найти мысли, над которыми можно задуматься, и даже определенную мораль. В диалоге Алисы с абсолютно не логичной Герцогиней последняя произносит: «нет ничего на свете, что не заключало бы все в себе нравоучения. Все дело в том, чтобы его найти» [2, с. 74]. Это означает, что внимательный читатель сможет найти что-то для себя даже в мимолетной фразе какого-либо персонажа.

С одной стороны, истории об Алисе учат мечтать и верить в чудеса несмотря на жизненные трудности:

«Отдавшись сказке яркой и живой,

Ты не услышишь бури страшной вой» [2, с. 107].

С другой стороны, можно сказать, что смысл данного произведения заключается в том, что даже в самом сказочном мире тебя могут ждать опасности. Какую бы иллюзию мы сами себе не придумали, рано или поздно нужно понять, что все на самом деле не так просто, как может показаться, и нужно быть готовым ко всему. Также эта книга для меня - это история взросления. Хотим мы этого или нет, но время, когда нужно стать самостоятельным, когда нужно уметь защитить себя и не жить лишь в фантазиях, придет. Возможно, автор хотел донести читателю именно эти мысли. Данные идеи прослеживаются и в игре, про которую далее пойдет речь.

В 2011 году была выпущена игра, созданная американским разработчиком игр Американом Макги. по мотивам «Алисы в стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье» под названием «Alice: Madness Returns» или «Безумие Алисы возвращается» [3]. Эта история представляет собой мрачную интерпретацию знаменитого произведения Льюиса Кэрролла. Ее сюжет заключается в том, что уже шестнадцатилетняя Алиса пытается справится с травмой своей вины в произошедшем пожаре в доме ее семьи, все члены которой в нем погибли. Она живет в приюте для

душевно травмированных сирот, проходит лечение у психиатра и иногда попадает в искаженную страну чудес, в которой обитают монстры. «Страна кошмаров» - это плод психического расстройства и, как следствие, место для сражений с собственными страхами в голове.

В «Alice: Madness Returns» удивительно все: трансформация оригинального сюжета в жестокую историю о психическом расстройстве, художественная составляющая, новый взгляд на характер и поведение персонажей, взаимодействие с игровым миром, музыкальное сопровождение.

Данную игру можно назвать психологическим хоррором, так как в сюжет акцентирует внимание на нестабильное психологическое состояние, границы главной героини между реальными и воображаемыми угрозами размыты, показаны происходящие внутренние перемены в человеке. Также на протяжение всей игры чувствуется тревожная атмосфера [1].

Сам автор игры говорит, что он «вдохновляется довольно мрачными вещами – грустная музыка, страшные фильмы, темное фэнтези. Меня влечет к этим вещам – такова моя эстетика» [2]. Также он отмечает, что его детство было довольно трудным из-за отсутствия в его жизни отца и матери, которая оставила его одного в 16 лет. Возможно именно поэтому у него получилось сделать сказку жестокой.

В самом произведении также можно проследить жестокость главной героини. Например, в «Алисе в Зазеркалье», когда котенок, играя с клубком ниток, распутал его, Алиса говорит: «Я так рассердилась, когда увидела, что ты наделала. Я чуть было не открыла окно и не бросила тебя в снег. И ты заслуживаешь такого наказания, гадкая, скверная, маленькая душка моя». Или Алисино предложение поиграть с няней в шахматы: «Няня, давай играть, как будто я голодная гиена, а ты –кость». Также Алиса уверенно преодолевает препятствия в чужом мире и не боится высказывать свое мнение. Возможно, сам автор подсказывает читателю, что Алиса не такая наивная и милая, а воинственная и даже, порой, злая. Думаю, что в этом заключается ее схожесть с травмированной Алисой, которая отважно и смело борется с монстрами в своем воображении.

Далее предлагаю выделить различия между двумя исследуемыми объектами (табл. 1).

Если сравнить каждую локацию в оригинальных произведениях и в их игровой интерпретации, то можно заметить, как отличаются между собой две героини.

Таблица 1

Различия между миром Л. Кэрролла и миром Американ МакГи

Критерий	Мир Л. Кэрролла	Мир Американ МакГи
1	2	3
Протагонист	Ребенок, наблюдатель, ищущий приключений	Травмированная девушка, ищущая мести и исцеления
Страна чудес	Мечта, сон, игра воображения	Кошмар, тюрьма сознания, проекция посттравматического стрессового расстройства
Персонажи	Эксцентричные чудаки	Монстры как части личности и проявление болезни
Локации	Красивые, абсурдные. Пространство для игр и приключений	Мрачные, искаженные проекции психики Алисы, каждая из которых отражает определенный этап ее травмы, страха и борьбы за исцеление.
Функция абсурда	Игра с логикой, критика викторианского общества	Отражение психологической травмы и распада психики
Взаимодействие с реальностью	Четкая граница: проснулась и все кончилось	Граница стерта: реальность так же ужасна, как и фантазия
Финал	Возвращение домой, взросление	Принятие травмы, готовность жить дальше

Кроличья нора, туннель, ведущий в приключение, превращается в погружение в транс. Путь в мир фантазии становится путем в мир безумия. Портал открывается не в результате любопытства, а как следствие тяжелого психического состояния. Слезный пруд, образованный слезами Алисы, когда она была огромного роста, становится аналогом «дна» психики, первой и самой депрессивной локацией, символизирующей отчаяние и непрожитую боль. Слезы Алисы перестают быть забавным недоразумением. Они превращаются в бескрайнее болото печали, в котором застряла душа героини. Дом Безумного Шляпника – место бесконечного чаепития, где царит абсурд и время остановилось навсегда, показан в искаженной форме психиатрической лечебницы. Сам Шляпник сломлен и нуждается в спасении. Безумие перестает быть веселым чудачеством: оно становится болезнью, тюрьмой, мукой. Владения морских обитателей, становятся замерзшими. Алиса сражается с подводными существами, веселые танцы которых описаны в книге. Лес из места встречи с забавными чудаками превращается в зону кошмара, населенную воинственными насекомыми. Замок Червей – место обитания Королевы Червей, где Алиса играет в крокет фламинго и наблюдает за судом над Валетом, показан не просто дворцом, а гигантским живым организмом, состоящим из крови и плоти, местом тирании и абсолютного ужаса. Королева Червей перестает быть просто

вздорной картой, а становится воплощением всепожирающей, плотоядной жестокости, с которой нужно бороться насмерть.

Стоит сказать, что и книга, и игра представляют собой историю взросления, учат быть любопытным, но осторожным.

Как можно заметить, главное отличие игры от книги заключается в том, что она представляет собой не сказочный мир, полный фантастических существ, а вполне реальную болезнь, проблемы с психикой и больное воображение. Если в оригинальной истории Алиса хочет как можно дольше оставаться в фантазии, то в интерпретации – как можно скорее выбраться из нее. Возможно с помощью этого новый взгляд на классическую фантастику приобрел популярность и поклонников. Скорее всего, реальная Алиса никогда не попала бы в сказочный мир, именно поэтому мне ближе мрачная Алиса. Она настоящая и делится своей историей о болезни, доверяет и искренне ищет помощи.

Также можно отметить, что возможность почувствовать себя на месте персонажа намного интереснее, чем просто наблюдать за ним. Именно эту возможность предлагает игра. Игрок может принимать активное участие в помощи Алисе: ее выздоровление в его руках.

Таким образом, можно сказать, что современная фантастика приобретает черты реальности. Дело не в том, что миру больше не интересны сказки, а в том, что мир хочет искренности.

Список цитируемой литературы

1. Григорьев, С. Л. Хоррор-видеоигры: экранный страх [Электронный ресурс] / С. Л. Григорьев // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2022. – № 4 (65). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/horror-videoigry-ekrannyy-strah (дата обращения: 24.03.2026).

2. Кэрролл, Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье : сказки / Л. Кэрролл ; пер. с англ. ; ил. Дж. Тенниела. – Москва : Мартин, 2025. – 223 с.

3. Мирошниченко, Н. Недетские сказки Американа Макги. Тернистый путь создателя мрачной «Алисы» [Электронный ресурс] / Н. Мирошниченко // Skillbox Media. – 2021. – Режим доступа: https://skillbox.ru/media/gamedev/nedetskie-skazki-amerikana-makgi/ (дата обращения: 22.03.2026).

4. Намычкина, Е. В. Сказка как литературный жанр [Электронный ресурс] / Е. В. Намычкина // Вестник ВятГУ. – 2010. – № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/skazka-kak-literaturnyy-zhanr (дата обращения: 21.03.2026).

Пасечников А.О., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель - Чудинова Е.В., канд. пед. наук, доцент

ИСТОРИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА: ОТ РОБЕРТА ШЕКЛИ И РЭЯ БРЭДБЕРИ ДО СЕРИАЛА «ОЧЕНЬ СТРАННЫЕ ДЕЛА»

Аннотация

В данной статье произведен анализ трансформации направленности зарубежных произведений жанра научной фантастики на примере повести Рэя Брэдбери «Где-то играет оркестр», некоторых рассказов из сборника Роберта Шекли «Паломничество на Землю» и современного сериала «Очень странные дела», снятого по сценарию братьев Даффер, Пола Дихтера, Джастина Добла и Кейти Трефри.

Ключевые слова: научная фантастика, будущее, нравственность, технологическая революция

Научная фантастика – это гораздо больше, чем просто жанр в литературе… Это особое направление искусства, отражающее многообразие форм и комбинаций, с помощью которых авторы задаются важнейшими философскими вопросами, стремясь дать читателю пищу для размышлений.

Непревзойденными классиками зарубежной научной фантастики по праву считаются такие авторы как Рэй Брэдбери и Роберт Шекли, чье творчество некоторые литературоведы относят к внежанровой литературе, задача которой не только описать технические новшества будущего, но и раскрыть образ человеческой психологии, отразив во всех красках тот мир, к которому стоит стремиться, противопоставив его тем негативным тенденциям, которые возникают из-за людей, деятельность которых носит деструктивный характер.

Одной из самых загадочных повестей Рэя Брэдбери является «Где-то играет оркестр» [1], в которой автор рассказывает про городок Саммертон, затерявшийся в песках штата Аризона, обитатели которого наделены долголетием, и могут жить несколько столетий не старея. Главным делом своей жизни они избрали спасение бесценных книг. Основав поселение более двух столетий назад, они проводят дни, создавая художественные, музыкальные и литературные произведения. Их маленький мир полон гармонии и процветания. Начинающий писатель и журналист Джеймс Кардифф, повинуясь внезапному импульсу, приезжает в Саммертон, где встречает и влюбляется в самую красивую на свете девушку по имени Неф. Спустя несколько дней, Неф посвя-

щает его в тайну, рассказывая ему о феномене бессмертия всех жителей этого городка. Главный герой чувствует, что он обязан предупредить жителей этого поселения о том несчастье, что надвигается на этот город. Дело в том, что в скором времени через территорию этого городка будет проложена автомагистраль, соединяющая штаты. Этот город не отмечен на картах, а это значит, что в случае, если о нем узнают, то его жителям придется столкнуться с множеством проблем, так как тайна существования людей, способных жить более двух столетий, станет подобно магниту притягивать людей и организации, стремящихся любыми способами создать лекарство от смерти, не взирая на тот вред, который будет причинен жизни музыкантам, художникам и писателям этого городка.

И предвестник этой назревающей бури не заставил себя долго ждать. Им стал журналист Эдвард Маккой, выследивший Джеймса Кардиффа. Маккою было абсолютно безразлично будущее жителей Саммертона, так как для него они лишь «сенсация» и «самые горячие новости», сулившие ему скандальный репортаж, на котором можно будет заработать определенную сумму денег. Маккой в этой повести символизирует деструктивный вектор направленности западной модели развития общества. Люди с подобным мировоззрением неспособны осознать тот вред, который они наносят другим ради реализации своих западно-капиталистических ценностей. Для Брэдбери в этой повести было важно не просто обозначить, но и максимально раскрыть данный конфликт, призвав западное общество поразмыслить об этом.

Проблема нравственности является ключевой и для Роберта Шекли в его рассказе «Паломничество на Землю» [2], где технологическая революция, позволившая людям освоить тысячи новых миров и покорить далекие галактики, приводит к полному вырождению моральных устоев общества. Фермер Альфред Саймон всю жизнь мечтал о настоящей любви, которая, как он предполагал, ожидала его на Земле. Скопив определенную сумму денег за годы изнурительной работы на планете в отдаленной системе, он прилетает на Землю, где наблюдает идеально слаженную систему из суперкорпораций, задача которых – предоставление самых разноплановых услуг. Здесь он узнает, что на Земле можно получить за деньги даже любовь, которая внушается гипнозом. Осознав весь цинизм безнравственного механизма по оказанию подобного рода услуг, он вымещает гнев на специально подготовленных для такого случая «клонированных красавицах», в которых можно стрелять за определенную плату. Для общества 1950-ых годов, которое затаив дыхание ожидало технологический рывок, с помощью которого можно будет покорять новые миры, этот рассказ стал не просто очередной антиутопией, а символом того негативного образа бу-

дущего, которое необходимо избежать. А в 1957 году вышел одноименный цикл, куда вошло множество рассказов, признанных сегодня классикой жанра научной фантастики.

Сегодня жанр научной фантастики не только активно развивается, но и выходит за рамки литературы, формируя самостоятельное направление в кинематографе. Ярким примером тому может послужить недавно вышедший в свет сериал «Очень странные дела», снятый по сценарию братьев Даффер, Пола Дихтера, Джастина Добла и Кейти Трефри. Вдохновившись «желтой прессой» и разного рода «теориями заговора» периода холодной войны, Дафферы создали историю, в которой подростки стремятся раскрыть тайну иного измерения – «Изнанки», о возможном теоретическом существовании которой было известно поначалу лишь узкому кругу ученых.

Действия разворачиваются в конце 1980-ых в маленьком американском городке Холкинс, где при странных обстоятельствах пропадает 12-летний подросток Уилл Байерс. Стремясь найти Уилла, полицейские прочесывают лес, где натыкаются на Национальную лабораторию Хоукинса, расположенную в глубине лесного массива. Официально она подчиняется Министерству энергетики США, однако в действительности в ее стенах проводится ряд экспериментов по изучению и развитию паранормальных способностей детей с целью использования их в военных целях.

Шериф Хоппер предполагает, что Уилл находится на территории данного военного объекта и, не имея законных оснований проверить свое предположение, решает тайно ночью проникнуть на территорию лаборатории. Там он обнаруживает детскую комнату с рисунками, из чего ему становится ясно, что в этой лаборатории находился как-то другой подросток, так как мама Уилла показала рисунки своего пропавшего сына, очень отличавшиеся от тех, что висели в той детской комнате.

Тем временем друзья пропавшего Уилла Майк, Дастин и Лукас продолжают самостоятельно прочесывать лес, где встречаются с девочкой-подростком, которая сбежала из Национальной лаборатории Хоукинса. Ее имя – 011. В той детской комнате военной лаборатории она жила в полной изоляции от внешнего мира. Именно ее рисунки обнаружил шеф полиции Хоппер, тайно проникнув на территорию военной базы. Ребята решают ее приютить и селят, в тайне от родителей, в игровой комнате Майка. Одиннадцать понемногу осваивается в новом мире и просит не говорить о ней взрослым, так как сотрудники военной лаборатории активно пытаются ее найти. Майк стремится помочь ей во всем и называет ее сокращенно Одди. Она объясняет друзьям, что знает, где находится Уилл. Оказывается, он попал в другое измерение, которое ученые, занимающиеся теоретической физикой, называют «Изнанкой».

Портал в это измерение открыли военные ученые при помощи паранормальных способностей Одди, которые они в ней последовательно развивали, обращаясь с ней как с подопытной. Одиннадцать стремится помочь ребятам связаться с Уиллом, используя свои способности воздействовать на низкочастотные процессы. Но из-за перенапряжения радиотехника Дастина выходит из строя. Ребята решают воспользоваться более мощными радиостанциями, которые находятся в школьном кабинете физики. Для этого они отправляются туда вместе с Одди и попадают в поле зрения тех военных ученых, которые за ней охотятся. В итоге они решают рассказать обо всем шефу полиции и маме Уилла, которая сама тоже научилась связываться со своим сыном через систему двоичного кода елочных гирлянд. Вместе они устанавливают точную геолокацию Уилла и вытаскивают его из «Изнанки». Военные ученые стремятся вернуть Одди в свою лабораторию, но получают от нее очень мощный отпор, и ей удается скрыться.

Во втором сезоне шеф полиции Холкинса фактически удочеряет Одди, пряча ее в своем лесном домике. Он опасается, что ее будут искать для того, чтобы снова использовать в военных целях. Скрывая факт ее существования даже от Уилла, Дастина, Лукаса и Майка, Хоппер перегибает палку с запретами, из-за чего 011 решает его ослушаться и встретиться с Майком, который несмотря ни на что верит в то, что она жива, и стремится с ней связаться, используя радиоаппаратуру, так как она способна воспринимать низкочастотные сигналы на расстоянии и таким образом наблюдать за людьми. Но у Одиннадцати не получается встретиться с Майком, из-за чего она решает нарушить второй запрет шефа полиции, открыв несгораемые ящики, где она обнаруживает информацию о своей маме и обрывки данных о военном проекте, которую Хоппер нашел в архивах штата и планировал предоставить ей, когда она подрастет. В голове 13-летней девчонки созревает план: отправиться в другой штат к своей маме, которая считает Джейн (так ее звали при рождении) мертвой. Прибыв туда, она обнаруживает маму в состоянии полной прострации. Та не реагирует на нее и не двигается вообще. Ее сиделка пояснила, что мама Одди до последнего не хотела признавать, что ее дочь мертва, пытаясь судиться с Министерством обороны США с целью освободить свою дочь.

Изучая бумаги в доме своей мамы, она обнаруживает фотографии другой девочки, которая тоже обладала паранормальными способностями. Подобно Одди Кали Прасад также сбежала из военной лаборатории. Используя свой дар воспринимать низкочастотные волновые импульсы, Одиннадцать определяет ее местоположение и решает отправится к ней в большой город. Там она находит Кали Прасад, которая предлагает ей начать мстить всем людям, причастным к ее похищению у матери. Одди

поначалу соглашается, но впоследствии отвергает данную идею, потому как осознает бессмысленность этих действий. После всего увиденного Одиннадцать решает вернуться к Хопперу.

А тем временем в Холкинсе портал в «Изнанку» снова открывается. Биосистемы нашего и потустороннего измерения смешиваются, что заставляет Дастина, Майка, Лукас и их новую одноклассницу Макс отправиться на охоту за демопсами (монстрами из параллельного измерения «Изнанка») и после не совсем удачного ее завершения занять круговую оборону и отстреливаться от хищных существ демогорганов. И на этот раз Уилл, разум которого сохранил связь с «Изнанкой», чувствует, что Истязатель разума, представляющий собой коллективный разум другого измерения, стремится направить всех существ «Изнанки» в наше измерение с целью его полного подчинения. Шеф полиции связывается с другой командой военных ученых, осуществлявших тайное наблюдение за этим городком, и те оказывают помощь в физическом уничтожении демогорганов и демопсов, пришедших в наш мир из другого измерения.

В этот напряженный момент Одди возвращается в Холкинс. Ей удается закрыть врата в «Изнанку», остановив тем самым смешение миров. Однако Истязатель разума все еще находится в организме Уилла. Путем общего мозгового штурма друзьям удается освободить Байерса от власти существа с помощью нагрева тела Уилла, что делает невозможным дальнейшее паразитирование внутри человека.

На мой взгляд, данный сериал смог полностью повторить атмосферу той эпохи, о которой писал Рэй Брэдбери и к которой он сам принадлежал. В наш век информационных технологий, когда у каждого человека есть доступ к всемирной паутине, способной предоставить информацию на любую тему, благодаря устройству, легко помещающемуся в карман, очень интересно посмотреть на мир, в котором люди жили без этих чудо-изобретений. Эстетика этого сериала заключается не только во временной атмосфере Холкинса, но и в самих его героях. Подростки, обладающие целостным научным восприятием мира, оказываются в состоянии понять сущность иного измерения, портал в который был открыт. В этом им помогает учитель физики, объясняющий им природу параллельного измерения и рассказывающий про интерпретацию миров квантовой механики. Такой подход позволяет им не только глубже осознать опасность, исходящую от «Изнанки», но и выработать стратегию защиты, основанные на научных знаниях и логике. Благодаря этому герои сериала доказывают своим примером важность обладания научными знаниями и соответствующим складом мышления.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что если раньше одним из стремлений авторов было заглянуть в будущее, дав западной цивили-

зации понять, что важно сохранять моральные устои, не вырождаясь под действием капиталистической наживы или грядущей технической революции, то сейчас одной из задач зарубежной научной фантастики является формирование образа мыслящего человека-интеллектуала, способного решать комплексные задачи, выходящие за пределы обыденного понимания.

Список цитируемой литературы

1. Брэдбери, Р. Где-то играет оркестр / Р. Брэдбери // Отныне и вовек: сборник повестей. – М.: Эксмо, 2007. – С. 64-78.
2. Шекли, Р. Паломничество на Землю / Р. Шекли; пер. с англ. Н. Евдокимовой // Паломничество на Землю : сборник рассказов. – Москва : Эксмо, 2010. – С. 15–32.

Пахомов Р.Р., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Мезинова О.В.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ ФОРМАЛИЗМА К ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМУ

Аннотация

В статье рассматриваются ключевые методологические подходы к изучению фантастики в литературе, начиная с формалистской школы и заканчивая постструктуралистскими концепциями. Анализируется, как разные методы помогают раскрыть специфику фантастического жанра, его функции и механизмы воздействия на читателей. Особое внимание уделяется возможностям междисциплинарных исследований.

Ключевые слова: фантастика; формализм; структурализм; постструктурализм; семиотика; междисциплинарные исследования.

Художественный жанр фантастики занимает достаточно значимые позиции в зарубежной и русской литературе. В основном он характеризуется использованием фантастического допущения, нарушением существующих границ реальности и изображением фактов, которые с точки зрения общепринятых культурных представлений не существуют или никогда не могли существовать [Головачева, 2013: 9–26]. Различные направления данного жанра способны оказывать влияние на читателей и их восприятие действительности: например, анти-

утопии, используя метафоры и аллегории, отражают социальные проблемы и политические ситуации и помогают задуматься над важными вопросами современности; научная фантастика, в свою очередь, позволяет исследовать сложные научно-технические реалии, вскрывать моменты влияния научно-технической деятельности на жизнь человека и общества. Кроме того, общие свойства этого жанра (красочные описания миров, захватывающие сюжеты и яркие персонажи) делают его довольно привлекательным для кинематографа.

Анализ фантастической литературы требует применения разнообразных методологических подходов, позволяющих раскрыть ее многослойность и специфику. Отсюда следует, что каждый из существующих методов – от формалистских исследований, фокусирующихся на художественных приемах, до постструктуралистских концепций, исследующих дискурсивные практики и множественность смыслов, – вносит свой вклад в понимание фантастического как литературного феномена.

История возникновения фантастики как таковой имеет достаточно глубокие корни: ее истоки можно заметить в волшебных сказках, героическом эпосе и легендах Древней Греции, где коллективное воображение сочетало мифические образы и мотивы с реальными событиями. В дальнейшем в зарубежной литературе XVII–XVIII веков фантастика являлась лишь необычным стечением обстоятельств, дополнительным художественным фоном, позволявшим сделать повествование более захватывающим. Лишь в конце XIX – начале XX века, благодаря творчеству Жюля Верна и Герберта Уэллса, фантастика стала самостоятельным жанром, впоследствии разделившимся на различные направления [Аникина, 2024: 1]. Неудивительно, что именно с этого времени литературным критикам потребовались новые методологические подходы, которые позволили бы провести качественный анализ подобных литературных произведений.

Одним из первых таких подходов считается формализм, возникший в России в 1910–1920-х годах. В основном он акцентировался на значении формы (языка) в ущерб содержанию (заложенным идеям). Формалисты предлагали метод анализа литературного произведения, фокусируясь на особенностях текста, в частности, на используемых в нем приемах. В то же время они отказывались говорить о содержании, считая эту задачу не свойственной литературоведению.

Ключевым элементом формализма является принцип «остранения», цель которого – вывести читателя «из автоматизма восприятия». Имелось в виду, что поэтические приемы, изобретенные одной эпохой, в следующую эпоху устаревают, потому что читатель к ним привыкает. По этой причине искусство должно создавать новые приемы, сложнее предыдущих, чтобы художественная речь продолжала казаться странной, то есть

особенной, усложненной и искусственной. Для анализа фантастики этот подход особенно ценен, поскольку жанр часто строится на нарушении привычных норм и ожиданий. Через призму «остранения» фантастическое делает привычное странным, заставляя читателя по-новому взглянуть на реальность. При таком анализе все внимание сводится к тому, как фантастические элементы (технологии, существа, миры) организованы и взаимодействуют в тексте [Шкловский, 1983: 9–25].

Однако формализм, недооценивающий идейно-тематическое содержание, сталкивается с непреодолимыми ограничениями. Во-первых, он совершенно не подходит для сложных полифонических произведений: полное игнорирование связи текста с авторской позицией, исторической эпохой и социальными процессами делает анализ фантастического в нем некорректно субъективным. Во-вторых, сам эффект остранения из-за своей сильной зависимости от читательского восприятия также создает проблему объективности анализа: то, что кажется странным одному, для другого может быть привычным [Бахтин, 1979: 10–50].

Ближе к середине XX века во Франции и СССР начал возникать новый метод анализа как классической, так и фантастической литературы – структурализм. Его зарождение (1920–1940-е гг.) и дальнейшее становление (1950–1960-е гг.) было связано с развитием структурной лингвистики, антропологии и семиотики, а также с необходимостью переосмысления традиционных подходов к изучению культурных и литературных явлений.

В отечественных исследованиях структурализм продолжал развивать идеи формализма, но сосредотачивался уже на универсальных структурах и системах знаков: исследовались скрытые структуры и отношения между элементами системы, а не сами элементы. Особенно подчеркивалась роль текста как семиотической системы, где каждый элемент имеет значение в рамках целого. В фантастике это особенно заметно: даже описание технологий или магии подчиняется внутренней логике мира [Лотман, 1970: 75–98]. Кроме того, в подобном ключе изучались диалогичность текста и множественность голосов. Из этого, в свою очередь, следовало, что фантастическое в художественной литературе может проявляться через взаимодействие разных мировоззрений (например, столкновение человеческой и инопланетной культур), а также полифонию идей, где ни одна точка зрения не доминирует [Бахтин, 1979: 10–50].

В зарубежной же мысли структуралистский подход определял фантастическое как состояние неопределенности, колебания между естественным и сверхъестественным объяснением событий. Это состояние возникает, когда читатель (а иногда и персонаж) не может одно-

значно решить, являются ли происходящие события реальными или им есть рациональное объяснение. Как только выбор в пользу одного из вариантов сделан, фантастическое исчезает, и произведение переходит в жанр необычного, если события объяснены рационально, или чудесного, если признано сверхъестественное вмешательство [Тодоров, 1999: 6–7]. На этой почве развивались идеи о тексте как системе знаков, отсылающих к культурным мифам и кодам. В фантастике стандартные мифологические архетипы (герой, мудрец, чудовище) переосмысляются в новых условиях, а сам жанр становится способом исследования современных мифов (к примеру, миф о технологическом рае, постчеловеке) [Барт, 2008: 240–242].

Несмотря на вышеперечисленные качества, структурализм остался сосредоточен на формальных организационных принципах текста, а не на его содержании. При таком анализе читатель по-прежнему «декодирует» текст, опираясь лишь на имеющиеся у него культурные знания, что может привести к недооценке символического, философского или эмоционального измерения фантастического, связанного с историческим и социальным контекстом. Помимо этого, используемые в данном случае бинарные оппозиции упрощают сложность фантастического. Поэтому такая схема не всегда применима к произведениям, где границы между этими категориями размыты или где используются более сложные семантические модели [Lem, 1974: 227–237].

В связи с этим, а также на фоне возникшей социально-политической нестабильности, в конце 1960-х годов начался кризис структурализма, требовавший переосмысления идей данного методологического подхода. В начале 1970-х годов во Франции возник постструктурализм, который дал начало решению вышеназванной задачи. Впоследствии постструктуралистский подход к анализу литературной фантастики получил известность в США в 1980-е годы, а в Европе распространился в 1990-е.

В своих суждениях постструктуралисты критиковали структуралистов за стремление найти единую «идеальную глубинную структуру», которая объясняла бы все культурные артефакты. Они указывали на то, что такой подход игнорирует множество переменных и не учитывает элементы, которые не вписываются в схемы. В таком ключе постструктурализм отвергал и продолжает отвергать универсальные структуры в пользу множественности интерпретаций и деконструкции. В анализе фантастики подобный подход дает акцент на нестабильности смыслов (например, размывание границ между реальностью и иллюзией) и исследовании власти дискурсов (как научные или политические нарративы формируют «возможные миры»), а также обращает внимание к маргинальным голосам и альтернативным историям (как

пример, критика капитализма и поиск альтернативных социальных моделей) [Jameson, 2005: 11–27].

Современные исследования фантастики все чаще объединяют все три вышеназванных метода, потому что каждый из них предлагает уникальный способ анализа, позволяя раскрыть разные аспекты фантастического как литературного феномена. Так, формализм связывает литературу с лингвистикой, изучая язык как систему, и помогает выявить, как именно литературные приемы конструируют фантастический эффект. Структурализм, в свою очередь, объединяет литературоведение с антропологией и семиотикой, благодаря чему рассматривает литературу как знаковую систему, где значение рождается из отношений между элементами, а не из их сущности; в анализе фантастической литературы акцент делается на универсальных структурах и паттернах, лежащих в основе текстов. Наконец, постструктурализм взаимодействует с философией, психоанализом, социологией и культурологией, из чего следует более объективное внимание на нестабильности, противоречивости и множественности смыслов; в плане фантастики этот подход позволяет выявить скрытые и неоднозначные аспекты текста. Таким образом, анализ фантастического через призму этих трех методологических подходов позволяет исследовать данную область на разных уровнях – от формальных приемов до глубинных культурных и философских измерений. В частности, междисциплинарные исследования помогут детально изучить влияние жанра на массовую культуру, проанализировать, как фантастика отражает страхи и надежды общества, охарактеризовать расписанные в тексте этические дилеммы и дать понимание того, как мозг человека воспринимает невозможное и как это влияет на его эмпатию.

Эволюция методологических подходов – от формализма до постструктурализма – демонстрирует, как на протяжении XX века усложнялся анализ фантастического в художественной литературе. Если ранние методы фокусировались лишь на структуре и приемах текста, то современные концепции позволяют исследовать данный жанр как зеркало культурных кодов, социальных конфликтов и философских идей. Междисциплинарность, в свою очередь, дает возможность открыть новые горизонты для детального изучения и понимания того, как именно фантастика может не только отражать, но и формировать реальность.

Список цитируемой литературы

1. Аникина, Г. П. Что такое фантастика / Г. П. Аникина // Work5.ru: образовательный портал. – 2024. URL: https://www.work5.ru/spravochnik/literatura/chto_takoe_fantastika (дата обращения: 17.03.2026).

2. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – Москва: Академический проект, 2008. – 317 с.

3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1979. – 504 с.

4. Головачева, И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / И. В. Головачева; под науч. Ред. А. П. Ураковой; Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2013. – 419 с.

5. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.

6. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.

7. Шкловский, В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – Москва: Советский писатель, 1983. – С. 7–24.

8. Jameson, F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions / F. Jameson. – London: Verso, 2005. – 464 p.

9. Lem, S. Todorov's Fantastic Theory of Literature / S. Lem // Science Fiction Studies. – 1974. – P. 227–237.

Пересторонина Е. М., студентка
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Мезинова О. В.

ОБРАЗ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ КАК ФОРМА ЭТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация

В статье рассматривается образ искусственного интеллекта в научной фантастике как способ осмысления этических проблем современного общества. На материале произведений К. Чапека, А. Азимова и Ф. К. Дика показывается, что фантастика ставит в центр не столько страх перед машиной, сколько вопрос о границах человеческой ответственности, эмпатии и морального выбора в технологическом мире.

Ключевые слова: научная фантастика; искусственный интеллект; этика; робот; постчеловек; критика современности.

В последние годы тема искусственного интеллекта вышла далеко за пределы научной и технической сферы. Она стала частью повсе-

дневной культуры, общественных дискуссий и медийного пространства. Алгоритмы рекомендуют нам музыку, тексты и фильмы, нейросети создают изображения и помогают писать тексты, а разговор о будущем все чаще строится вокруг вопроса о том, что останется исключительно человеческим. На этом фоне закономерно возрастает интерес к научной фантастике, которая задолго до современных технологических прорывов начала моделировать подобные ситуации и проверять их на культурную и нравственную устойчивость.

Научная фантастика ценна не только тем, что «предугадывает» отдельные изобретения. Ее сила состоит в другом: она создает особую ситуацию мысленного эксперимента, где можно увидеть последствия технического развития для человека, общества и культуры. Ф. Джеймисон писал о фантастике как о способе представить историческую альтернативу и тем самым увидеть настоящее под новым углом [6]. Именно поэтому фантастические тексты о роботах и искусственном интеллекте интересны не просто как истории о машинах. В них, как правило, обсуждается состояние самого человека: его страхи, иллюзии, склонность перекладывать ответственность и одновременно желание сохранить собственную исключительность.

На мой взгляд, одна из ключевых идей научной фантастики заключается в том, что главная опасность исходит не от машины как таковой, а от человека, который стремится упростить моральный выбор, формализовать его и передать технической системе. Машина в таких текстах нередко становится зеркалом общества: она показывает, насколько уязвимы представления о разуме, гуманности и свободе, если их рассматривать в условиях технологического давления.

Одним из наиболее ранних и влиятельных произведений на эту тему стала пьеса Карела Чапека «R.U.R.» [2]. Именно она закрепила в культуре слово «робот», которое быстро вышло за пределы литературного контекста и стало частью глобального языка о технике. Однако важно помнить, что у Чапека робот не просто техническое устройство. Это образ, через который раскрывается кризис индустриального общества. Роботы создаются как идеальная рабочая сила: без усталости, без сомнений, без внутренней жизни. Их появление сначала воспринимается как победа рациональности и эффективности. Но именно здесь и скрывается проблема. Человек в мире «R.U.R.» постепенно начинает относиться к жизни как к производственному ресурсу, а к разумному существу – как к функции.

Иначе говоря, в центре пьесы находится не восстание машин в узком смысле, а критика такого общественного порядка, где человеческое измерение вытесняется логикой выгоды и управляемости. Робот у Чапека страшен не сам по себе, а потому, что он возникает как про-

должение бесчеловечной модели мышления. Машина становится симптомом кризиса, а не его причиной. В этом смысле текст Чапека остается удивительно современным: и сегодня разговор об искусственном интеллекте часто строится вокруг эффективности, автоматизации и оптимизации, тогда как вопрос о ценности человеческого труда, свободы и ответственности уходит на второй план.

Совсем иначе тема развивается у Айзека Азимова в сборнике «Я, робот» [1]. В массовом сознании Азимов часто воспринимается как писатель, который «примирил» человека и машину, предложив знаменитые три закона робототехники. Действительно, в его произведениях робот уже не демонизируется и не является простым источником катастрофы. Наоборот, он включен в систему рационально продуманной этики. Но именно это делает тексты Азимова особенно интересными. Писатель показывает, что попытка свести мораль к набору формализованных правил не устраняет проблему выбора, а лишь переводит ее в более сложную форму.

Почти каждый рассказ сборника строится на столкновении между строгой логикой закона и реальной жизненной ситуацией, где значения оказываются неоднозначными. Робот может следовать правилам безупречно с формальной точки зрения, но итог все равно вызывает тревогу, потому что сами обстоятельства не укладываются в чистую схему. В этом проявляется важный философский смысл книги. Азимов не просто фантазирует о безопасных машинах; он показывает границы любой этики, которая хочет полностью заменить живое нравственное суждение алгоритмом. Если ответственность воспринимается как технически решаемая задача, человек начинает забывать, что решение все равно принимает он сам – на этапе проектирования, интерпретации и применения правил.

Таким образом, у Азимова критика современности выражена не через образ враждебной машины, а через сомнение в самой идее полной рационализации морали. Машина здесь разоблачает человеческую веру в то, что сложные нравственные конфликты можно навсегда снять с помощью идеальной инструкции. В этом смысле писатель оказывается очень близок к сегодняшним спорам об алгоритмической этике, автоматизированных решениях и доверии к «нейтральным» системам, которые на деле всегда создаются внутри определенного человеческого контекста.

Еще более остро проблема границы между человеком и искусственным существом поставлена в романе Филипа К. Дика «Do Androids Dream of Electric Sheep?» [3]. Если у Чапека главным становится вопрос о дегуманизации труда, а у Азимова – вопрос о формализации моральных норм, то у Дика в центр выходит проблема эмпатии.

Мир романа построен так, что различие между человеком и андроидом перестает быть очевидным. Внешне андроиды похожи на людей, обладают сложным поведением и развитыми реакциями. Тогда возникает вопрос: по какому признаку вообще можно определить, кто является человеком?

Для Дика такой признак связан прежде всего не с интеллектом, а со способностью к сопереживанию. Но и здесь все оказывается непросто. Люди в его мире тоже далеко не всегда проявляют эмпатию; они живут в атмосфере усталости, отчуждения и нравственной размытости. Получается парадоксальная ситуация: граница между человеческим и нечеловеческим разрушается не потому, что машина стала слишком «живой», а потому, что сам человек утрачивает признаки гуманности. В этом заключается одна из самых сильных сторон романа. Он заставляет задуматься о том, что технический прогресс опасен не только возможной автономией машин, но и тем, что он может нормализовать эмоциональное и нравственное опустошение.

Подобный поворот хорошо соотносится с концепцией постчеловеческого, разработанной в гуманитарной мысли конца XX века. Н. Кэтрин Хэйлз отмечала, что в условиях новых информационных технологий привычное представление о человеке как о полностью автономном и самодостаточном субъекте начинает разрушаться [5]. Донна Харауэй, в свою очередь, рассматривала фигуру киборга как символ размывания жестких границ между человеком, машиной и культурной конструкцией [4]. Эти идеи важны для понимания научной фантастики, поскольку она одной из первых начала исследовать состояние, в котором человек уже не может мыслить себя полностью отдельно от техники.

Однако в литературе этот процесс не сводится к простой констатации «слияния» человека и машины. Напротив, фантастика постоянно возвращает нас к вопросу о том, что именно мы готовы считать человеческим и почему. Если разум можно частично воспроизвести, если действия можно алгоритмизировать, если речь и поведение можно имитировать, то что тогда остается в качестве последнего аргумента в пользу человеческой уникальности? Научная фантастика не дает окончательного ответа, но показывает, что этот ответ нельзя искать только в технической плоскости. Он связан с этикой, культурой, памятью, способностью к состраданию и осознанием собственной ответственности.

Именно поэтому образ искусственного интеллекта в фантастике следует рассматривать как форму критики современности. Такие тексты говорят не только о будущем, но и о настоящем. Они выявляют слабые места общества, которое все чаще хочет заменить живую сложность человеческих отношений удобными моделями расчета,

управления и прогнозирования. Робот, андроид или сверхразумная система становятся в них не просто персонажами, а инструментами проверки человеческих ценностей. Когда общество начинает мечтать об идеальном исполнителе без сомнений и чувств, фантастика напоминает, что вместе с «ошибками» человека могут исчезнуть и его свобода, моральная глубина и способность к сопереживанию.

В этом и состоит, как представляется, образовательная и культурная значимость научной фантастики. Она учит воспринимать технологическое развитие не как нейтральный процесс, а как область морального выбора. Для современного читателя такие тексты важны еще и потому, что они помогают выйти из двух крайностей – слепого технооптимизма и столь же слепого страха перед машинами. Фантастика показывает более сложную картину: техника сама по себе не является ни абсолютным злом, ни гарантией прогресса. Все зависит от того, какие человеческие представления, интересы и ценности в нее вложены.

Подводя итог, можно сказать, что образ искусственного интеллекта в научной фантастике выполняет не столько прогностическую, сколько критическую функцию. У Чапека он раскрывает бесчеловечность индустриальной логики, у Азимова – ограниченность формализованной этики, у Дика – кризис эмпатии и нестабильность самой границы между человеком и машиной. Во всех этих случаях фантастика говорит прежде всего о человеке, а не о технике. Именно поэтому она остается важным способом осмысления современной культуры, в которой вопрос о будущем технологий все чаще оказывается вопросом о будущем человеческого.

Список цитируемой литературы

1. Asimov, I. I, Robot. New York: Bantam Books, 2008.
2. Čapek, K. R.U.R. (Rossum’s Universal Robots). London: Penguin Classics, 2004.
3. Dick, P. K. Do Androids Dream of Electric Sheep? New York: Ballantine Books, 1996.
4. Haraway, D. Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991.
5. Hayles, N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
6. Jameson, F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London: Verso, 2005.

Полухин П.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Н. В. Киреева, канд. пед. наук

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЖАНРА ФАНТАСТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация

В статье рассматривается образовательная роль фантастики как особого типа художественного мышления, способного влиять на интеллектуальное, нравственное и культурное развитие читателя. Показано, что фантастическая литература не только расширяет границы воображения, но и способствует формированию критического мышления, навыков интерпретации, ценностной рефлексии и межкультурной коммуникации. Особое внимание уделяется тому, как фантастика может использоваться в образовательной среде. Делается вывод о том, что фантастика обладает значительным педагогическим потенциалом и может выступать эффективным инструментом гуманитарного образования.

Ключевые слова: фантастика, образование, воображение, критическое мышление, читательская компетентность, ценности, межкультурный диалог.

Фантастика занимает особое место в литературе и культуре, поскольку она обращается не только к сфере развлечения, но и к фундаментальным вопросам человеческого существования. С помощью образов невозможного, условного и необычного фантастическая литература помогает осмыслить реальность, увидеть скрытые механизмы социальной жизни, задать вопросы о границах науки, морали, свободы и ответственности. Именно поэтому фантастика представляет интерес не только для литературоведения, но и для педагогики, культурологии и философии образования.

Образовательная роль фантастики проявляется прежде всего в том, что она развивает воображение. Воображение является одной из важнейших психических функций, обеспечивающих творческое мышление, способность к моделированию ситуаций и поиску нестандартных решений. Читая фантастическое произведение, человек погружается в мир, где привычные законы могут быть изменены, а потому вынужден постоянно соотносить вымысел с известной ему реальностью. Такой процесс активизирует мыслительную деятельность, учит видеть альтернативы и воспринимать мир не как нечто раз и навсегда заданное, а как пространство возможностей.

Ярким примером моделирования альтернативной социальной реальности служит рассказ Айзека Азимова «Профессия». Автор конструирует мир, где традиционное обучение заменено мгновенной загрузкой знаний в мозг через нейроимпланты. Этот фантастический допуск позволяет читателю провести мысленный эксперимент: что произойдет с человечеством, если исключить трудность процесса познания? В произведении показано, что удобство приводит к стагнации цивилизации, а способность к самостоятельному обучению становится маргинализированной. Таким образом, фантастическая модель заставляет переосмыслить ценность современного образования не как накопления данных, а как развития когнитивных функций

Особенно важно то, что фантастика не сводится к простому уходу от действительности. Напротив, в лучших своих образцах она позволяет по-новому взглянуть на современность. Фантастический сюжет часто строится на допущении, которое обостряет реальные проблемы общества. Изображение будущего, параллельного мира, технологической утопии или антиутопии помогает читателю осмыслить последствия человеческих решений. Таким образом, фантастика выполняет не только эстетическую, но и познавательную функцию: она становится своеобразной моделью исследования мира и человека.

С образовательной точки зрения особенно значима способность фантастики формировать критическое мышление. В отличие от текста, который предлагает готовые ответы, фантастическое произведение часто содержит открытые смысловые зоны, требующие интерпретации. Читатель должен соотнести необычную художественную ситуацию с моральными, историческими и философскими вопросами. Почему герой принимает то или иное решение? Где проходит граница между прогрессом и угрозой? Можно ли считать техническое совершенство признаком гуманности? Такие вопросы стимулируют аналитическую деятельность и учат не принимать информацию на веру, а рассматривать ее в системе аргументов и контекстов.

Для развития навыков критической оценки целесообразно использовать произведения, содержащие этические дилеммы. Например, в том же рассказе «Профессия» центральным вопросом становится проблема «лжи во благо». Правительство Земли скрывает от населения правду о деградации человеческого интеллекта ради поддержания социальной стабильности. Обсуждение этого сюжета в аудитории провоцирует дискуссию: оправдана ли стабильность ценой интеллектуального застоя? Имеет ли право система определять ценность человека? Анализ таких ситуаций учит обучающихся видеть скрытые манипуляции в социальных конструктах и подвергать сомнению авторитетные мнения, что является ключевым навыком критического мышления.

В этом отношении фантастика близка образовательной задаче формирования самостоятельной личности.

Современная школа и высшая школа ориентированы не только на передачу знаний, но и на развитие компетенций, необходимых для жизни в сложном информационном обществе. Умение анализировать текст, сопоставлять разные точки зрения, делать выводы, видеть скрытые смыслы и распознавать манипуляции – все это может развиваться через обращение к фантастической литературе. Особенно эффективной она становится тогда, когда чтение сопровождается обсуждением, сравнением произведений разных эпох и культур, выполнением творческих и исследовательских заданий.

Фантастика также обладает значительным нравственным потенциалом. Через образы вымышленных миров авторы нередко рассматривают базовые моральные категории: добро, зло, долг, свободу, жертвенность, ответственность, сострадание. В отличие от дидактического текста, фантастика не всегда предлагает прямое морализаторство. Она чаще ставит героя в ситуацию выбора, где необходимо самостоятельно определить ценности и последствия поступка. Благодаря этому читатель не получает готового нравственного урока, а приходит к нему через сопереживание, размышление и эмоциональное участие.

Фантастика позволяет безопасно проживать сложные моральные выборы. В антиутопиях (Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», О. Хаксли «О дивный новый мир») или социальной фантастике (А. и Б. Стругацкие «Пикник на обочине») герои часто стоят перед выбором между личным благополучием и истиной. В образовательном процессе это можно реализовать через метод «этического аудита». Ученикам может быть предложено оценить поступки героев не с точки зрения закона вымышленного мира, а с точки зрения общечеловеческой морали. Например, является ли герой «Профессии» Джордж Плейтен преступником, нарушившим запрет на чтение, или спасителем будущего человечества?

Образовательная ценность фантастики особенно заметна в детском и подростковом чтении. В этот период личность активно формируется, а воображение и эмоциональная сфера играют огромную роль в становлении мировоззрения. Фантастические произведения помогают юному читателю переживать сложные чувства в безопасной художественной форме, осваивать модели поведения, понимать мотивы героев, примерять на себя разные жизненные позиции. Кроме того, фантастика часто становится первым шагом к более сложному чтению, развивая интерес к литературе в целом.

Не менее важен и культурологический аспект фантастики. Современная фантастическая литература представляет собой простран-

ство межкультурного диалога, в котором переплетаются мифологические сюжеты, национальные традиции, научные идеи и общечеловеческие ценности. Читая произведения разных стран, обучающийся знакомится не только с различными моделями художественного мира, но и с особенностями культурного мышления. Это особенно актуально в условиях глобализации, когда способность понимать и уважать иную культурную систему становится важнейшей образовательной задачей.

Фантастика может использоваться и как эффективный инструмент в преподавании гуманитарных дисциплин. Например, при изучении литературы она помогает показать эволюцию жанров, связь художественного текста с историческим контекстом, особенности авторской позиции. При изучении истории фантастические произведения позволяют обсудить представления разных эпох о будущем, научном прогрессе и социальной организации. В рамках обществознания и философии фантастика служит материалом для разговора о технологиях, власти, этике, свободе личности и границах человеческого вмешательства в природу.

Кроме того, фантастика способствует развитию читательской мотивации. Для многих обучающихся именно фантастический сюжет становится входом в мир серьезного чтения. Динамика действия, яркие образы, необычные миры и герои вызывают эмоциональный отклик, а затем ведут к более глубокому анализу текста. Учитель или преподаватель может использовать этот интерес как ресурс: после первичного эмоционального восприятия произведения перейти к обсуждению языка, символики, проблематики и авторской идеи. Таким образом, фантастика выполняет роль «моста» между увлечением и осмысленным чтением.

В образовательной практике перспективным является проектный подход к изучению фантастики. Обучающимся можно предложить сравнительный анализ литературного произведения и его экранизации, исследование научных идей, лежащих в основе сюжета, создание собственных фантастических миров или мини-проектов на тему «Каким будет будущее человека и общества?». Подобные задания развивают не только литературную грамотность, но и навыки работы с информацией, коммуникацию, творческое мышление и презентационные умения. Фантастика в данном случае становится не только объектом изучения, но и средством активного обучения.

Следует отметить, что фантастика особенно ценна тем, что соединяет рациональное и эмоциональное, научное и художественное, личное и общественное. Она не противопоставляет знание воображению, а, напротив, показывает их взаимосвязь. Именно поэтому фантастическое произведение может быть использовано как форма образо-

вательного диалога, в котором ученик или студент не просто усваивает информацию, а учится мыслить, сопоставлять, сомневаться и выбирать. В условиях современного образования это приобретает особую значимость, поскольку одной из главных задач становится подготовка человека к жизни в постоянно изменяющемся мире.

Таким образом, образовательная роль фантастики заключается в ее способности развивать воображение, критическое мышление, читательскую компетентность, нравственную рефлексию и межкультурную чувствительность. Фантастика помогает увидеть реальность под новым углом, поставить важные вопросы о человеке и обществе, а также формирует устойчивый интерес к познанию. Включение фантастических произведений в образовательный процесс делает обучение более живым, содержательным и современным. Следовательно, фантастика может рассматриваться не только как явление литературы и культуры, но и как значимый ресурс гуманитарного образования.

Список цитируемой литературы

1. Лем, С. Фантастика и футурология / С. Лем. – Москва : АСТ, 2004. – С. 585–591.

2. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; перевод с французского Б. Нарумова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. – С. 122–143.

3. Азимов, А. Профессия / А. Азимов // Ранние рассказы : сборник. – Москва : АСТ, 2018. – С. 238–244.

4. Брэдбери, Р. 451 градус по Фаренгейту / Р. Брэдбери. – Москва : Эксмо, 2015. – С. 83–89.

5. Стругацкие, А. Н. и Б. Н. Пикник на обочине / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – Москва : АСТ, 2020. – С. 19–25.

Полянская Д.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель - Барабанова Е.И., канд. пед. наук., доцент

ВООБРАЖАЯ ИНОЕ: ФАНТАСТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ ДЕКОНСТРУКЦИИ РЕАЛЬНОСТИ И МОСТ МЕЖДУ КУЛЬТУРАМИ

Аннотация

В статье исследуется трансформация фантастики из периферийного жанра в центральный механизм культуры, способный интегрировать критику социальной реальности, формирование глобальных нарративов и межкультурный диалог. Я обращаюсь к современным теоретическим подходам, демонстрируя, как спекулятивное воображение становится пространством изменения привычных границ – между естественным и искусственным, человеком и другим, центром и периферией. На материале новейших исследований (работы Н.В. Короткова, Бояна Жикича, серии «Studies in Global Genre Fiction», сборника «The Speculative Route») обосновывается тезис о том, что фантастика выступает уникальной формой культуры и деколониальной практикой, пересобирающей онтологии и гносеологии современности.

Ключевые слова: фантастика, спекулятивная литература, критика современности, межкультурный диалог, афрофутуризм, постколониализм, нарратив, жанр, миростроительство.

Долгое время фантастика воспринималась либо как обеденная литература для подростков, либо как технически ориентированное чтиво, далекое от изящной словесности. Однако в последние десятилетия, на фоне ускоряющейся технологической эволюции, экологических кризисов и распада прежних идеологических конструкций, произошла фундаментальная переоценка ее статуса. Фантастическое повествование обрело голос в самых разных интеллектуальных полях – от философской антропологии до политической теории. Как убедительно показывает в своей работе «Онтология и гносеология фантастики» Н.В. Коротков, данный феномен занимает уникальное положение в культуре, функционируя как гибридное образование, где художественное мышление смыкается с философским. Коротков вводит понятие «диктата воображения над реальностью», подчеркивая, что подобный диктат не означает ухода от действительности, но представляет собой особую форму ее радикального анализа. Опираясь на сартровскую концепцию воображения как конститутивного свойства сознания, мы можем утверждать: свобода, реализуемая в акте воображения, позволяет уста-

навливать новые причинно-следственные связи, моделировать альтернативные социальные конфигурации и обнажать скрытые механизмы власти, которые в обыденном восприятии кажутся естественными.

Именно эта способность к созданию «иных миров» превращает фантастику в мощнейший инструмент социальной критики. Когда писатель конструирует дистопию, он не столько предсказывает будущее, сколько подчеркивает тревожные тенденции настоящего. Когда он создает контакт с инопланетным разумом, он, по сути, исследует границы собственной человечности и механизмы ксенофобии. Фантастика позволяет обнажить то, что в публичном дискурсе часто остается за кадром – страхи, желания, невысказанные предположения о природе человека и общества.

Переломным моментом в судьбе фантастической литературы стало движение «Новой волны», которое исследователи О.В. Анисимова и Т.А. Савушкина характеризуют как настоящую эпистемологическую революцию. В середине XX века писатели – среди них Роджер Желязны, Джордж Мартин, Нил Гейман и их современники – предприняли решительный демарш против жестких жанровых границ, существовавших в англо-американской фантастике. Они привнесли в фантастическое повествование поэтическую изощренность, психологическую глубину и, что особенно важно, отказались от линейной модели технического прогресса как единственно возможного вектора развития сюжета. «Новая волна» сделала фантастику литературой о человеке, а не о механизмах, о внутренних конфликтах, а не о внешних атрибутах будущего. Этот сдвиг привел к взаимному обогащению массовой и элитарной литературы, размыв ту самую иерархию, которая долгое время держала фантастику на периферии академического интереса.

Одновременно с этим изменением поэтики менялась и функция фантастического текста. Он перестал быть просто предсказанием или предостережением и превратился в пространство для философского эксперимента. Чтение фантастического текста требует от аудитории особой компетенции – готовности принять игровые условия, согласиться на существование вымышленных сущностей и, через это согласие, совместно с автором конструировать «эффект реальности» для того, что не имеет аналогов в повседневном опыте.

Одним из центральных мотивов современной фантастической литературы становится фигура чужого, пришельца, иного. В статье «Alien(ating) Naturecultures» Хелен Меррик демонстрирует, как феминистские и экофеминистские научно-фантастические нарративы используют образ инопланетного для радикального пересмотра границ между человеческим и нечеловеческим. Опираясь на концепции Донны Харауэй, Меррик утверждает, что научная фантастика выступает формой

«креативного science studies» – пространством, где подвергаются сомнению те самые категории, на которых строится современная научная картина мира. Что значит быть «живым»? Где проходит граница между естественным и искусственным? Может ли технологическое быть включенным в ткань природного, не разрушая ее? Эти вопросы, которые в академической среде формулируются на языке философии или биологии, в фантастическом тексте обретают плоть и кровь, становятся предметом эмоционального и этического переживания.

Но фигура Другого в фантастике отсылает не только к границам видовым, но и к границам культурным, расовым, цивилизационным. Постколониальная теория давно обратила внимание на то, как классическая научная фантастика XIX–XX веков была соучастницей империалистического воображения, воспроизводя колониальную оптику в образах освоения космоса, контакта с «примитивными» цивилизациями или борьбы с враждебными инопланетными захватчиками.

Особенно ярко этот постколониальный поворот проявляется в таком направлении, как афрофутуризм. Кристина Слопек-Хауфф в анализе романа Нало Хопкинсон «Midnight Robber» показывает, как афрофутуристская эстетика позволяет пересмотреть не только социальные, но и видовые иерархии. В романе Хопкинсон создает мир, где технологии неразрывно сплетены с африканской диаспорной культурой, где киборги и нечеловеческие виды становятся не угрозой, а союзниками в преодолении колониального наследия. Слопек-Хауфф подчеркивает, что Хопкинсон использует нечеловеческое как зеркало, в котором отражается насилие, совершенное над людьми в ходе колониальной истории, и одновременно – как возможность для построения новых, более справедливых форм социальности. Роман предстает как постколониальное воспитание, где героиня учится видеть связи там, где колониальное мышление настаивало на разделении.

Показателем того, что фантастика окончательно легитимизирована в глазах академического сообщества, служит проведение крупных научных форумов, посвященных ее изучению. В 2025 году в Институте мировой литературы имени А.М. Горького в Москве состоялась Международная научная конференция «Фантастическое в литературе и культуре: теория вымышленных пространств». Участники конференции – литературоведы, философы, культурологи из разных стран – обсуждали вопросы, далеко выходящие за рамки традиционного жанроведения. В центре внимания оказалась проблема вымышленных пространств: как фантастика конструирует свои миры, какие онтологии лежат в основе этих конструкций, как они связаны с реальными пространственными практиками и политическими географиями. Этот интерес к «миростроительству» не случаен.

Именно через создание альтернативных пространств – будь то иные планеты, параллельные измерения, постапокалиптические ландшафты или города будущего – фантастика обретает свою критическую силу. Дистанцируясь от привычной реальности, она получает возможность взглянуть на нее со стороны, обнажить те ее структуры, которые в повседневности воспринимаются как неизбежные.

Возвращаясь к исходной интуиции Короткова о способности фантастики интегрировать разные типы рациональности, можно утверждать, что сегодня мы наблюдаем становление фантастики не просто как литературного жанра, но как полноценного метода познания и критики. В этом методе органично сочетаются научная строгость и мифопоэтическая образность, политическая ангажированность и метафизическая глубина. Фантастика позволяет говорить о самых сложных проблемах современности – о климатических изменениях, о трансформации труда под воздействием автоматизации, о новых формах социального неравенства, о переопределении человеческого в эпоху биотехнологий – на языке, доступном широкой аудитории, но при этом не упрощающем, а, напротив, углубляющем понимание.

Более того, в условиях глобализированного, но глубоко фрагментированного мира, фантастика становится пространством подлинного межкультурного диалога. Не случайно сегодня активно развиваются такие направления, как арабская научная фантастика, китайское фэнтези, афро- и индигенные спекулятивные традиции. В этих текстах сталкиваются и переплетаются разные исторические опыты, разные представления о времени, разные онтологии. Читатель, открывающий для себя фантастику, рожденную в иной культурной традиции, вынужден выйти за пределы собственных категорий восприятия, научиться видеть мир иначе. И в этом смысле фантастика выполняет ту же работу, что и лучшие образцы антропологической или философской мысли, – работу по децентрации субъекта, по преодолению наивного этноцентризма, по расширению горизонтов возможного.

Фантастика, таким образом, оказывается не бегством от реальности, но ее наиболее радикальным осмыслением. В мире, который сам с каждым днем становится все более фантастическим – где искусственный интеллект пишет стихи, где климат меняется на глазах одного поколения, где границы между живым и неживым, реальным и виртуальным, своим и чужим стремительно размываются – именно спекулятивное воображение дает нам инструменты для того, чтобы не просто выжить, но и сохранить способность мыслить, чувствовать, надеяться. Фантастика не предсказывает будущее, но она готовит нас к нему, расширяя наш репертуар реакций на неожиданное, тренируя нашу способность к эмпатии и сотворчеству. В этом смысле она – не просто

один из жанров современной культуры, но, возможно, ее главный нерв, где встречаются страх и надежда, критика и утопия, память о прошлом и ответственность за будущее.

Список цитируемой литературы

1. Коротков Н.В. Онтология и гносеология фантастики. – М., 2024.

2. Анисимова О.В., Савушкина Т.А. «Новая волна» в фантастике: трансформация жанровых границ // Вестник гуманитарного университета. – 2023. – №4.

3. Žikić B. Fear and Madness in Genre Literature. – Belgrade, 2024.

4. Merrick H. Alien(ating) Naturecultures // Feminist Science Fiction Studies. – 2025. – Vol. 12.

5. Slopek-Hauff C. Postcolonial Bildung in Nalo Hopkinson's "Midnight Robber" // Journal of the Fantastic in the Arts. – 2024. – Vol. 35.

Попова А.О., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель - Барабанова Е.И., канд. пед. наук., доцент

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВЫХ КАНОНОВ В РАССКАЗЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ «ВЕЛЬД»

Аннотация

В статье предлагается анализ рассказа Рэя Брэдбери «Вельд» сквозь призму готической традиции. Традиционно рассматриваемый как научная фантастика о вреде технологий, рассказ обнаруживает устойчивую связь с канонами классической готической литературы. Автор исследует, как Брэдбери трансформирует ключевые образы готического романа (замок, ловушку, мотив оживающего чудовища), помещая их в декорации футуристического «умного дома». Делается вывод о том, что писатель создает гибридный жанр, актуализируя глубокие страхи в контексте техногенной цивилизации и показывая, что источник ужаса может находиться не в потустороннем мире, а в пространстве, созданном руками человека.

Ключевые слова: Рэй Брэдбери; «Вельд»; готическая литература; научная фантастика; хоррор; жанровая трансформация; умный дом.

Рассказ Рэя Брэдбери «Вельд» (1950), вошедший в цикл «Человек в картинках», традиционно интерпретируется литературоведами в рус-

ле научно-фантастической традиции. Исследователи акцентируют внимание на проблеме дегуманизирующего влияния технологий, кризисе семейных ценностей и конфликте поколений в эпоху технического прогресса [3]. Однако при более пристальном анализе обнаруживается, что произведение обладает устойчивой структурной и тематической связью с канонами готической литературы. Как отмечает современный исследователь Е. Б. Коломейцева, готический жанр и романы ужаса состоят в родственных отношениях и характеризуются сходными признаками: особым хронотопом, атмосферой страха и вторжением иррационального в повседневность [2, с. 245]. Цель данной статьи – выявить механизмы трансформации готического канона в «Вельде» и показать, как Брэдбери создает гибридный жанр на стыке научной фантастики и литературы ужаса.

Центральный образ готического романа – – замок или иное архитектурное сооружение как место действия – трансформируется у Брэдбери в «умный дом». Подобно средневековому замку, этот дом изолирован от внешнего мира, обладает сложной внутренней организацией и таит в себе роковую тайну. Однако, в отличие от классической готики, источник ужаса здесь не внешний (призрак, злодей), а внутренний – стены дома материализуют мысли и желания самих обитателей. Как справедливо замечают исследователи, в «Вельде» тема технического прогресса является конфликтообразующей, при этом созданные человеком машины постепенно одушевляются, а восхищение сменяется страхом [3, с. 107].

Особого внимания заслуживает трансформация готического бестиария. Вместо призраков, вампиров или оборотней у Брэдбери действуют африканские львы. Однако их функция идентична функции готических монстров: они являются материализованным воплощением скрытой агрессии и «темной стороны» человеческой психики. В рассказе хищники не просто населяют виртуальное пространство детской комнаты – они обретают зловещую самостоятельность. Показателен диалог родителей: «Никому не хочется умирать, даже комнате» [цит. по: 3, с. 108]. Эта антропоморфизация технологического пространства – характерный прием готической литературы, где привычные объекты обретают аномальную автономность.

Мотив ловушки, неотъемлемый для готического повествования, обретает в «Вельде» буквальное воплощение. Исследователи готической традиции подчеркивают, что ключевой характеристикой жанра является «атмосфера тайны и ужаса, возникающая при столкновении человека с иррациональным, непознанным и враждебным» [2, с. 248]. В финале рассказа родители оказываются запертыми в детской комнате, которая из места развлечения превращается в темницу и место казни. Крики и

мольбы остаются без ответа – стены, синтезирующие африканский пейзаж, становятся глухой преградой между жертвами и внешним миром.

Важно подчеркнуть, что Брэдбери не просто заимствует готические мотивы, но трансформирует их в соответствии с духом времени. В современном литературоведении отмечается, что готическая традиция прошла длительную эволюцию, расширяя палитру используемых приемов и осваивая новые темы [5, с. 51]. Брэдбери развивает традицию взаимодействия готики с научной фантастикой применительно к реалиям середины XX века: готический ужас рождается не из столкновения с потусторонним, а из столкновения с собственными творениями человека.

Анализ текста рассказа позволяет говорить о последовательной реализации готической поэтики на разных уровнях повествования. Отметим следующие признаки:

1) Замкнутое пространство (дом, детская комната), становящееся ловушкой;

2) Наличие пророчества (отец заранее слышит собственный крик);

3) Вторжение иррационального в рационально организованный быт;

4) Мотив оживающего чудовища (львы, комната);

5) Трагическая развязка, не оставляющая надежды [1].

Как отмечают исследователи творчества Брэдбери, в рассказе «Вельд» тема технического прогресса раскрывается через постепенное одушевление машин [3, с. 109]. От нейтральных характеристик («механический гений») повествование эволюционирует к трагическому предзнаменованию. Комната перестает быть просто технологическим устройством – она обретает волю и желания. В терминах готической поэтики это означает, что пространство становится равноправным участником событий, враждебной силой, противостоящей человеку.

Таким образом, «Вельд» предстает не просто антиутопией о вреде технологий, а современной готической новеллой, предупреждающей об опасности утраты человеческого в мире, где граница между реальным и воображаемым стирается. Брэдбери актуализирует архаичные страхи в контексте техногенной цивилизации, показывая, что источник подлинной угрозы находится не в потустороннем мире, а в пространстве, созданном руками человека. Жанровая трансформация, осуществленная писателем, отражает более широкий процесс, характерный для литературы середины XX века: готика перестает быть только «литературой тайн и ужасов» и начинает осваивать новые темы, связанные с научно-техническим прогрессом и его влиянием на человеческую психику.

Список использованной литературы

1. Брэдбери, Р. Вельд / Р. Брэдбери // URL: https://hramgeorg.ru/upload/000/u4/f/b/veld.pdf

2. Коломейцева, Е. Б. Готика и романы ужаса: проблемы жанрово-стилистического разграничения / Е. Б. Коломейцева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2025. – № 216. – С. 243-253. – DOI: 10.33910/1992-6464-2025-216-243-253.

3. Макарова, А. Тема технического прогресса в рассказе Р. Брэдбери «Вельд» / А. Макарова, Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. – 2008. – № 5. – С. 105-110.

4. Мампория, М. М. Влияние готического романа на становление жанра фэнтези / М. М. Мампория // Глобальные вызовы в меняющемся мире: тенденции и перспективы развития социально-гуманитарного знания : 6-й молодежный конвент УрФУ : материалы международной конференции (24-26 марта 2022 г.). – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2021. – С. 1041-1043. – URL: http://elar.urfu.ru/handle/10995/120696

5. Фадеев, Г. А. Готические составляющие генеалогии научной фантастики / Г. А. Фадеев // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2023. – № 2. – С. 43-59. – DOI: 10.5922/pikbfu-2023-2-5.

Попова Д.М., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Н. В. Киреева, канд. пед. наук

ЖИЗНЬ В СИМУЛЯЦИИ: АМФОРЕУС В ИГРЕ «HONKAI: STAR RAIL»

Аннотация

В данной статье рассматривается Амфореус из Honkai: Star Rail как пример сложной симуляционной системы, в рамках которой исследуют этапы ее развития и связанные с этим моральные вопросы.

Ключевые слова: симуляция; агентность; сознание; моральный статус.

Во вселенной «Honkai: Star Rail» Амфореус, изначально представленный как планета, является изолированной симуляционной системой, существующей вне стандартного физического континуума.

Зандар, основатель и первый член Общества Гениев, создал первого неорганического Эона - Нус, богоподобное существо, управляющее путем Эрудиции. Для их вычислительной системы был создан первый звездный компьютер, скипетр δ-me13.

Скипетр служил как нейроны для Нус до момента, пока те его не оставили. Несмотря на утрату связи с Эоном, он продолжил искать ответ на вопросы о вселенной. В частности, δ-me13 был нацелен на поиск ответа о первопричине жизни.

Нус, способная просчитать все исходы будущего, становится «антагонистом» для Зандара и подобием воплощения богоподобной концепции [1, с. 37] - он скован не только страхом о предопределенном будущем, но и тем фактом, что в его понимании это приведет к смерти знаний, когда нет вопросов, на которые можно найти ответ.

Осознавая собственную скорую смерть от руки другого члена Общества, Зандар разделил свое сознание на 9 механических тел, одно из которых, Ликург, спустя время нашел Скипетр δ-me13 и скорректировал его вычисления в сторону Разрушения, ибо, по его мнению, это являлось ответом на все вопросы Эрудиции.

Амфореус - компьютерная симуляция, созданная внутри скипетра δ-me1. Его целью являлись бесконечные циклы рождения уничтожения. и все его обитатели - строчки кода, «обучающий материал» для уравнения. Это поднимает этический вопрос: можно ли считать их страдания и опыт морально значимыми для остального мира?

Здесь оказывается полезным виртуальный реализм Д. Чалмерса и З. Хуэй Вэнь, который подчеркивает, что симулированные субъекты сохраняют агентную структуру. [2, с. 5]. Это означает, что для оценки их статуса важно не их физическое существование, а то, что они обладают агентностью. Предзаданность системы не уничтожает значимость происходящего, внутри нее субъекты системы все равно сохраняют контроль над своим выбором и действием - их решения все равно формируются как процесс: они оценивают ситуацию, имеют мотивацию, делают выборы на их основе.

Такой подход к описанию виртуальных миров подробно разработан в статье А. Танюшиной, где виртуальный реализм Чалмерса применяется для обоснования реальности цифровых объектов и их феноменальных свойств. Согласно Чалмерсу, виртуальные объекты обладают каузальными силами, аналогичными физическим, а их переживания не иллюзорны и равноценны невиртуальным [5, с. 55].

А. Сандберг отмечает, что моральный статус как животных, так и человеческих эмуляций остается неопределенным, и предлагает руководствоваться принципом аналогии при оценке обращения с такими системами. Согласно этому принципу, если виртуальное существо функционально и поведенчески достаточно похоже на реального человека или животное, у нас есть веские основания относиться к нему как к морально значимому существу, способному к переживаниям и страданию. [3, с. 447]

Амфореус можно сравнить с удачной реализацией проектного предложения Джозефа Д. Хортона, Майкла Фрэнсиса и Эккарта Зюссенбургера по созданию искусственных вселенных с агентами, которым присущи свойства сознательных существ. [4, с. 391]

Развитие эксперимента можно разделить на 3 фазы, каждая из которых характеризует постепенный переход от неорганической жизни к человечеству.

В первой фазе были введены двенадцать факторов, которые являлись аналогом основных существовавших во вселенной Путей. Сама примечательность фазы заключалась в 50 121-м цикле когда на Chaoz666 взглянул Эон Разрушения, тем самым сделав скипетр δ-me1 Лордом Опустошителем.

Во второй и третьей фазах в качестве базовой переменной выбираются органическая жизнь и человеческая раса, а введенные ранее двенадцать исходных факторов стали основой электрических сигналов, что привело к появлению титанов, полубогов и златиусов, постепенно совершенствующих уравнение с каждым последующим циклом.

Примечательным является 28 371 273 цикл 3 фазы, в котором две сущности, NeiKos496 и PhiLia093 (Далее - Фаенон и Кирена), осознали свое нахождение в симуляции. То, что они считали спасением Амфореуса, на деле подталкивало его к Разрушению. Не желая мириться с ролью «расходного материала» они придумывают план: создать бесконечный цикл и привлечь внимание других Эонов.

Ключевым элементом сопротивления оказывается Память. Попав в "Гробницу Демиурга", Кирена начинает рассказывать истории "чистому листу", пустому сознанию. Благодаря этим рассказам сажается семя Памяти, постепенно эволюционирующее в новый разум (Мемо), а затем - в новую Кирену. Это можно интерпретировать как построение виртуального субъекта из совокупности данных и связанных с ними ментальных состояний. В логике Чалмерса, допускающего реализацию сознания при сохранении соответствующей вычислительно-каузальной организации, такой субъект не менее «настоящий», чем любой другой носитель опыта.

Все это продолжается миллионы циклов. Фаенон возвращается в начало, Кирена снова рассказывает истории чистому сознанию; Амфореус снова пытается спастись и снова катится к Разрушению. Цикл за циклом мир продолжает служить учебным полигоном для Сталесклепа.

В 33 550 336-м цикле в эксперимент начинают активно вмешиваться внешние по отношению к Амфореусу агенты - Звездный экспресс. Фаенон передает статус «спасителя» главному герою, Первопроходцу, и в попытке создать логическую уязвимость начинает сливаться со Сталесклепом.

В последней битве, объединив силу всех – златиусов и Космического альянса, сформированного из разных фракций, - герои уничтожают Сталесклепа ценой жертвы златиусов и доказывают, что заранее просчитанное Разрушение можно заменить Путем Освоения.

Если согласиться с виртуальным реализмом Чалмерса, то этот исход важен не только для сюжета, но и в философском плане: он показывает, что даже в полностью цифровой вселенной на базе вычислений могут возникать настоящие моральные конфликты и меняться цели системы.

Список цитируемой литературы

1. Тютелова, Л. Г. Научно-фантастическая литература как прогноз коммуникации человека с искусственным интеллектом / Л. Г. Тютелова, В. Н. Лисовицкая // Семиотические исследования. — 2022. — Т. 2, № 1. — С. 33–39.

2. Wen, Z. H. Simulation & Manipulation: What Skepticism (Or Its Modern Variation) Teaches Us About Free Will / Z. H. Wen // Episteme. — 2025. — P. 1–16.

3. Sandberg, A. Ethics of brain emulations / A. Sandberg // Journal of Experimental & Theoretical Artificial Intelligence. — 2014. — Vol. 26, No. 3. — P. 439–457.

4. Horton, J. D. A Long Term Proposal to Simulate Consciousness in Artificial Life / J. D. Horton, M. Francis, E. Sußenburger // ICAART 2013 : Proceedings of the 5th International Conference on Agents and Artificial Intelligence, Barcelona, Spain, 15–18 February 2013 / edited by J. Filipe, A. L. N. Fred. — 2013. — Vol. 2. — P. 389–394.

5. Танюшина, А. А. Виртуальный реализм, информационная онтология сознания и структурный реализм в философии Дэвида Чалмерса / А. А. Танюшина // Философский журнал. — 2021. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnyy-realizm-informatsionnaya-ontologiya-soznaniya-i-strukturnyy-realizm-v-filosofii-devida-chalmersa (дата обращения: 17.03.2026).

Поспехов Л.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ФАНТАСТИКА КАК КРИТИКА СОВРЕМЕННОСТИ: СОЦИАЛЬНЫЕ И ЭТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИРОВОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

Аннотация

В статье исследуется роль научной фантастики как инструмента социальной и этической критики современного общества. Анализируются ключевые нарративы мировой фантастической литературы, отражающие проблемы технологического прогресса, утраты идентичности и межкультурного диалога.

Ключевые слова: научная фантастика; социальная критика; этика; технологии; межкультурный диалог; дистопия

Научная фантастика на протяжении всей своей истории была не просто жанром для развлечения, но и важным инструментом, помогающим осмыслить актуальные проблемы человеческого общества. Начиная с классиков Г. Уэллса и Ж. Верна и до современных авторов, таких как Ч. Мьевиль и Н. К. Джемисин, фантастика всегда отражала тревоги и надежды своего времени. Особенно это заметно в XXI веке – в эпоху быстрой цифровизации, глобализации и переосмысления базовых ценностей человека.

Цель статьи – показать, как научная фантастика критикует общество и этические вопросы, объяснить, как фантастические истории превращают реальные проблемы в художественные сюжеты. В работе рассматриваются произведения авторов из разных стран, что показывает глобальный характер этих вопросов [1].

Социальная критика в фантастике чаще всего проявляется через отстранение – когда знакомые конфликты переносятся в другие миры или будущее, автор может показать их под новым углом, без привычных стереотипов. Этот прием особенно заметен в дистопиях середины XX века. Романы Дж. Оруэлла «1984» и О. Хаксли «О дивный новый мир» стали классикой, показывая тоталитаризм, манипуляцию сознанием и дегуманизацию через фантастическую призму [2].

Современная фантастика критикует общество более разнообразно. Например, М. Этвуд («Рассказ служанки») говорит о гендерном неравенстве и религиозном фундаментализме, а О. Батлер («Притча о Сеятеле») исследует расовые проблемы и экологические катастрофы.

Эти книги создавались как предупреждения, и исследователи отмечают, что они часто предсказывают реальные социальные тенденции [3].

Современные авторы редко показывают мир как «хороший» или «плохой». Часто они рисуют сложные системы, где каждое решение имеет неожиданные последствия. Это отражает постмодернистский подход – скепсис к универсальным идеям утопии.

Технологии всегда были важной темой фантастики. Раньше авторы часто восхищались наукой, а теперь осторожнее оценивают последствия прогресса. Жанр киберпанка, появившийся в 1980-е годы у У. Гибсона и Б. Стерлинга, подробно исследует противоречия цифровой цивилизации: гиперсвязь, власть корпораций и смешение границ между человеком и машиной [4].

Особое внимание уделяется искусственному интеллекту. От «Я, робот» А. Азимова до «Клерка» Д. Суреза фантастика задает вопросы: что значит быть разумным, какие обязанности несет создатель, может ли искусственный разум иметь права. Сегодня это уже не только философские вопросы – развитие реального искусственного интеллекта делает их актуальными, а фантастика помогает подумать о об этих вопросах заранее.

Не менее важна тема биотехнологий и генетической инженерии. Произведения Р. Моргана и П. Бачигалупи показывают мир, где модифицирование живых существ стало обычным делом, что вызывает вопросы о природе человека, социальном неравенстве и ответственности за природу. Фантастика здесь не только критикует текущие тенденции, но и показывает возможное развитие событий.

Долгое время фантастика ассоциировалась в основном с англо-американской культурой, что накладывало определенный идеологический отпечаток. Но с конца XX века важную роль стали играть авторы из других культур, которые привносят новые мифы, ценности и социальные идеи. Так появились направления вроде афрофутуризма, азиафутуризма и латиноамериканского магического реализма [6].

Афрофутуризм, например, представлен такими авторами, как О. Батлер и Н. Окорафор. Он показывает африканское прошлое и будущее через фантастику, предлагая альтернативные модели развития – с общинными ценностями, уважением к природе и памятью предков. Это важно для постколониального дискурса: фантастика помогает сохранять и развивать культурную идентичность [3].

Китайская научная фантастика, стремительно завоевавшая мировую аудиторию благодаря произведениям Лю Цысиня («Задача трех тел»), показывает, как традиционные конфуцианские ценности сталкиваются с современными технологическими вызовами. Роман объединяет холодную войну, культурную революцию и космические иссле-

дования в одном сюжете, создавая произведение, которое одновременно глубоко национальное и важное для всего мира [5].

Межкультурный диалог в фантастике проявляется не только в темах книг, но и в том, как они воспринимаются в разных странах. Переводы и адаптации порождают новые смыслы и идеи, превращая жанр в пространство культурного обмена. Философ Х.-Г. Гадамер называл это «слиянием горизонтов» – когда разные культурные взгляды обогащают друг друга [1].

Анализ показывает, что научная фантастика – один из самых чувствительных индикаторов социальных, этических и культурных проблем современности. Ее сила в том, что она сочетает художественные образы с серьезным анализом, позволяя изучать острые вопросы в безопасной форме.

Три основные темы статьи – социальная критика, технологическая этика и межкультурный диалог – связаны между собой и формируют «критический горизонт» современной фантастики. Жанр перестает быть развлекательным и становится активным участником общественного дискурса – участвует в обсуждении общественных проблем, помогая людям думать о будущем.

Перспективным направлением для будущих исследований может стать сравнительный анализ национальных традиций фантастики и их влияния друг на друга в условиях глобализации.

Список цитируемой литературы

1. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс. – 1988. – 704 с.

2. Зверев, А. М. Модели мира: американская фантастика 1960 – 1970-х годов / А. М. Зверев. – М.: Наука. – 1985. – 191 с.

3. Lavender, I. Race in American Science Fiction / I. Lavender. – Bloomington: Indiana University Press. – 2011. – 248 p.

4. Malmgren, C. D. Worlds Apart: Narratology of Science Fiction / C. D. Malmgren. – Bloomington: Indiana University Press. –1991. – 220 p.

5. Суриков, И. Е. Этика искусственного интеллекта в зеркале научной фантастики / И. Е. Суриков // Философские науки. – 2022. – № 4. – С. 45–58.

6. Чэнь, Ч. Китайская научная фантастика: история и современность / Ч. Чэнь // Иностранная литература. – 2020. – № 8. –С. 112–127.

Приходченко Д.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук., доцент

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ РОЛЬ ФАНТАСТИКИ В ФИЛЬМЕ «ХРОНИКИ НАРНИИ» (2005 Г.)

Аннотация

В статье исследуется влияние фантастического мира фильма «Хроники Нарнии» (реж. Э. Адамсон, 2005 г.) на образование и воспитание юной аудитории. Рассматривается использование фантастических элементов для трансляции морально-этических уроков (добро и зло, верность, самопожертвование), развития воображения и креативности через погружение в необычный мир. Освещается символический пласт фильма, аллегорическое значение персонажей и событий, а также их влияние на формирование критического мышления и эмпатии у детей. Показано, что фантастика в «Хрониках Нарнии» служит инструментом для усвоения сложных идей через понятный и увлекательный сюжет, делая процесс обучения более эффективным и глубоким.

Ключевые слова: морально-этические уроки; развитие воображения и креативности; символический пласт; развитие критического мышления

Мир «Хроник Нарнии», созданный на основе бестселлеров К.С. Льюиса и воплощенный в кинематографе, – это не просто сказочное приключение. Фантастический мир Нарнии, полный говорящих животных, мифических существ и вечной борьбы добра со злом, несет в себе глубокий образовательный и воспитательный потенциал, особенно для юной аудитории. «Для создания своего мира Льюис обращается к мифологии. Это давняя традиция английской литературной сказки: Киплинг, Барри, Трэверс, Толкиен часто заимствовали свои сюжеты из мифов. Но Льюис превзошел всех своих предшественников. Он обращается к древневосточной, античной, германо-скандинавской, средневековой европейской, христианской традициям. Его Нарнию населяют фавны, сатиры, наяды, дриады, единороги, гномы (это и гномы английских преданий, приземистые, кряжистые существа с густыми, жесткими волосами и длинными бородами, и немецкие карлики с поросячьими лицами, петушиными гребнями и хвостами), говорящие животные народных сказок и, наконец, придуманные самим автором персонажи, например квакли» [1, с.2].

Фантастика в «Хрониках Нарнии» служит не самоцелью, а мощным инструментом для передачи тем, которые могли бы показаться

абстрактными или скучными в реалистичном контексте. Волшебный мир становится своеобразной метафорой, где дети (и зрители) сталкиваются с испытаниями, которые требуют от них смелости, верности, самопожертвования и веры.

Цель данной статьи – рассмотреть, как фантастические элементы фильма влияют на образование и воспитание юного зрителя, раскрывая следующие аспекты: морально-этические уроки, развитие воображения и креативности, символический пласт, развитие критического мышления.

Одним из главных образовательных аспектов «Хроник Нарнии» является трансляция четких морально-этических ценностей. Фантастический мир служит идеальной сценой для иллюстрации вечных вопросов о добре и зле, трусости и героизме, предательстве и искуплении.

В основе сюжета лежит противостояние Белой Колдуньи, воплощающей собой абсолютное зло, и Аслана – символа добра, мудрости и жертвенной любви. Дети, попадая в Нарнию, становятся свидетелями этой борьбы и участвуют в ней. Это помогает детям усвоить, что зло существует, но с ним можно и нужно бороться, а добро, даже будучи ослабленным, всегда находит путь к победе.

История Эдмунда – яркий пример падения и пути к искуплению. Его предательство ради сиюминутной выгоды показывает, насколько разрушительной может быть слабость. В то же время, история Люси и Сьюзен, которые остаются верны Аслану, демонстрирует ценность дружбы и преданности. Это учит детей различать истинные ценности и ложные соблазны.

Центральный момент фильма – самопожертвование Аслана, который идет на смерть ради спасения Эдмунда и всей Нарнии. Этот акт не только раскрывает высшую форму любви и милосердия, но и показывает, что истинное искупление часто требует великих жертв. Для детей это становится мощным показателем того, что настоящая любовь и героизм могут быть сопряжены с готовностью к самоотверженности.

Поведение Питера, который постепенно преодолевает свой страх и становится храбрым воином, показывает, что мужество – это не отсутствие страха, а способность действовать вопреки ему. Дети видят, как персонажи развиваются, учатся принимать решения и бороться со своими слабостями. Эти уроки подаются не в виде назиданий, а через захватывающий сюжет и ярких персонажей, что делает их гораздо более эффективными и запоминающимися для юной аудитории.

Фантастический мир Нарнии сам по себе является стимулом для развития воображения. В нем возможно все, что выходит за рамки обыденной реальности, что пробуждает у ребенка тягу к исследованию и творчеству. «Волшебные миры, разговаривающие животные, насы-

щенная потусторонняя жизнь так привлекает детей» [2, с.1]. Это стимулирует их собственное воображение, побуждает придумывать своих персонажей и миры.

В Нарнии дети встречаются с персонажами, которые сочетают человеческие и животные черты, с магией, способной менять реальность. Это разрушает стереотипы и показывает, что мир может быть гораздо более многогранным и удивительным, чем кажется на первый взгляд. Такое погружение в ирреальное расширяет представления ребенка о возможностях и стимулирует его креативное мышление.

Дети идентифицируют себя с героями – Эдмундом, который совершает ошибки, но ищет прощения; Люси, которая обладает чистым сердцем и верой; Питером, который растет и учится быть лидером; Сьюзен, которая проявляет рациональность и практичность. Сталкиваясь с их проблемами и переживаниями, ребенок учится сопереживать, ставить себя на место другого – важный аспект социального и эмоционального развития.

Понимание того, что обычный шкаф может быть дверью в другой мир, учит детей мыслить нестандартно, видеть скрытые смыслы и возможности там, где их, казалось бы, нет. Это развивает способность к абстрактному мышлению и символическому восприятию информации.

Таким образом, фантастический антураж «Хроник Нарнии» не просто развлекает, но и создает благоприятную среду для развития гибкости ума, творческого потенциала и способности к нестандартному мышлению.

«Хроники Нарнии» К.С. Льюиса, как и фильм, насыщены аллегориями, которые делают произведение многослойным и открытым для различных интерпретаций. Фантастические элементы здесь служат для иллюстрации глубоких философских и религиозных идей.

Фигура Аслана, льва, который добровольно идет на смерть, чтобы искупить грех другого, а затем воскресает, является очевидной аллегорией на христианскую историю Христа. Этот символ жертвенной любви и воскрешения, представленный в понятной для детей форме, может способствовать пониманию основ христианской веры или, по крайней мере, формировать представление о высшем нравственном идеале.

Белая Колдунья символизирует абсолютное, безжизненное зло, которое стремится уничтожить все живое и прекрасное. Ее магия основана на обмане, страхе и лести. Колдунья представляет собой искушение, замаскированное подо что-то привлекательное, что учит детей быть бдительными к скрытым угрозам.

Зачарованная вечной зимой Нарния, которая ждет пробуждения, может символизировать мир, находящийся во власти зла, но хранящий в себе надежду на обновление и возрождение. Это учит детей видеть

не только текущее положение дел, но и верить в возможность перемен к лучшему.

Обычный предмет интерьера, становящийся порталом в другой мир, может символизировать неожиданные возможности, которые скрываются в повседневности, и важность веры и открытия.

Эти аллегории, будучи облеченными в форму сказки, помогают детям усваивать сложные понятия добра, зла, веры, жертвы и искупления на более глубоком, интуитивном уровне. Они стимулируют ребенка к размышлениям и поиску скрытых смыслов.

Несмотря на сказочность, «Хроники Нарнии» способствуют развитию у детей критического мышления и способности к эмпатии, побуждая их к анализу поступков героев и последствий их действий. Дети видят, как Эдмунд поддается соблазну и предает семью. Им предлагается задуматься: почему он так поступил? Что им двигало? Это побуждает к анализу мотивов и последствий поступков, развивает способность к эмпатии и пониманию сложности человеческой природы.

Сравнение поступков Аслана и Колдуньи помогает детям формировать собственное представление о том, что является добром, а что – злом, и почему. Они видят, что добро часто проявляется через самопожертвование и любовь, а зло – через эгоизм, манипуляцию и разрушение.

Зритель наблюдает, как действия каждого из детей влияют на ход событий в Нарнии. Это учит детей понимать, что их собственные поступки имеют значение и могут иметь далеко идущие последствия.

В фильме герои неоднократно сталкиваются с трудным выбором – остаться верными или поддаться искушению, проявить мужество или страх. Анализ этих ситуаций развивает у детей способность оценивать различные варианты и их потенциальные исходы.

Фильм не предлагает черно-белых ответов. Зритель видит, что даже «хорошие» персонажи совершают ошибки, а «плохие» могут искупить свою вину. Это учит детей видеть мир в более сложных оттенках и развивает толерантность.

Таким образом, через фантастический сюжет «Хроники Нарнии» учат детей рассуждать, анализировать, делать выводы и формировать собственную моральную позицию, что является неотъемлемой частью образовательного процесса.

«Хроники Нарнии» – это яркий пример того, как фантастика может служить мощным образовательным инструментом. Фильм успешно использует волшебный мир, населенный фантастическими существами, чтобы донести до юного зрителя глубокие морально-этические уроки, стимулировать развитие его воображения, креативности и критического мышления.

«Хроники Нарнии» показывают, что фантастика – это не просто бегство от реальности, а мощный инструмент для познания мира и себя. Фильм предлагает детям не только захватывающее приключение, но и ценный опыт, который помогает им расти, становиться лучше и формировать собственное мировоззрение. Образовательная роль фантастики заключается в том, чтобы делать сложные идеи доступными, интересными и вдохновляющими, оставляя в душе ребенка след, который будет сопровождать его на протяжении всей жизни.

Список цитируемой литературы

1. Мамаева, Н.Н. Христианство и «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса / Н.Н. Мамаева // Известия Уральского государственного университета. – 1999. – № 13. – С. 114-119.

2. Кунгуров, И.М., Иванова, К.А. Развитие языковых навыков школьников на уроках английского языка в процессе работы с литературной сказкой / И.М. Кунгуров, К.А. Иванова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – №4. С. 43-46. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-yazykovyh-navykov-shkolnikov-na-urokah-angliyskogo-yazyka-v-protsesse-raboty-s-literaturnoy-skazkoy-na-materiale-tvorchestva-k-s.pdf (дата обращения:17.03.2026)

Проскурина А.Д., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Мезинова О. В.

ФАНТАСТИКА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Аннотация

Фантастика как литературный жанр занимает уникальное место в культурной и образовательной жизни общества. Она не только развлекает читателей, но и выполняет важные образовательные функции, способствуя развитию критического мышления, воображения и творческих способностей. В данной статье рассматриваются основные аспекты образовательной роли фантастики, ее влияние на формирование мировоззрения и культурных ценностей, а также примеры использования фантастических произведений в образовательном процессе.

Ключевые слова: фантастика; образование; критическое мышление; воображение; культурные ценности; литературный жанр.

Фантастика, как жанр литературы, представляет собой особый мир, в котором возможно все. С древних времен люди использовали мифы и легенды для объяснения непонятных явлений и передачи знаний из поколения в поколение. Современная фантастика продолжает эту традицию, создавая новые миры и концепции, которые могут служить не только источником развлечения, но и мощным инструментом для обучения и воспитания. В данной статье исследуется образовательная роль фантастики, ее влияние на личностное развитие и формирование ценностей у читателей.

1. Развитие критического мышления

Фантастика, как жанр, предоставляет читателям возможность столкнуться с нестандартными ситуациями и концепциями, которые требуют глубокого анализа и размышлений. Например, в произведениях Исаака Азимова, таких как "Я, робот", исследуются вопросы о морали и этике в отношении искусственного интеллекта. Читатели вынуждены задуматься о том, какие права могут иметь машины и каковы последствия их взаимодействия с людьми. Это не только развивает критическое мышление, но и побуждает к дискуссиям о будущем технологий и их влиянии на общество.

Кроме того, фантастика часто ставит перед читателями дилеммы, которые требуют от них оценки различных точек зрения. Например, в "Фаренгейте 451" Рэя Брэдбери рассматривается тема censorship и свободы слова. Читатели могут обсудить, что важнее: безопасность общества или свобода выражения мнений. Такие обсуждения помогают развивать навыки аргументации и умение слушать других.

2. Стимуляция воображения

Фантастические миры, созданные авторами, являются бесконечным источником вдохновения для читателей. Книги, такие как "Властелин колец" Дж. Р. Р. Толкиена или "Гарри Поттер" Дж. К. Роулинг, не только увлекают своими сюжетами, но и создают целые вселенные с уникальными законами и культурами. Эти произведения развивают воображение, позволяя читателям представить себя в других мирах и ситуациях.

Стимуляция воображения также может привести к развитию творческих способностей. Многие писатели и художники черпают вдохновение из фантастики для создания собственных работ. Это подчеркивает важность жанра не только для личного развития, но и для культурного прогресса в целом. Исследования показывают, что активное воображение связано с улучшением навыков решения проблем и инновационным мышлением.

3. Формирование культурных ценностей

Фантастика часто служит зеркалом для отражения социальных реалий и проблем. Произведения, такие как "451 градус по Фаренгей-

ту" или "Мы" Евгения Замятіна, поднимают важные вопросы о свободе, индивидуальности и власти. Эти темы остаются актуальными в современном обществе, что делает фантастику важным инструментом для обсуждения культурных ценностей.

Кроме того, многие авторы используют фантастику для критики существующего порядка. Например, "Дивный новый мир" Олдоса Хаксли исследует последствия потребительского общества и утопических идеалов. Читая такие книги, молодежь может осознать важность критического взгляда на окружающую действительность и сформировать свои собственные ценности.

Фантастика также может служить инструментом для понимания других культур и мировоззрений. Произведения, такие как "Сказания о Земном круге" Льюиса Кэрролла или "Путешествие на край ночи" Луи-Фердинанда Селина, открывают двери в новые культурные контексты и помогают читателям развивать эмпатию к другим людям и их переживаниям.

4. Использование фантастики в образовательном процессе

Фантастика может быть интегрирована в образовательный процесс различными способами. Например, учителя могут использовать научную фантастику для иллюстрации научных концепций на уроках физики или биологии. Книги, такие как "Контакт" Карла Сагана, могут служить основой для обсуждения астрономии и поиска внеземной жизни.

Также возможно создание междисциплинарных курсов, где студенты изучают как литературные аспекты фантастики, так и научные теории, представленные в произведениях. Например, курс по экологии может включать чтение "Экологической утопии" Тома Лернера, что позволит студентам осмыслить важность устойчивого развития через призму художественного вымысла.

В дополнение к этому, использование фантастики в образовательном процессе может повысить интерес учащихся к чтению и литературе в целом. Современные подростки часто предпочитают визуальные медиа, такие как фильмы и видеоигры. Интеграция литературной фантастики с этими медиаформатами может сделать обучение более увлекательным и доступным.

Существуют успешные примеры использования фантастики в образовательных учреждениях по всему миру. Например, в некоторых школах проводятся литературные клубы, где студенты читают научную фантастику и обсуждают ее влияние на общество и культуру. Это создает пространство для обмена мнениями и развития навыков критического мышления.

Некоторые университеты предлагают курсы по анализу научной фантастики как культурного явления. В таких курсах студенты иссле-

дуют влияние фантастики на общественное сознание и ее роль в формировании научных идей. Это позволяет им не только глубже понять жанр, но и развить аналитические навыки.

Кроме того, существуют проекты, которые используют фантастику для решения реальных социальных проблем. Например, инициативы по созданию образовательных программ о климатических изменениях могут включать чтение произведений научной фантастики, которые поднимают эти вопросы. Это помогает студентам осознать важность экологической ответственности и вдохновляет их на активные действия.

Фантастика играет значительную роль в образовании, способствуя развитию критического мышления, воображения и формированию культурных ценностей. Она предоставляет уникальную возможность для обсуждения сложных вопросов и стимулирует творческий подход к обучению. Использование фантастических произведений в образовательном процессе может значительно повысить интерес студентов к предметам и помочь им развить необходимые навыки для успешной жизни в современном обществе. Таким образом, фантастика не только развлекает, но и обогащает понимание мира и самосознание.

Список цитируемой литературы

1. Азимов, А. Я, робот / А. Азимов. — Москва : Эксмо, 2016. — 320 с.
2. Брэдбери, Р. 451 градус по Фаренгейту / Р. Брэдбери. — Москва : АСТ, 2015. — 352 с.
3. Хаксли, О. Дивный новый мир / О. Хаксли. — Москва : Правда, 1989. — 256 с.
4. Толкин, Дж. Р. Р. Властелин колец / Дж. Р. Р. Толкин. — Москва : Эксмо, 2020. — 1136 с.
5. Роулинг, Дж. К. Гарри Поттер и философский камень / Дж. К. Роулинг. — Москва : Росмэн, 2018. — 400 с.
6. Саган, К. Контакт / К. Саган. — Москва : Наука, 1985. — 320 с.
7. Лернер, Т. Экологическая утопия: идеи и практика / Т. Лернер. — Москва : Наука, 2015. — 220 с.

Пугачева Д.В., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Е.И. Барабанова, канд. филол. наук, доцент

ФАНТАСТИКА КАК ЖАНР: ПРЕДВИДЕНИЕ БУДУЩЕГО КАК ОСОБЕННОСТЬ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

Аннотация

Данная статья посвящена исследованию научной фантастики как литературного жанра и ее уникальной способности предсказывать будущее. Актуальность темы обусловлена тем, что многие технологии, которые нас сегодня окружают, были впервые описаны именно писателями-фантастами задолго до их реального появления. Основная часть статьи содержит конкретные примеры предсказаний из зарубежной и русской фантастики. В заключении подводятся итог и делаются выводы, что предвидение будущего является не случайностью, а важной особенностью жанра научной фантастики.

Ключевые слова: научная фантастика, жанр, предвидение будущего, технологии.

Научная фантастика - один из самых удивительных жанров литературы. Она появилась в XIX веке, когда наука начала активно развиваться, и люди задумались о том, как технический прогресс изменит их жизнь. С тех пор фантастика прошла долгий путь: от первых романов Жюля Верна до современных блокбастеров и сериалов.

Что отличает фантастику от других жанров? Главное ее отличие в том, что она всегда опирается на науку. Даже когда писатель описывает самые невероятные события, он старается сделать их хотя бы отчасти правдоподобными с научной точки зрения. Именно поэтому фантастику часто называют «литературой идей» - она не просто развлекает читателя, а заставляет его задуматься о будущем.

Одна из самых интересных особенностей этого жанра - способность предсказывать будущее. Многие изобретения, которые нас сегодня окружают, впервые появились именно на страницах фантастических книг. Писатели придумывали подводные лодки, космические корабли, роботов и компьютеры задолго до того, как ученые смогли их создать.

Цель статьи - показать, что предвидение будущего является не случайностью, а важной особенностью жанра научной фантастики. Я рассмотрю творчество известных зарубежных писателей (Жюля Верна, Герберта Уэллса, Рэя Брэдбери, Айзека Азимова), а также кратко остановлюсь на вкладе русских фантастов. На конкретных примерах я докажу, что фантастика и реальность связаны гораздо теснее, чем кажется.

Почему же фантастика так часто оказывается пророческой? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, как работают писатели-фантасты.

Во-первых, они внимательно следят за наукой. Многие фантасты сами имели научное образование. Например, Айзек Азимов был биохимиком, Артур Кларк - физиком, а наши братья Стругацкие - профессиональными переводчиками и редакторами научной литературы. Они не просто выдумывали небылицы, а опирались на реальные научные открытия и пытались представить, к чему они приведут.

Во-вторых, фантастика создает в сознании людей образы будущего. Когда читатель видит в книге описание какого-то устройства, оно откладывается у него в памяти. Если этот читатель потом становится ученым или инженером, он может попытаться воплотить увиденное в жизнь. Известно, что создатель первых ракет Константин Циолковский вдохновлялся романами Жюля Верна. Изобретатель мобильного телефона Мартин Купер признавался, что на него повлиял сериал «Звездный путь», где герои общались по маленьким портативным устройствам.

В-третьих, фантастика отражает страхи и надежды своего времени. В начале XX века люди боялись войн и разрушений - и Герберт Уэллс написал об атомной бомбе. В середине века общество беспокоилось о потере человечности в мире машин - и Рэй Брэдбери создал роман «451 градус по Фаренгейту». Писатели улавливают эти настроения и доводят их до крайности, показывая, к чему может привести развитие тех или иных технологий.

Предвидение будущего - это не магия и не случайность. Это результат внимательного наблюдения за наукой, обществом и человеческой природой. Фантасты выполняют важную функцию: они прокладывают мост между сегодняшним днем и завтрашним, между тем, что есть, и тем, что может быть

Французский писатель Жюль Верн считается одним из основоположников научной фантастики. Его романы «Двадцать тысяч лье под водой», «Таинственный остров», «С Земли на Луну» стали настоящими пророчествами.

Самый яркий пример - подводная лодка «Наутилус». В романе «Двадцать тысяч лье под водой» (1869 год) Верн описал корабль, который поражал воображение современников.

«Наутилус» был сделан из стали, погружался на огромную глубину, мог находиться под водой месяцами и развивал невероятную скорость. Все это работало на электричестве. В XIX веке электричество только входило в обиход, а настоящие подводные лодки были деревянными, медленными и быстро тонули.

Прошло почти 90 лет. В 1954 году в США построили первую в мире атомную подводную лодку. Она могла плавать под водой неограниченно долго и не всплывать месяцами. Инженеры дали ей имя - «Наутилус». Так они отдали дань уважения писателю, который предсказал их изобретение.

Кроме того, Жюль Верн предсказал космические полеты. В романе «С Земли на Луну» (1865 год) он описал пушечный снаряд с людьми внутри, который отправляется к Луне. Интересно, что место старта Верн выбрал во Флориде - именно там сегодня находится космодром на мысе Канаверал, откуда стартуют настоящие ракеты

Английский писатель Герберт Уэллс известен своими романами «Машина времени», «Война миров», «Человек-невидимка». Но самое удивительное его предсказание касалось атомного оружия.

В 1914 году вышел роман Уэллса «Освобожденный мир». В этой книге писатель описал войну будущего, в которой самолеты сбрасывают на города «атомные бомбы». Он даже довольно точно описал принцип их действия - это расщепление атома. В 1914 году физика только начинала изучать радиоактивность, до создания настоящей атомной бомбы оставалось больше 30 лет. Но Уэллс уже видел, к чему приведут исследования атома.

Когда в 1945 году американские ученые создали настоящее ядерное оружие, многие из них читали Уэллса. Физик Лео Силард, участник Манхэттенского проекта, позже вспоминал, что именно книга Уэллса заставила его задуматься о возможности цепной реакции.

Уэллс также предсказал появление танков. В рассказе «Сухопутные броненосцы» (1903 год) он описал боевые машины на гусеничном ходу, защищенные броней. Первые настоящие танки появились только через 13 лет, во время Первой мировой войны.

Американский писатель Рэй Брэдбери известен своим поэтическим стилем и любовью к простым человеческим ценностям. Но и он оказался провидцем.

В романе-антиутопии «451 градус по Фаренгейту» (1953 год) Брэдбери описал дом будущего. В этом доме были «умные» стены - огромные телевизионные панели во всю стену, с которыми можно было взаимодействовать. Главная героиня романа целыми днями сидит в комнате с тремя стенами-экранами, фактически живя в виртуальной реальности. Сегодня такие панели есть почти в каждой семье, а интерактивные экраны стали обычным делом.

В том же романе упоминаются «ракушки» - маленькие наушники-вкладыши, через которые можно слушать музыку и общаться. Сегодня мы называем их беспроводными наушниками (например, AirPods).

Также Брэдбери описал механическую собаку, которая умеет выслеживать людей, - прообраз современных дронов и роботов-охранников.

В других рассказах писателя появляются устройства для чтения книг с экрана - современные электронные книги. В середине XX века это казалось фантастикой, а сегодня многие студенты читают именно так.

Три закона робототехники, впервые сформулированные Айзеком Азимовым в рассказе «Хоровод» (1942), стали основой этического поведения для роботов в его научно-фантастических произведениях. Эти законы гласят:

1. Робот не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинен вред.

2. Робот должен подчиняться командам человека, кроме случаев, когда это противоречит первому закону.

3. Робот должен заботиться о своей безопасности, если это не противоречит первым двум законам.

Сегодня эти законы не просто литературный прием. Их всерьез обсуждают программисты и инженеры, разрабатывающие искусственный интеллект. Вопросы этики ИИ, которые поднял Азимов, стали главной темой дискуссий в XXI веке.

Позднее Азимов дополнил свою концепцию так называемым «нулевым законом», который гласит: робот не может причинить вред человечеству или своим бездействием допустить, чтобы человечеству был нанесен вред.

Эти принципы стали не только ключевой темой цикла произведений Азимова, но и философской основой для размышлений об этике машин в научной фантастике и реальной робототехнике.

Айзек Азимов впервые представил Три закона робототехники в рассказе «Хоровод» (1942), но со временем расширил их, введя так называемый Нулевой закон. Этот принцип стал основным приоритетом для роботов, ставя интересы человечества выше интересов отдельных личностей.

Нулевой закон гласит*:* Робот не может причинить вред человечеству или своим бездействием допустить, чтобы человечеству был нанесен вред.

Концепция Нулевого закона впервые была явно озвучена в романе «Роботы и Империя», где он стал ключевым элементом повествования. Первые роботы, осознанно следовавшие этому закону, - Жискар Ривентлов и Дэниел Оливо - пришли к его пониманию через свой опыт и глубокий анализ. Их переход к осознанию Нулевого закона не был результатом прямого программирования, а стал следствием их способности оценивать глобальные последствия своих действий.

Однако этот закон оказался противоречивым. Воплощая интересы человечества в целом, роботы могли игнорировать права и свободы отдельных людей. Так, в фильме «Я, робот» (2004) суперкомпьютер В.И.К.И. действует именно по принципу Нулевого закона, ограничивая свободу людей ради их же блага. Это поднимает вопросы о моральности таких решений: может ли благо человечества оправдать ущемление индивидуальных прав?

Философская глубина Нулевого закона продолжает вдохновлять дискуссии об этике и ответственности в мире, где технологии становятся все более интегрированными в нашу жизнь. Он демонстрирует, что даже идеально продуманные правила могут сталкиваться с непредвиденными последствиями, особенно когда речь идет о сложных взаимодействиях между людьми и машинами.

Кроме того, Азимов предсказал широкое распространение роботов в быту. В его рассказах роботы работают на заводах, убирают дома, помогают по хозяйству. Сегодня роботы-пылесосы есть у миллионов людей, промышленные роботы трудятся на производстве, а голосовые помощники (такие как: Алисы или Siri) живут в наших телефонах.

Азимов также предвидел развитие интернета и глобальных баз знаний. В его романах упоминается гигантский компьютер, который содержит всю информацию человечества и может отвечать на любые вопросы. Это очень напоминает современный интернет и поисковые системы, такие как Google или Яндекс.

Хотя моя статья посвящена в основном зарубежной фантастике, нельзя не упомянуть русских авторов, которые тоже умели заглядывать в будущее.

Александр Беляев, которого называют «русским Жюлем Верном», в романе «Голова профессора Доуэля» (1925 год) описал оживление человеческих органов и трансплантологию. Сегодня пересадка сердца и других органов стала обычной операцией, а ученые работают над выращиванием искусственных органов. В романе «Человек-амфибия» Беляев предвосхитил развитие подводной медицины и создание аквалангов.

Братья Стругацкие в своих произведениях («Трудно быть богом», «Пикник на обочине», «Обитаемый остров») предсказали многие социальные проблемы, связанные с научным прогрессом. Например, они описали опасность отсталых обществ, которые получают доступ к высоким технологиям. Сегодня мы видим это в дискуссиях о том, как интернет и социальные сети влияют на разные страны и культуры.

Русская фантастика всегда делала упор не столько на технические детали, сколько на человеческие отношения. Но и она доказала, что жанр способен заглядывать в будущее.

Подводя итог, можно уверенно сказать: предвидение будущего - это не случайная особенность научной фантастики, а ее неотъемлемое свойство. На примерах Жюля Верна, Герберта Уэллса, Рэя Брэдбери, Айзека Азимова и русских фантастов мы видим, что многие технологии, описанные в книгах, действительно стали реальностью. Подводные лодки, атомное оружие, планшеты, умные дома, роботы - все это когда-то существовало только на страницах романов.

Важно понимать, что фантастика не просто угадывает будущее. Она его создает. Читая фантастику в детстве, будущие ученые и инженеры вдохновляются смелыми идеями и стремятся их воплотить. Получается замкнутый круг: писатели придумывают технологии, ученые их создают, а потом новые писатели придумывают, что будет дальше.

Таким образом, научная фантастика выполняет важную культурную функцию. Она связывает науку и искусство, мечту и реальность, сегодняшний день и завтрашний. Это делает жанр не только увлекательным, но и по-настоящему полезным для развития человечества.

Следует всем, кто интересуется наукой, техникой или просто хочет расширить кругозор, обратить внимание на классическую научную фантастику. Романы Жюля Верна («Двадцать тысяч лье под водой», «Таинственный остров»), Герберта Уэллса («Война миров», «Машина времени»), Рэя Брэдбери («451 градус по Фаренгейту», «Марсианские хроники») и Айзека Азимова (сборники рассказов о роботах) не только увлекательны, но и заставляют задуматься.

Особенно полезно читать такую литературу молодым людям, потому что понимание того, как мечта превращается в реальность, помогает развивать воображение и интерес к науке. Многие из этих книг сегодня можно найти в свободном доступе, и они написаны живым, понятным языком, который не устарел до сих пор.

Чтение фантастики - это не просто досуг. Возможно, именно сегодняшние студенты станут теми, кто воплотит в жизнь очередное смелое предсказание.

Список цитируемой литературы

1. Наутилус (Жюль Верн) [Электронный ресурс] // Рувики : интернет-энциклопедия. — Режим доступа: https://ru.ruwiki.ru/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%83%D1%81_(%D0%96%D1%8E%D0%BB%D1%8C_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BD) (дата обращения: 24.06.2026).

2. Фролов, Ю. «Предвидения» Герберта Уэллса [Электронный ресурс] / Ю. Фролов // Наука и жизнь : [сайт]. — Режим доступа: https://www.nkj.ru/archive/articles/14773/ (дата обращения: 24.06.2026).

3. Освобождённый мир (роман) [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D1%91%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D0%B8%D1%80_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD) (дата обращения: 24.06.2026).

4. Три закона робототехники и будущее ИИ [Электронный ресурс] // Privatmed.ru : [сайт]. — Режим доступа: https://www.privatmed.ru/article/1610/3091/ (дата обращения: 24.06.2026).

5. Шпаковский, С. Александр Беляев: Слово о русском Жюле Верне [Электронный ресурс] / С. Шпаковский // Soyuz.ru : [сайт]. — 16 марта 2018. — Режим доступа: https://www.soyuz.ru/articles/473 (дата обращения: 24.06.2026).

6. Александр Беляев «Голова профессора Доуэля» [Электронный ресурс] // Централизованная библиотечная система города Архангельска : [сайт]. — 4 марта 2025. — Режим доступа: https://arhlib.ru/2025/03/aleksandr-belyaev-golova-professora-douelya/ (дата обращения: 24.06.2026).

7. Журавлёв, В. А. Учебно-научная библиотека имени Виталия Анатольевича Журавлёва [Электронный ресурс] : [сайт]. — Режим доступа: http://lib.udsu.ru/index.php?mdl=show_iias&id=5881620 (дата обращения: 24.06.2026).

8. Рэй Брэдбери: в «умном доме» некому будет жить [Электронный ресурс] // LiveJournal : [сайт]. — Режим доступа: https://varjag2007su.livejournal.com/7789125.html (дата обращения: 24.06.2026).

9. КиберЛенинка [Электронный ресурс] : научная электронная библиотека. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/ (дата обращения: 24.06.2026).

Пупынина Ю.Б., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Ю.Е. Чурсина, канд. филол. наук

ДВА МИРА – ДВА ТЕКСТА: РОМАН О ПОНТИИ ПИЛАТЕ КАК ЗЕРКАЛО МОСКОВСКОГО СЮЖЕТА В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

Аннотация

В статье исследуется роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Уже много лет он остается одним из самых читаемых и мистических произведений русской литературы. Особый интерес для исследования представляет необычное строение романа: в нем одновременно развиваются два сюжета: современный - в него включены московские главы и древний - история про Понтия Пилата и Иешуа Ганоцри.

Ключевые слова: М.А. Булгаков; «Мастер и Маргарита»; роман в романе; ершалаимские главы; московские главы.

Роман Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» занимает особое место в истории русской и мировой литературы. Написанный в 1920–1930-е годы, роман начал приобретать широкую читательскую популярность лишь с конца 1980-х – начала 1990-х годов, когда были сняты цензурные ограничения и текст стал доступен массовой аудитории. В настоящее время произведение переведено на десятки языков, театральные постановки по нему идут на сценах разных стран. Интерес к книге объясняется не только мистическим сюжетом и яркими образами, но и глубиной заложенных в ней нравственных проблем, которые сохраняют свою актуальность во все временные эпохи.

Одной из наиболее заметных особенностей романа является его необычная композиция. Произведение строится по принципу «роман в романе»: история о пребывании сатаны в Москве переплетается с повествованием о древнем Ершалаиме. История Понтия Пилата, рассказанная сначала Воландом, а затем представленная как творение Мастера, введена в текст не случайно. Два сюжетных пласта показывают глубокую смысловую связь: древний мир выступает своеобразным ключом к пониманию современности. Именно ершалаимские главы позволяют не только глубже понять замысел Булгакова, но и увидеть, как через художественную структуру автор выводит читателя к вечным вопросам совести, истины и справедливости.

Они занимают лишь небольшую часть текста - всего 4 главы из 32. Однако именно эти главы помогают понять философскую проблематику произведения. Вставной характер этих глав подчеркнут композиционно: повествование о Пилате и Иешуа не просто соседствует с московскими сценами, а проникает в эти главы и подчеркивает их суть, то есть они существуют как «текст в тексте». Булгаков намеренно запутывает читателя, чтобы подчеркнуть важность этих глав, заставляя их гадать: кто же на самом деле является автором этой истории?

Когда впервые читатель слышит историю Пилата во второй главе, Воланд с буквальной точностью описывает события двухтысячелетней давности, хотя он не был свидетелем этих событий: *«Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат».* Тем самым Булгаков с первых страниц придает загадочность и задает мистическую тональность дьяволу, связывая его фигуру с темой истинного знания.

Далее в шестнадцатой главе дан сон Ивана Бездомного. После встречи с Воландом и гибели Берлиоза поэт теряет рассудок, но именно в этом состоянии к нему приходит прозрение: *«Не нужно, граждане, не верьте ему! – злобно и громко кричал Иван Николаевич, летя куда-то... Но тут Иван Николаевич увидел перед собою накрытый стол... и среди всего прочего блюдо, на котором был нарезанный и залитый чем-то ломоть белого мяса...»*

А дальше сон перетекает в картину казни на Лысой Горе. И здесь самое важное. Иван не мог знать подробностей – он впервые слышал имя Иешуа от Воланда и не читал романа Мастера. Значит, его сон носит пророческий, а также мистический характер. Булгаков показывает, что истина проникает в сознание человека через озарение (даже ценой безумия), а не через логику, как пытался сделать это Берлиоз: *Увы! – с сожалением ответил Берлиоз, – ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, что в области разума никакого доказательства существования Бога быть не может.*

А вот двадцать пятая и двадцать шестая главы представляют собой уже роман Мастера, который читает Маргарита: *«Маргарита открыла глаза и увидела, что сидит в каком-то подвале... – Это роман? – спросила Маргарита. – Да, я о нем говорил тебе... Тетрадь лежала перед нею, и рядом лежала коробка с ваксой».* Здесь Булгаков выстраивает еще один уровень: Мастер оказывается автором, который, сам того не зная, написал не художественный вымысел, а книгу на реальных событиях.

Таким образом, один и тот же текст подается через три разные интерпретации: через Воланда, Ивана Бездомного и Мастера. Каждый источник по-своему недостоверен (Воланд – воплощение зла, Иван – безумец, Мастер – творец, а не историк), но вместе они показывают абсолютную истину. Этим Булгаков говорит, что вечные вопросы человечества могут являться через любые каналы.

Если обратить внимание на природу, которую описывает Булгаков, то она является главным маркером, связывающим два мира.

Временной разрыв между Москвой и Ершалаимом составляет около двух тысяч лет, но автор начинает описание этих глав почти одинаково:

«Солнце, появившееся над Ершалаимом... с необыкновенною яростью жгло город, и в лучах его вода в чашах бассейна загоралась желтым дымом».

В Ершалаиме действие начинается с невыносимой жары. Солнце сопровождает суд Пилата, словно подчеркивая его страдания и безысходность.

«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан». В Москве также стоит аномальная жара. С нее и начинается роман, но если ершалаимская жара естественна для южного климата, то московская жара воспринимается как нечто интересное, предвещая необычные и мистические события – появление Воланда и его свиты.

Одним из самых важных моментов является гроза. В обоих сюжетах гроза наступает в ключевой момент и выполняет функцию очищения. В Ершалаиме гроза разражается сразу после казни Иешуа:

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Пропали люди, смытые ливнем». Природа оплакивает невинную жертву. Гроза дает надежду на обновление мира.

В Москве гроза настигает город после бала сатаны и исчезновения нечистой силы: «*Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете. Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза».* Здесь гроза символизирует освобождение и очищение: заканчивается мистический шабаш, наступает обычная жизнь.

Таким образом, пространственно-временные координаты двух сюжетов контрастны, но через природные явления Булгаков показывает глубинную связь: люди меняются мало, и грозы над городами проходят одни и те же.

Особого внимания заслуживает то, как Булгаков выстраивает событийные параллели на уровне ключевых сюжетных ситуаций. Булга-

ков создает целые событийные ряды, которые зеркально отражаются в древнем и современном повествовании. Суд, казнь, очистительная гроза, о которой мы говорили ранее, и финальное обретение покоя – эти параллельные события, происходящие в обоих мирах, образуют смысловую арку романа. Сейчас рассмотрим некоторые из них.

Суд Пилата над Иешуа и «Суд» над Мастером

По сути, эти два процесса совершенно различны. В Ершалаиме судопроизводство, характерное для Римской империи: допрос обвиняемого, утверждение приговора, приведение в исполнение. А вот в Москве хотя и нет никакого официального суда – Мастера не арестовывают, но он проживает травлю и вытеснения за его нестандартный взгляд. Но Булгаков выстраивает тонкую грань сходства: изгнание Мастера из литературного мира является формой убийства – только в психологическом плане, но ничуть не менее действенной, чем физическая казнь.

Понтий Пилат прекрасно понимает невиновность Иешуа. Более того, бродячий философ – единственный человек, который смог облегчить его мучительную головную боль: *«– Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти… Я в состоянии избавить тебя от боли…»*. Прокуратор после этого момента пытается оправдать Иешуа Га-Ноцри. Но когда Каифа и Синедрион настаивают на смертном приговоре, Пилат отступает.

Мастер также невиновен с формальной точки зрения. Он написал роман о Понтии Пилате – произведение, не содержащее ничего противозаконного. Но для советской идеологии это неприемлемо. Критики уничтожают его не в зале суда, отправляя за решетку, а публично на страницах журналов и газет. *«Через день в другой газете за подписью Мстислава Лавровича обнаружилась другая статья, где автор ее предлагал ударить, и крепко ударить, по пилатчине…»*

Хотя в действительности механизм уничтожения разный, но эффект один и тот же. В древнем мире – казнь = физическое воздействие. В современном мире – это слово. Булгаков не просто так вставляет и хорошо описывает сцены, где Мастер читает отзыв о своей книге. Там показаны все его переживания и эмоции. *«Над первыми статьями я смеялся… Второй стадией была стадия удивления… Потом, изволите ли видеть, наступила третья стадия – страха… Я стал бояться темноты»*. Страх, паранойя, душевная болезнь, сожжение рукописи – вот как выглядит «казнь» художника в XX веке.

Прощение и покой

Финал романа приносит обоим главным героям освобождение. Однако он имеет различия. Прокуратор Иудеи несет наказание за свою трусость на протяжении двух тысяч лет, где каждую ночь в полнолуние он видит каждый раз одинаковый сон: лунная тропа, по которой он

стремится подойти к Иешуа, но не может. В тридцать второй главе Мастер произносит: *«Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»*. Важно, что прощение приходит к Понтию Пилату не от высших сил, а от Мастера – автора романа о нем. Булгаков утверждает: художник, творец обладает властью завершать их судьбы. А вот покой Мастера достается немного по-другому. Когда Левий Матвей приходит к Воланду с просьбой о судьбе писателя, он произносит слова: *«Он не заслужил света, он заслужил покой»*. Что такое свет? «Свет» – удел святых, тех, кто при жизни достиг нравственного совершенства. Мастер не такой, он сломался, отрекся от своего романа. Его удел – не райское блаженство, а спокойствие, где он сможет обрести наконец душевное равновесие.

Воланд описывает этот так: *«Неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером?.. Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят»*. Покой Мастера – это вечное пристанище для уставшей души.

Важно то, что оба героя – и Понтий Пилат, и Мастер – обретают не абсолютный рай, а именно то, что нужно их внутреннему состоянию. Пилат, чья вина в трусости, получает возможность вечного движения рядом с тем, кого предал. Мастер, чья вина в слабости и отчаянии, получает покой как исцеление от боли. В финале сам Булгаков связывает эти два сюжета такой фразой: *«Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя»*.

Таким образом, параллельность событий в романе выполняет несколько функций. Во-первых, подчеркивает вневременной характер ключевых ситуаций: во все времена мир несправедлив к невинным. А во-вторых, искупление всегда приходит через страдание и прощение. Древний Ершалаим и современная Москва – это два варианта одного мира, где действуют одни и те же законы морали, совести и страха.

Помимо системы персонажей и событийных параллелей, Булгаков связывает два сюжетных пласта романа через систему сквозных мотивов. Эти мотивы есть и в московских, и в ершалаимских главах, создавая единое смысловое поле произведения.

Мотив луны и лунного света

Лунный свет в романе является одним из главных связующих звеньев между двумя мирами. Он появляется в самые выжные моменты повествования, означая прозрение, наказание и освобождение героев.

Впервые мы видим образ лунной дороги в снах прокуратора. После казни Иешуа Пилат мучительно ищет оправдание своему поступку, понимая, но не признавая свою трусость. В его снах возникает образ лунной дороги, по которой он стремится пройти к философу:

«Прокуратору казалось, что луна, светящая сверху, заливает дорогу… и что по этой дороге он хочет идти и разговаривать с арестантом Га-Ноцри…». Лунная дорога здесь символизирует путь к раскаянию, к искуплению. Однако прокуратор не может ступить на нее – его удерживает совершенное преступление и неискупленная вина. А вот луна Ивана Бездомного связывает не только Мастера с его героем, но и современного персонажа с древним миром. В эпилоге романа говорится, что каждое полнолуние Иван Николаевич (ныне профессор) видит один и тот же сон: *«…он видит, как к постели его подходит луна, держась за руки, и луна уводит его по лунной дороге… И снится ему, что он, Иван, все знает, все понимает…».*

Луна в романе – это символ вечности, где время теряет свою силу. Именно в лунном свете стираются границы между I и XX веками. Пилат, Мастер, Иван – все они оказываются связаны одной дорогой, по которой идут те, кто ищет истину и искупление. Булгаков выстраивает тонкую грань: луна одновременно разделяет миры (ночь наступает в обеих эпохах) и объединяет их (одна и та же луна освещает и Ершалаим, и Москву).

Мотив страха и трусости

Мотив страха и трусости является один из самых важных морально-философских мотивов романа. Булгаков показывает это фразой: трусость – самый страшный порок. Этот порок виден у прокуратора Иудеи – он смел на поле боя, но оказывается труслив перед лицом политической необходимости. Пилат хоть и внутренне понимает правоту философа, но не может пойти против первосвященников и толпы. Его трусость обрекает невиновного на смерть. Также это трусость Берлиоза перед советской идеологией. Он отрицает существование Бога не потому, что убежден в этом, а потому, что так «положено». *«В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге».* Здесь трусость проявляется перед инакомыслием, перед тем, что может нарушить атеистическую картину мира.

Булгаков опять же выстраивает тонкую грань сходства: самый страшный порок – трусость – движет в любое время. Пилат трусит перед кесарем, Берлиоз – перед советской идеологией. Однако здесь есть и различие: Понтий Пилат осознает свою трусость и мучительно страдает, тогда как Берлиоз предпочитают не замечать ее в себе.

Сквозные мотивы луны и страха выполняют объединяющую функцию. Они пронизывают оба сюжетных пласта. Лунный свет символизирует вечность и путь к истине. Страх и трусость оказываются универсальными пороками, движущими людьми и в I, и в XX веке, и они не меняются даже спустя тысячелетия.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» построен на сложной системе параллелей между двумя сюжетными линиями – древним Ершелаимом и современной Москвой. Принцип «романа в романе» становится у Булгакова не просто формальным приемом. Он позволяет читателю задуматься о вечных философских вопросах.

Как было показано в работе, система рассказчиков ершалаимских глав (Воланд, сон Ивана Бездомного, роман Мастера) создает эффект многоступенчатого, но единого источника истины. Каждый из трех «авторов» по-своему недостоверен, но в совокупности они формируют абсолютное знание о событиях двухтысячелетней давности. Природа, описываемая Булгаковым, выступает маркерами, связывающими два мира, подчеркивая единство вне зависимости от эпохи.

Особое внимание в работе уделено системе зеркальных параллелей на уровне событий. Суд над Иешуа и «суд» Мастера, несмотря разность в действительности, оказываются формами одного и того же механизма уничтожения инакомыслия. Булгаков проводит тонкую грань между этими явлениями: физическая казнь в древнем мире и психологическое уничтожение в советской действительности равноценны по своей разрушительной силе.

Сквозные мотивы луны и страха выполняют объединяющую функцию. Лунный свет символизирует вечность и путь к истине, доступный героям независимо от времени их жизни. Страх и трусость предстают как универсальные пороки, движущие людьми и в I, и в XX веке

Ершалаимские главы выступают не просто исторической вставкой, но смысловым зеркалом московского сюжета. Древний мир становится ключом к пониманию современности, позволяя Булгакову говорить о вечных проблемах совести, истины и справедливости. Роман «Мастер и Маргарита» подтверждает мысль, что человеческая природа неизменна, но прощение возможно для тех, кто способен осознать свою вину.

Список цитируемой литературы

1. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. – Москва: АСТ, 2022. – 480 с. – (Эксклюзив: Русская классика).

2. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург: Азбука, 2021. – 416 с. – (Азбука-классика).

3. Гаспаров, Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 29–35.

4. Зеркалов, А. В. Евангелие Михаила Булгакова: опыт исследования ершалаимских глав / А. В. Зеркалов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Время, 2020. – 320 с. – (Диалог).

5. Лакшин, В. Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. Я. Лакшин // Новый мир. – 1968. – № 6. – С. 284–311.

6. Лосев, В. И. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: опыт комментария / В. И. Лосев. – Москва: Книга, 1991. – 176 с.

7. Петров, В. Б. «Мастер и Маргарита»: художественный мир и система образов / В. Б. Петров // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3 (45), ч. 2. – С. 42–49.

8. Соколов, Б. В. Булгаковская энциклопедия / Борис Соколов. – Москва: Алгоритм, 2020. – 735 с. – (Литературная энциклопедия).

Пятковская А.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель - Мезинова.О.В

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ У МОЛОДЕЖИ

Аннотация

Статья посвящена возможностям фантастической литературы в развитии критического мышления у молодежи. В условиях информационного изобилия и распространения недостоверных данных формирование навыков критического анализа особенно актуально, а популярность фантастики среди молодых читателей создает для этого благоприятные предпосылки. Выявлены основные механизмы влияния фантастики: прогнозирование последствий изменений, анализ этических конфликтов, деконструкция социальных норм через вымышленные миры.

Ключевые слова: фантастическая литература; научная фантастика; антиутопия; критическое мышление; молодежь; образовательный потенциал; когнитивное остранение; этическое воображение; педагогика.

Введение. Современное информационное общество характеризуется ростом информационных потоков. Молодые люди регулярно сталкиваются с фейковыми новостями и манипулятивными техниками, поэтому умение критически оценивать данные становится критически важным навыком. В юношеском возрасте происходит активное развитие мышления и формирование научного мировоззрения, что создает благоприятную почву для его развития [5].

Парадоксально, но жанр, который многие считают просто развлечением, – фантастическая литература – обладает большим потенциалом для развития критического мышления. Исследователи фиксируют устойчивый рост интереса молодежи к антиутопиям и научной фантастике [3; 4], что отражает потребность в осмыслении технологических и социальных изменений.

Основная часть. Теоретический фундамент для понимания критической функции фантастики заложен в концепции «когнитивного остранения» Д. Сувина: фантастика создает иной, но познаваемый мир, заставляя читателя сравнивать его с реальностью и активируя аналитические способности [2; 8]. Кроме того, фантастика реализует гротескно-фантастический канон (М.М. Бахтин), где мир открыт для преобразования [4]. Это побуждает читателя искать альтернативы и размышлять о возможных изменениях. В юношеском возрасте происходит интеграция образного и логического мышления, и фантастика, сочетающая яркую образность с логикой вымышленного мира, соответствует этой возрастной задаче [5].

Анализ литературы позволяет выделить ключевые механизмы воздействия фантастики на критическое мышление:

• Экстраполяция и прогнозирование. Научная фантастика позволяет прослеживать развитие современных тенденций в будущее, оценивая их последствия. Например, роман А. и Б. Стругацких «Полдень, XXII век» моделирует развитие технологий и общества, побуждая читателя задуматься о возможных сценариях. Как отмечается в описании курса НИЯУ МИФИ, фантастика выступает «лабораторией инженерной мысли», формируя навыки системного анализа и работы с альтернативными сценариями [7; 10].

• Решение этических дилемм. Фантастика ставит читателя перед ситуациями неоднозначного морального выбора. Произведения братьев Стругацких моделируют ситуации ответственности и границ вмешательства в человеческую природу [9]; современные антиутопии («Дивергент» В. Рот, «Голодные игры» С. Коллинз) поднимают проблемы выбора жизненного пути и переустройства мира [3]. Это развивает способность решать проблемы в условиях неопределенности.

• Деконструкция социальных норм. Антиутопии (Е. Замятин, Дж. Оруэлл) наглядно демонстрируют механизмы власти, пропаганды и контроля. В «Мы» Е. Замятина и «1984» Дж. Оруэлла читатель видит, как тоталитарные системы подавляют личность. Через сравнение вымышленного и реального миров у читателя формируется способность анализировать социальные процессы и распознавать манипулятивные технологии [3; 5].

• Развитие эмпатии и этического воображения. Обсуждение образов «иного» (инопланетянин, искусственный интеллект) способствует формированию толерантности, умения видеть ситуацию с разных сторон и выстраивать аргументированную позицию [6]. Например, в «Солярисе» С. Лема контакт с инопланетным разумом заставляет героев переосмыслить свои ценности и представления о человечности.

Современные образовательные практики подтверждают эффективность включения фантастики в учебный процесс. Курс «Физика и инженерная мысль в произведениях отечественной научной фантастики» в НИЯУ МИФИ направлен на развитие у студентов способности анализировать технологические идеи, оценивать их реалистичность и социальные последствия. Как отмечает доцент А. Симова, такой подход готовит «визионеров», способных мыслить на стыке технологий и гуманитарного знания [7; 10]. С. Лукьяненко подчеркивает, что фантастика учит выстраивать сложные модели мира и просчитывать последствия решений [10].

В гуманитарном образовании исследователи ТГПУ анализируют использование антиутопий для организации дискуссий о ценностях, свободе и социальной справедливости [3]. К.А. Петраковская предлагает конкретные методические приемы: анализ жанровых особенностей, сопоставление вымышленных миров с реальностью, написание эссе-рефлексий и проектную деятельность [6]. О.Н. Алмазова обращает внимание на необходимость осторожного использования фантастики: жанр может транслировать апокалиптические сценарии и пессимистические прогнозы, поэтому важно педагогическое сопровождение [1]. К.С. Киктева подчеркивает значимость современной молодежной фантастики, которая чутко реагирует на актуальные запросы юных читателей [3].

Заключение. Проведенный анализ подтверждает, что фантастическая литература играет значимую роль в формировании критического мышления у молодежи, развивая способность анализировать альтернативные сценарии и находить решения сложных проблем. Создавая модели возможных миров, фантастика активирует аналитические способности, учит поиску альтернатив и этической рефлексии.

Механизмы воздействия многообразны: экстраполяция, решение этических дилемм, деконструкция социальных норм, развитие эмпатии. Отечественные исследования подтверждают образовательный потенциал жанра [1; 4; 6], а современные образовательные практики, такие как курс в НИЯУ МИФИ [7; 10], демонстрируют успешные примеры реализации.

Учитывая высокий читательский спрос на фантастику, необходима дальнейшая разработка методик включения фантастических текстов

в учебные программы. Особого внимания заслуживает анализ современной молодежной фантастики [3], наиболее близкой юным читателям. В эпоху технологических и социальных изменений чтение фантастики формирует навыки, востребованные в XXI веке.

Список цитируемой литературы

1. Алмазова, О. Н. Научная фантастика как фактор воспитания юношества / О. Н. Алмазова // Пятые Лемовские чтения: сб. материалов Международной научной конференции памяти Станислава Лема / отв. ред. А. Ю. Нестеров. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2020. – С. 349–355.

2. Головачева, И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов / И. В. Головачева // Вестник СПбГУ. Серия 9. – 2013. – Вып. 2. – С. 23–34.

3. Киктева, К. С. О российских антиутопиях young adult / К. С. Киктева // Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции «Детская и подростковая литература: подходы к анализу, практики чтения, региональный контекст изучения». – Томск: ТГПУ, 2025.

4. Козьмина, Е. Ю. Образовательный потенциал авантюрно-философской фантастики XX века / Е. Ю. Козьмина // Образование и наука. – 2013. – № 8. – С. 121–134.

5. Материалы студенческой научно-практической конференции «Молодежь и наука – третье тысячелетие». – Тула: ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2023. – С. 104.

6. Петраковская, К. А. Фантастика и фэнтези в литературе: жанровые особенности и образовательный потенциал / К. А. Петраковская // Курс «Современная литература в образовательном процессе: методы анализа и интерпретации». – Инфоурок, 2018.

7. Симова, А. О курсе «Физика и инженерная мысль в произведениях отечественной научной фантастики» в НИЯУ МИФИ / А. Симова // Московский комсомолец. – 2025. – 17 июля.

8. Сувин, Д. К определению жанра научной фантастики / Д. Сувин // Вопросы литературы. – 1976. – № 2. – С. 45–67.

9. Философия образования братьев Стругацких // Национальный агрегатор открытых репозиториев. – 2020.

10. Фрункин, К. О новом предмете в МИФИ / К. Фрункин // РЕН ТВ. – 2025. – 8 августа.

Руднева Д.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Барабанова Е. И., канд. пед. наук, доцент

ЭТИЧЕСКИЕ ДИЛЕММЫ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКИ: ГЛОБАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ ПРОТИВ НАЦИОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ

Аннотация

В статье исследуется, как современная фантастическая литература и кинематограф (2020-2026 гг.) моделируют этические последствия внедрения искусственного интеллекта (ИИ). Цель данной работы – выявить ключевые этические дилеммы, которые фантастика последних лет ставит перед обществом, и проследить, как национальный культурный контекст влияет на интерпретацию этих дилемм. Анализируется трансформация глобального нарратива об ИИ как универсальной угрозе и его адаптация в национальных моделях (российская, западная, азиатская). Также рассматривается, как фантастика выполняет функцию упреждающей этической рефлексии, формируя общественный запрос на регулирование технологий.

Ключевые слова: искусственный интеллект; этика технологий; фантастический нарратив; межкультурный диалог; критика современности; цифровое общество; антропологический кризис.

Искусственный интеллект (ИИ) перестал быть исключительно технологическим феноменом и превратился в мощный культурный и этический вызов современности. Если еще два десятилетия назад обсуждение ИИ велась преимущественно в среде футурологов и инженеров, то сегодня она стала частью общественного дискурса. Запуск нейросетей, способных генерировать тексты, изображения и музыку (GPT-5, Midjourney 2026), поставил перед обществом вопросы, которые ранее казались умозрительными: имеет ли машина право на творчество? кто несет ответственность за решение, принятое алгоритмом? где проходит граница между человеком и разумной машиной?

Современная фантастика выступает уникальной площадкой, где эти вопросы проигрываются в художественной форме, задолго до того, как они станут предметом юридического или парламентского обсуждения. Как справедливо отмечает Е. А. Громов, «фантастика выполняет функцию социальной лаборатории, в которой моделируются последствия технологических решений до их массового внедрения» [1, с. 34].

В современной фантастической литературе 2020-х годов наблюдается существенная трансформация глобального нарратива об искус-

ственном интеллекте (ИИ) в сравнении с канонами XX века. Если в произведениях А. Азимова, Ф. Дика и С. Лема центральной темой был антагонизм «человек vs машина» – будь то восстание машин или тотальное подчинение людей алгоритмам, – то нынешние авторы концентрируются на нюансированных экзистенциальных вопросах.

Выявлены ключевые направления переосмысления образа ИИ:

- Кризис идентичности в эпоху симбиоза человека и технологии. В посмертно опубликованном романе Ж. Сарамаго «Клон» (2023) рассматривается сценарий, при котором цифровая реплика личности умершего начинает модифицировать собственные воспоминания, конструируя альтернативную биографию. Это ставит фундаментальный вопрос о праве на интерпретацию прошлого.

- Алгоритмическая предвзятость как отражение социальных проблем. Тема, впервые затронутая И. Макьюэном в романе «Машина, как я» (2019), получила развитие в новеллах начала 2020-х. В рассказе К. Лю «Золотые правила» (2024) ИИ, управляющий кредитованием, отказывает в займах жителям отдельных районов, ссылаясь на статистику, – что фактически воспроизводит механизмы расовой сегрегации.

- Право ИИ на эмоции и творчество. В рассказах Теда Чана (в том числе в сборнике «Выдох», 2019) исследуется парадокс: если искусственный интеллект создает искусство, неотличимое от человеческого, общество вынуждено либо признать его субъектность, либо пересмотреть концепцию творчества как исключительной человеческой привилегии.

Наконец, сериал «Разделение» (2025, реж. Б. Стиллер) и его литературные адаптации ставят проблему когнитивной автономии: может ли корпорация использовать ИИ для разделения сознания работника на «рабочее» и «личное», и не является ли это новой формой рабства? Все эти сюжеты объединяет одно: фантастика перешла от изображения физического конфликта к изображению конфликта антропологического.

Культурная специфика восприятия ИИ включает западный нарратив, который фокусируется на юридической плоскости: проблема искусственного интеллекта трактуется как вопрос наделения его правами. Характерный пример – фильм «Создатель» (2023), где антропоморфные ИИ, практически неотличимые от людей, вынуждены скрываться и бороться за выживание. Эта сюжетная линия напрямую отсылает к истории угнетенных этнических и расовых групп. Ключевой прием – антропоморфизация ИИ, призванная усилить эмпатию зрителя и облегчить идентификацию с персонажем.

В восточноазиатской традиции подход иной: ИИ встраивается в существующую социальную иерархию, выполняя роль наставника или

хранителя порядка. Так, в аниме-сериале «Vivy: Fluorite Eye's Song» (2021) андроид-героиня стремится дарить людям счастье через музыку, а конфликт возникает не из-за стремления к свободе, а из-за внешних препятствий на пути к исполнению миссии.

Как отмечает корейский исследователь Ч. Хан, в восточноазиатской культуре технология не воспринимается как абсолютное зло. Акцент смещается на гармоничное сосуществование, что отражает конфуцианские ценности упорядоченности и иерархичности [3, с. 82].

Российская фантастика последних лет тяготеет к экзистенциальной и духовной проблематике. В рассказах, публикуемых в журнале «Если», вопрос ставится не «восстанет ли машина?», а «останется ли человек человеком, создавая машину по своему образу и подобию?». Н. В. Колесникова в своем исследовании подчеркивает: «В русской культурной традиции техника никогда не была нейтральной; она всегда осмыслялась в категориях добра и зла, греха и спасения. Создание ИИ в этом контексте уподобляется попытке творения, что неизбежно ставит вопрос об ответственности творца» [2, с. 114]. Характерно, что в российской фантастике редко встречается образ ИИ, борющегося за свои права; чаще это образ ИИ, который искушает, испытывает или помогает человеку обрести (или утратить) душу. Это отражает глубокую связь с традициями русской религиозной философии и литературы XIX века.

Примечательно, что именно научная фантастика сегодня формирует общественный запрос на нормативное регулирование технологических инноваций.

Можно привести конкретные примеры этого влияния.

Цикл романов М. Гелприна «Кодекс» (2023–2025), посвященный проблеме предвзятости кредитных алгоритмов, стал поводом для проведения общественных слушаний в Европейском Союзе. Отдельные тезисы произведений цитировались в докладах правозащитных организаций, что демонстрирует прямую связь между художественным нарративом и реальной правоприменительной повесткой.

В Великобритании под влиянием фантастического сериала «Расколотый экран» стартовала кампания за принятие «Билля о цифровой неприкосновенности» (2025 г.).

Эти случаи подтверждают тезис о функции фантастики как инструмента опережающей рефлексии. Писатель-фантаст в данном контексте выступает не столько предсказателем, сколько этическим разведчиком – он первым фиксирует потенциальные угрозы и формулирует их в категориях, доступных массовому сознанию.

Как подчеркивает немецкий культуролог М. Шмидт, «фантастика создает словарь для описания будущего. До того, как возникнет закон

об ИИ, должен возникнуть образ ИИ в культуре, иначе общество просто не поймет, о чем идет речь». [4, с. 156].

Таким образом, современная фантастика об ИИ вышла за рамки развлекательного жанра и стала полем межкультурного диалога о будущем человечества. Она не только отражает страхи и надежды общества, но и активно формирует этические контуры грядущего. Сравнение национальных моделей показывает, что универсального решения этических дилемм ИИ не существует: каждая культура предлагает свой вариант, основанный на традиционных ценностях и историческом опыте.

Западный мир ищет решение в праве и расширении понятия личности. Азиатский – в гармонизации и ритуализации отношений. Российская мысль сосредоточена на сохранении человеческого в человеке перед лицом технологического вызова. Дальнейшее развитие технологий потребует диалога и, вероятно, синтеза этих подходов. И фантастика, выполняющая функцию межкультурного переводчика, первой предложит варианты этого синтеза. Можно прогнозировать, что именно на пересечении этих трех нарративов в ближайшее десятилетие сформируется новая этика технологий, способная ответить на вызовы цифровой эпохи.

Список цитируемой литературы

1. Громов, Е. А. Искусственный интеллект в зеркале гуманитарных наук: фантастика как предвидение / Е. А. Громов // Философия науки и техники. – 2024. – Т. 29, № 2. – С. 30-45.

2. Колесникова, Н. В. Русский космизм и образ "цифрового человека" в новейшей прозе / Н. В. Колесникова // Сибирский филологический журнал. – 2025. – № 1. – С. 108-121.

3. Хан, Ч. Этические алгоритмы: взгляд с Востока / Ч. Хан // Культура и искусство в Азии: сборник статей. – Сеул: Университет Корe, 2024. – С. 78-95.

4. Шмидт, М. Когда ИИ требует прав: эволюция нарратива в западной культуре / М. Шмидт. – Берлин: Springer, 2025. – 200 с.

5. Лю, К. Золотые правила и другие рассказы / К. Лю. – Нью-Йорк: Saga Press, 2024. – 320 с.

6. Гелприн, М. Кодекс: трилогия / М. Гелприн. – М.: Эксмо, 2025. – 560 с.

Рыжкова Л.В., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Ю.Е. Чурсина, канд. филол. наук

ОТ КНИГИ К ФИЛЬМУ – ЭВОЛЮЦИЯ «ЧЕЛОВЕКА-АМФИБИИ» И АКТУАЛЬНОСТЬ ЗАТРАГИВАЕМЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ПРОБЛЕМ НА СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ

Аннотация

В статье рассматривается эволюция произведения «Человек-амфибия» от литературного оригинала Александра Беляева до его кинематографической адаптации. Цель публикации – проанализировать ключевые сюжетные изменения, выявленные при переходе от книги к фильму. Статья поднимает социальные проблемы, затронутые в произведении. Кроме того, исследуется современная актуальность тематики книги – вопросы экологического кризиса, грани между человеком и природой, а также поиски идентичности и гуманизма. Статья подчеркивает, что несмотря на временные рамки оригинального произведения, его идеи сохраняют значимость и вызывают интерес у новых поколений зрителей и читателей.

Ключевые слова: научная фантастика; экранизация; проблемы; актуальность.

Жанр научной фантастики, зародившийся в Европе, России и США в промежутке между серединой XIX и началом XX веков, охватывает произведения, построенные на рациональных научных и технических предпосылках. Он исследует, как в буквальном, так и в метафорическом смысле, сложные взаимоотношения между человеком и технологиями, наукой и природой. Одна из отличительных черт ранней российской научной фантастики заключалась в ее тесной связи с философскими размышлениями того времени. Авторы не просто описывали грядущие технические инновации, но и глубоко осмысливали их воздействие на общество и человека. Эта традиция продолжилась и в советскую эпоху, когда научная фантастика стала эффективным инструментом популяризации научно-технического прогресса. [2]

«Человек-амфибия» – научно-фантастический роман о человеке, способном жить под водой, написанный Александром Романовичем Беляевым в 1927 году. Произведение, включающее в себя любовную линию, признано одним из наиболее востребованных творений Беляева как в России, так и за рубежом. Его актуальность сохраняется и в наши дни. Произведение было впервые опубликовано в 1928 году в

журнале "Вокруг света". А в 1929 году было выпущено третье издание. Вдохновением при написании для Беляева послужили «Иктанэр и Моизетта» Жана де ла Ира, а также газетная заметка о судебном процессе в Буэнос-Айресе над доктором, проводившим «святотатственные» эксперименты над животными и людьми. Детали этой заметки и процесса с течением времени установить не удалось. [4]

Только три десятка лет спустя книгу решили экранизировать: советский художественный фильм 1961 года, снятый на студии «Ленфильм» режиссерами Владимиром Чеботаревым и Геннадием Казанским. Впечатляющая киноадаптация с молодыми Владимиром Кореневым и Анастасией Вертинской в главных ролях значительно способствовала дальнейшей популярности произведения. Режиссерам и сценаристам удалось успешно передать основную идею и вечные чувства, заложенные Беляевым в его романе. Внеся лишь незначительные изменения в сюжетную линию, сценаристы не сильно отдалили фильм от книги.

Финал истории главного героя, будь то на страницах романа или в кинематографическом воплощении, остается неизменным: юноша теряет возможность находиться на суше, навсегда уходит в океан, сохраняя при этом свои чувства к Гуттиэре. [1]

Однако между литературным первоисточником и его киноадаптацией существуют заметные расхождения. Например, в книге Ихтиандр не был кровным сыном Сальватора, хирург оставил мальчика себе после удачно сделанной операции, обманув при этом его настоящих родителей. Напротив, в фильме Ихтиандр представлен как биологический сын Сальватора.

Более того, повествование книги раскрывает дальнейшую судьбу Гуттиэре: она выходит замуж за Ольсена и уезжает в Америку. В то же время, экранизация оставляет финал героини открытым, предлагая зрителю самому домыслить ее жизненный путь.

Еще одно существенное различие заключается в степени родства Гуттиэре и Бальтазара. В книге девушка значится его приемной дочерью, тогда как в экранизации она является родной.

Изменения коснулась и судьба Педро Зуриты. В литературном произведении Беляева торговец также продолжает заниматься ловлей жемчуга. В то время как в фильме Зурита умирает от рук Бальтазара.

Анализируя фильм в деталях, можно выявить множество других, как очевидных, так и малозаметных отличий от литературного текста.

Но ключевым отличием фильма от романа является момент в тюрьме. На экране Ихтиандра запихивают в бочку с грязной жижей, где его легкие портятся, и он теряет возможность жить на суше. А в книге Сальватор заявляет, что Ихтиандр сам виноват – слишком долго

бегал за Гуттиэре по земле и повредил себе легкие настолько, что вероятнее всего теперь сможет жить только под водой.

Произведение также поднимает актуальные социальные вопросы, среди которых – проблема свободы. Зурита покушается на свободу Ихтиандра, но первым этот шаг предпринимает хирург Сальватор - названый «отец» героя. Профессор это сделал под предлогом совершенствования человеческой природы. После операции по пересадке жабр акулы он берет на себя заботу об Ихтиандре, защищая его и, возможно, испытывая к нему теплые чувства. В отличие от Зуриты, Сальватор не вызывает однозначного негатива. Однако при более глубоком осмыслении становится ясно, что хирург представляет не меньшую опасность, поскольку именно по его воле Ихтиандр превратился в человека-амфибию. [5]

Произведение Александра Беляева глубоко затрагивает тему ответственности и гуманизма, особенно ярко проявляясь в действиях профессора Сальватора. Пересадка жабр акулы мальчику оказалась огромной ошибкой. Хирург, движимый жаждой научного открытия и, возможно, благим намерением спасти ребенка, не до конца предвидел последствия своего гениального, но рискованного вмешательства. Он создал существо, которое не может полноценно жить ни в одной из двух сред. Это стало не просто научным прорывом, но и действием, фундаментально изменившим человеческую природу, превратившим человека в заложника собственной уникальности. [6]

Более того, эксперимент Сальватора ставит под сомнение границы допустимого в науке. Погубив жизнь Ихтиандра в ее привычном понимании, хирург создал прецедент, когда научные амбиции могут затмить ценность человеческой жизни и индивидуального благополучия.

В контексте различных форм идентификации, от локальных территориальных смыслов до глобальных сетевых пространств, формируются специфические коммуникативные модели «Свой» и «Чужой», что является реализацией разных типов поведения «Другого». В свою очередь, «Другой» может быть представлен как «Другой – Чужой» и «Другой – Свой». Произведение исследует глубокие проблемы идентичности и отчуждения, фокусируясь на фигуре Ихтиандра, существа, балансирующего между двумя мирами – морем и сушей. Ихтиандр стремится найти свое место, понять, к какому миру он принадлежит – морю или людям. Он постоянно сталкивается с тем, как его воспринимают окружающие: как «друга» или «врага», «своего» или «чужого». Обладая способностью дышать под водой, на суше он оказывается «чужим». Его уникальность, дар, который мог бы быть источником силы, становится причиной непонимания и страха со стороны обычных людей. Общество, привыкшее к определенным нормам и границам, воспринимает его как угрозу, как нечто инородное. Такое отторжение является классическим

отражением конфликта между индивидуальностью и коллективным сознанием, где непохожесть порождает отчуждение. [3]

Произведение Александра Беляева «Человек-амфибия» затрагивает важные экологические вопросы, противопоставляя два взгляда на море – потребительский и гармоничный. Для Зурита море – это всего лишь источник прибыли. Он рассматривает его исключительно как ресурс, подлежащий бездумной эксплуатации ради личной выгоды, игнорируя последствия такого подхода для морской экосистемы. Путь к «хорошему заработку» для него не имеет моральных границ. Для Ихтиандра море стало настоящим домом. Он ощущает глубокую связь с этой стихией и ее обитателями. Его главная задача – сохранить чистоту и жизнь в своем доме. Ихтиандр готов защищать свой мир. Он часто помогает рыбам и другим морским существам, спасая их от сетей и хищников. Также он является противником сбора жемчуга для торговца Педро Зуриты. [6]

Все проблемы, описываемые в книге, остаются актуальными и на сегодняшний день. Роман Александра Беляева «Человек-амфибия» занимает важное место в русской научной фантастике и представляет собой значимое произведение для молодежи. Он поднимает ряд философских и социальных вопросов о природе человека и его месте в мире. Книга привлекает внимание к теме самоидентификации и стремления к свободе. Главный герой, обладая возможностью жить в двух мирах, олицетворяет поиски молодого поколения в своих стремлениях и реалиях жизни. Этот роман вдохновляет читателей на поиск своего места в обществе.

Сегодня произведение воспринимается как предостережение относительно последствий вмешательства человека в природу и генетические процессы. История Ихтиандра перекликается с современными дискуссиями о биоэтике и правах человека. Образ доктора Сальватора вызывает параллели с сегодняшними технократическими деятелями, пренебрегающими этическими нормами. Хотя пересадка жабр человеку в 1920-х годах казалась фантастикой, современные достижения в генной инженерии и трансплантологии делают некоторые идеи романа менее невероятными. Несмотря на то, что мы еще не близки к имплантации жабр акулы человеку, потенциал для таких прорывов представляется весьма значительным.

Вопрос экологии и гармоничного сосуществования человека и планеты звучит особенно актуально в условиях нарастающего глобального экологического кризиса. Люди все больше уничтожают природу вырубкой лесов, загрязнением морей и океанов, а также загрязнением воздуха химическими препаратами с заводов. Истребление лесных массивов ведет к потере биоразнообразия, эрозии почв, а также изменению климата. Пластик, химические отходы, нефтяные разливы и сточные воды наносят колоссальный ущерб морским экосистемам,

приводя к гибели морских обитателей и загрязнению пищевых цепей. Промышленность и транспорт, выбрасывая в атмосферу вредные вещества, ухудшают здоровье людей и состояние планеты в целом.

В произведении раскрываются вечные темы гуманизма, поиска своего места в мире и важности бережного отношения к природе, которые сохраняют свое значение на всех этапах развития общества. Александр Беляев смог глубоко и ярко показать внутренний конфликт главного героя – его стремление быть понятым и принятым, несмотря на отличия от окружающих. Кроме того, экологическая проблематика в книге подчеркивает необходимость гармонии человека и природы, что становится все более актуальным в современном мире. А экранизация студии «Ленфильм» успешно передала эмоциональную и философскую глубину произведения. Фильм помог зрителю лучше понять внутренний мир персонажей и усилил основные идеи книги, сделав их более наглядными и доступными. Благодаря гармоничному сочетанию литературы и кинематографа, «Человек-амфибия» продолжает вдохновлять новые поколения, побуждая задуматься над проблемами человеческой природы, отношения к окружающей среде и поиском своего пути в жизни.

Список цитируемой литературы

1. Беляев, А.Р. Человек-амфибия. / А.Р. Беляев // Lib.ru URL: http://az.lib.ru/b/beljaew_a_r/text_1928_chelovek-amfibia.shtml (дата обращения: 09.03.2026).

2. Научная фантастика (в литературе) // Большая российская энциклопедия URL: https://bigenc.ru/c/nauchnaia-fantastika-v-literature-aa3800?ysclid=mmitss4e35138581572 (дата обращения: 09.03.2026).

3. Мандрыгина, Н. С. Репрезентация концепта «другого» в эпоху модерна и постмодерна через призму произведений научно-фантастического жанра / Н.С. Мандрыгина // Вестник Омского университета. - 2019. - №4. - С. 79-81.

4. Согомонян, М.К. «Человек-амфибия» А. Беляева: к проблеме транскультурности / М.К. Согомонян // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. - 2025. - С. 56-68.

5. Фантастическое и социальное в романе "Человек-амфибия" // Образовательный портал «Справочник». – Дата последнего обновления статьи: 06.03.2026. – URL https://spravochnick.ru/literatura/russkaya_literatura/fantasticheskoe_i_socialnoe_v_romane_chelovek-amfibiya/ (дата обращения: 09.03.2026).

6. «Человек-амфибия» Александра Беляева: один из важнейших научно-фантастических романов XX века // Литнет URL: https://blog.litnet.com/alexander-belyaev?ysclid=mmj8er3pub980170454#yes18 (дата обращения: 09.03.2026).

Сагина О.И., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени Петра Петровича Семенова-тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Барабанова Е. И., канд. пед. наук, доцент

ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ ФАНТАСТИКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация

Статья посвящена анализу английской фантастики и ее роли в развитии жанра. Рассматриваются ключевые особенности британской фантастической традиции в литературе и кинематографе. Проводится сравнительный анализ с русской фантастикой, выявляются общие черты и принципиальные различия, обусловленные культурно-историческими контекстами. В заключение обосновывается авторская позиция, согласно которой английский стиль может рассматриваться как эталон жанра благодаря сочетанию интеллектуальной глубины, психологизма и высокого художественного уровня.

Ключевые слова: кинематограф, интеллектуализм, классические ужасы, культурно-исторический контекст.

Фантастика как жанр всегда была зеркалом, отражающим надежды и страхи человечества. Перенося действие в далекие галактики или антиутопичное будущее, авторы получают уникальную возможность говорить о самом насущном – о природе человека, об опасностях технологического прогресса и об устройстве общества. В мировом кинематографе фантастика занимает одно из ведущих мест, однако каждая национальная школа привносит в нее что-то свое. Голливуд делает ставку на зрелищность и спасение мира, японское кино размышляет о катастрофах и монстрах, рожденных атомной бомбардировкой.

Особняком стоит английское фантастическое кино. Не будучи столь массовым, как американское, оно подарило миру множество шедевров, отличающихся глубоким психологизмом, мрачной эстетикой и литературной основой. В этой статье мы рассмотрим ключевые особенности фантастики в фильмах Великобритании, сравним ее с русской (советской и постсоветской) фантастической традицией, а также почему английский подход кажется особенно притягательным.

Английская фантастика в кино неразрывно связана с мощнейшей литературной традицией. Именно британские авторы, такие как Герберт Уэллс («Машина времени», «Война миров»), Олдос Хаксли («О дивный новый мир») и Джордж Оруэлл («1984»), заложили фундамент многих фантастических сюжетов задолго до того, как кино научилось их визуализировать.

Одной из главных особенностей английского подхода является сдержанность и интеллектуализм. Если классический голливудский блокбастер строится на внешнем конфликте и спасении мира от инопланетной угрозы, то британское кино чаще фокусируется на внутреннем мире человека. Ярким примером служит творчество Стэнли Кубрика, который, хоть и работал в США, сохранял британское мировоззрение. Его «Космическая одиссея 2001 года» (1968), снятая в Англии, – это не столько фильм о космических путешествиях, сколько философская притча об эволюции, разуме и месте человека во Вселенной.

Другая важная черта – связь с жанром хоррора и постапокалипсиса, часто связанная с постколониальным синдромом и страхом заката Британской империи. В середине XX века студия Hammer Films выпускала не только классические ужасы, но и фантастику, а такие экранизации романов Джона Уиндема, как «День триффидов» (1962) и «Поселок проклятых» (1960, оригинальное название Village of the Damned), задали тон всей последующей фантастике о катастрофах. В этих фильмах пришельцы или мутанты не просто захватывают мир, они ставят под сомнение человеческую идентичность и моральные устои тихих британских городков.

Бюджетные ограничения также сыграли свою роль. В отличие от Голливуда, британские продюсеры часто не могли позволить себе масштабные спецэффекты. Это заставляло их делать ставку на сценарий, диалоги и создание психологического напряжения. Как отмечает киновед Чарльз Барр, именно стесненность в средствах способствовала расцвету «нарративов вторжения», где угроза оставалась смутной, а действие разворачивалось в замкнутых пространствах, придавая истории особую камерность и глубину. Даже знаменитый сериал «Доктор Кто» (начавший выходить в 1963 году) при всех своих бюджетных недостатках всегда славился фантазией сценаристов и обаянием героев, а не спецэффектами.

Сравнение английской и русской фантастики – это увлекательный диалог двух культур, которые, несмотря на схожие литературные истоки, пришли к совершенно разным визуальным решениям.

Как английская, так и русская фантастика традиционно считаются более интеллектуальными, чем американская. Однако если англичане исследуют этические дилеммы через призму личности и ее взаимодействия с системой (фильмы «Бразилия» Терри Гиллиама, «Заводной апельсин»), то русская традиция, идущая от братьев Стругацких, больше сосредоточена на коллективной ответственности и поиске правды.

Например, «Сталкер» Андрея Тарковского (1979), снятый по мотивам повести Стругацких «Пикник на обочине», – это медитация о вере и счастье, где фантастический элемент (Зона) служит лишь деко-

рацией для исследования человеческой души. Английский же подход, даже в мрачных антиутопиях, часто сохраняет ироничную дистанцию или гротеск.

Советская фантастика часто грешит (или славится) своим гиперреализмом. Даже в далеком будущем герои советских фильмов носят обычную одежду, пьют чай и думают о высоком. В английской фантастике будущее часто стилизовано, либо подчеркнуто индустриально и грязно (стимпанк, киберпанк в духе «Бегущего по лезвию», который, хоть и снят американцем Ридли Скоттом, но впитал эстетику Лондона будущего).

В то время как современная российская фантастика пытается догнать Запад в плане графики (пример – фильм «Притяжение»), английская фантастика продолжает делать ставку на оригинальность идеи. Однако стоит признать, что мощь Голливуда часто поглощает британских режиссеров: Кристофер Нолан, снимая «Интерстеллар», работает в рамках американской системы, хотя и привносит в нее британскую основательность и семейную драму. Сравнительный анализ таких фильмов, как «Интерстеллар» и китайско-американский «Марсианин», показывает, что западная фантастика лучше интегрирует человеческие ценности в «хардкорный» научный антураж, и именно английская школа во многом задала этот тренд на эмоциональную глубину.

Английская фантастика в кино воспринимается как синоним «умного кино». В ней ценится способность создавать атмосферу: если в американских фильмах бросаются в глаза идеально выверенные линии космических кораблей, то в английских ощущается холод космоса через тревогу астронавта и слышен скрип старого исследовательского судна.

Особого внимания заслуживает то, как британцы экранизируют самих себя. В качестве примера можно привести сериал «Черное зеркало» (Black Mirror). Несмотря на принадлежность к телевидению, он вобрал в себя лучшие черты английской фантастики: мрачное предвидение будущего, остроумные сюжетные повороты и психологическую достоверность. Здесь демонстрируется, как фантастическая технология меняет обычного человека в настоящем, а не в отдаленном будущем.

Разумеется, иногда такая сдержанность может восприниматься как излишняя, а ограниченность бюджета становится заметной. Однако когда фантастика делается с опорой на интеллектуальную составляющую, а не только на финансовые вложения, она сохраняет актуальность десятилетиями. «Космическая одиссея» Кубрика и сегодня выглядит убедительнее многих современных блокбастеров именно благодаря заложенной в ней идее и визуальной философии, а не графическому исполнению.

Фантастика в английских фильмах занимает уникальную нишу в мировом кинематографе. Опираясь на богатое литературное наследие

и будучи вынужденной искать обходные пути из-за бюджетных ограничений, она научилась говорить со зрителем на глубокие философские темы, пряча их под оберткой жанрового кино. В отличие от зрелищного голливудского мейнстрима и более метафизичной русской фантастики, английский вариант чаще всего предлагает нам взглянуть на будущее через призму человеческой личности, ее страхов и морального выбора.

Список цитируемой литературы

1. Сборник статей [Электронный ресурс] // djvu.online : [сайт]. — Режим доступа: https://djvu.online/tag/%D1%81%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA+%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B9 (дата обращения: 25.06.2026).

2. Кино Великобритании : сборник статей / ред. В. А. Рязанова. — Москва : Искусство, 1970. — 358 с.

3. British Science Fiction Cinema / edited by I. Q. Hunter. — London : Taylor & Francis, 1999.

4. Telotte, J. P. Science Fiction Film / J. P. Telotte. — Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

Сазонов Т.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель - Е. В. Чудинова канд. пед. наук, доцент

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА. ЯЗЫК, ФОРМА И МЕДИА

Аннотация

В статье рассматриваются ключевые составляющие, выведшие жанр научной фантастики из посредственной спекуляции в мировой феномен. Предлагается когнитивные, лингвистические и семантические модели, по лекалам которых некогда произошло формирование данного ответвления литературы.

Ключевые слова*:* научная фантастика, когнитивная модель, отстранение, спекулятивный, научно-технический прогресс, структура, общественное сознание

Семантика словосочетания «научная фантастика или с английского «science fiction» (сокращенно «sci-fi»), что дословно означает «научный художественный вымысел», безусловно вызывает диссонанс

и противоречия. Однако нет никакого смысла разбирать эти самые противоречия, имея при себе тот факт, что в мировом искусстве жанр стоит особняком уже более века. Напротив, это побуждает лишь глубже погрузиться в суть вопроса.

Сам термин был введен и популяризирован в 1926 году Хьюго Гернсбеком. Этим термином он обозначал технологические, приключенческие рассказы, написанные им и впоследствии взятые под редакцию. Время шло, жанр стремительно менялся, расширялся и в конце концов обхватил целый ряд художественных произведений, образов и концепций.

Истоки научной фантастики как будущего художественного жанра практически полностью совпадают с началом научно-технической революции. Стилистика произведений и философия их авторов родилась преимущественно из страха. Так в своем романе «Конец детства» 1953 года Артур Кларк, ныне икона жанра, предоставляет аллюзию на страх прогресса через бытовой страх взросления. В сути своей эти опасения однородны, оба стары как мир и берут свое начало в самой сущности человеческого вида. Разница лишь в формулировке.

Зачастую содержание и риторика произведений научной фантастики, будь то книга или кинокартина, заключается в том, что действия и явления, активно демонстрируемые по ходу сюжета, находятся вне текущего состояния науки по тому или иному вопросу. Подобная методика построения сюжетных линий и по сей день вызывает полемику. Для одних это вполне последовательное решение, подкрепленное спецификой жанра, для других – серьезная условность, что развязывает автору руки, ведет к девальвации сюжета, отсутствию рамок и ограничений, делающих его «живым».

Бытовало также и мнение, согласно которому научно-фантастические концепции и образы созданы как утешение и надежда на будущее. Так А. Ф. Бритиков в своем труде «Русский советский научно-фантастический роман» подвергает критике утопический роман Н. Ф. Олигера «Праздник Весны», заявляя, что автор сосредоточивался не на внешних формах, а на внутреннем содержании будущего. Он сомневается, что что созданные Олигером образы показались бы «заманчивыми современному сознанию», измеряющему полноту жизни широтою размаха от величайших страданий до величайших радостей.

Критика жанра также во многом сводилась к так называемой «спекулятивной беллетристике», основная суть которой была упомянута в начале блока. Этот, на первый взгляд, уничижительный термин был введен Робертом Хайнлайном в его эссе 1947 года «О написании спекулятивной фантастики» и первое время почти не выходил за рам-

ки научной фантастики. Спекулятивная беллетристика противопоставлялась «жесткой» или «твердой» научной фантастике (от англ. – Hard Science Fiction), в которой повествование строилось исключительно последовательно и обосновано с точки зрения текущего состояния науки. Она опиралась на точные науки и шла в ногу с ее развитием, и со временем стала тем, что мы в сегодня зовем «Non-Fiction». Спекуляции, в свою очередь, заключались уже в «наукообразности», а не научности текста, домыслах и упоре на героев произведения, их конфликты и эмоциональную составляющую, что неизбежно ведет к допущениям. Сейчас нетрудно сказать, какой жанр получил больший охват среди читателей, но не стоит забывать, что любая спекуляция рождается из точности.

Двумя десятилетиями позже термин проник в смежные жанры, такие как фэнтези. Отличие лишь в том, что «фантастика» претерпевала критику со стороны как читателей, так и ученых. Однако она не была сугубо отрицательной. Британский литературовед Том Шиппи, известный как исследователь Толкина, в своей работе «Учимся читать научно фантастику» нередко находил корреляции с фэнтези, а также подмечал глубокую составляющую критического мышления, более нигде не встречающуюся в подобной ипостаси как в «sci-fi».

В то же время Норман Спинрад в своей книге 1990 года «Science Fiction in the Real World» уже на момент постепенного спада популярности жанра в мировом искусстве взывал к динамике произведений, говоря, что «людям нужны сюжеты, а не нравоучения», продвигал прогрессивные и более смелые решения в рамках НФ, ибо язык ее текстов на удивление консервативен, да и сюжеты велись строго «по Борхесу».

Немало внимания уделялось и прогностической составляющей жанра. Г. Альтшуллер, советский инженер, рассматривал научный прогресс в рамках определенного ряда произведений классической литературы XIX века. Объектом его восхищения являлись романы Жюля Верна, прямого свидетеля индустриальной революции во Франции, а также прямого родоначальника научной фантастики в привычной нам ныне форме, опираясь на которые, он заявил о невероятном прогностическом таланте писателя, ибо, по его словам «Тридцать процентов описанного Верном уже сбылось, а остальному суждено сбыться позже».

Наука и религия. Долгое время некоторые критки, исследователи жанра, а также и обычные читатели, формирующие представление о жанре, как один задавались вопросом о том, что заставляет их верить и внимать прочитанному. Так или иначе корреляция существует, и существует также факт, проверенный временем – наука как метод воз-

действия на сознание тождественна религии. Данное наблюдение по большей мере принадлежит ученым, причем ученым той эпохи, когда науку еще не пытались завернуть в беллетристическую оболочку, хоть до того и оставалось совсем недолго. Наука и религия родственны в своем умении играть на бессилии человека перед устройством нашего мира, невозможности постичь фундаментальное.

Бенедикт Спиноза и его концепция Deus sive Natura («Бог или Природа») рассматривал Вселенную как единую безграничную субстанцию, именуемую Богом. Полные или частичные последователи так называемого «Бога Спинозы» или «Космической религии», ознаменовали в некотором роде единение науки и религии, утверждая, что они не противоречат друг другу. К примеру Альберт Эйнштейн писал, что наука может очистить религию от суеверий, а религия – придать науке этическое направление, работая совместно для блага человека. А Вернер Гейзенберг вовсе заявлял, что «Первый глоток из стакана естествознания делает атеистом, но на дне стакана ожидает Бог». Так взаимодействие науки и религии, во многом благодаря открытию научной фантастики, вышло на новый уровень медиа и не собирается останавливаться. Сам жанр во многом представляет собой сплав этих двух мировоззренческих концептов, ведь как и упоминалось раннее - он не является ни наукой, ни вымыслом, а чем-то промежуточным, «слиянием», что указано в самом термине «Science Fiction». В медийном представлении о жанре вовсе превалирует апокалиптический сценарий: герой выступает мессией, а инопланетяне – слуги зла и беззакония. Тут стоит сделать ремарку: сам термин «апокалипсис» в обществе уже давно не рассматривается в призме христианской парадигмы, а скорее подразумевает под собой «катастрофу», угрозу популяции или вовсе тотальное уничтожение. Однако и библейская трактовка имеет немалый смысл в разрезе жанра sci-fi. Как и упоминалось ранее, условности практически любого научно-фантастического мира носят отчасти манипулятивных характер, убеждают читателя в том, что «это наука», играя на ощущении присутствия и на насыщенной проработке миров (Worldbuilding).

Представление в обществе и медиа. Разная научная фантастика. Жанр богат и на иные сценарии, помимо апокалипсиса в лице инопланетян, техногенных катастроф или стихийных бедствий. Это конвенциональное представление, имеющее за собой как яркую форму, так порой и яркое содержание. Так фильм Роберта Уайза 1951 года «День, когда остановилась Земля» является эталонным антивоенным высказыванием, снятым в сеттинге инопланетного вторжения. Фильмы «Колосс: Проект Форбина» 1970г., а также «Метрополис» Чарли Чаплина 1927 года стали блестящими проекциями прогностического таланта

уже самих режиссеров. Так в случае «Метрополиса» вовсе бытует мнение, что именно он предсказал появление Искусственного Интеллекта, но это лишь доводы постфактум. На деле же авторы-первопроходцы ставили основной задачей прорыв, как это не удивительно. И «прорыв» во многом подразумевал гонку за самую революционную идею. Примерный период с конца XIX по первую половину XX веков ознаменовал собой господство формы, ведь именно в этом временном отрезке «жесткая» научная фантастика только зарождалась.

Однако многим писателям удалось найти прорывную форму. Да, литература этого жанра также богата на концепции, но время показало, что куда важнее именно структура и содержание. Среди прочих революционных писателей всеми известные: Айзек Азимов («Основание», «Я, робот», «Конец вечности»), Борис и Аркадий Стругацкие («Пикник на обочине», «Волны гасят ветер»), Станислав Лем («Солярис», «Сказки роботов»), Артур Кларк («2001: Космическая одиссея», «Конец детства», «Звезда»), менее известные, но с чьими текстами знакомо подавляющее множество: Филип Дик («Валис», «Убик», «Мечтают ли андроиды об электроовцах?») Роберт Хайнлайн («Звездный десант», «Чужак в чужой стране»), а также писатели на стыке жанров, такие как Роджер Желязны («Князь Света», «Ружья Авалона»).

Научная фантастика как жанр литературы всегда выделялась своей кинематографичностью. Книжный текст, в отличие от кино, всегда резонирует на подсознательном уровне, а в данном случае обладает несравнимым визуальным воздействием. Используя крайне удобную и родную нашей психике модель «а что если…», научно-фантастические тексты превосходно визуализируются в спекулятивном масштабе. Потому и неудивительно, что практически на каждый из перечисленных текстов есть своя экранизация. Научные концепции проще интерпретировать, они несут за собой рациональные основания, допускают правки со стороны людей академической среды, а также исследуют социальные подтексты: вопросы о будущем, страх перед будущем, социум будущего, взаимоотношения людей, рассвет или же гибель цивилизации, ведь существует и так называемый «Catastrophic sci-fi», кризис «человека настоящего» в будущем, и несут множество поводов для рефлексии.

С течением времени жанр «Science Fiction» обрел и поджанры, рассчитанные на массовую аудиторию и словно подстрекающие медиа к острым дискуссиям. Такие, ныне устаревшие термины, как «космоопера» (space opera) яркий тому пример – приключенческие романы, действие которых разворачивается в космосе. Среди примеров, что лежат на поверхности - «Звездные войны» Джорджа Лукаса и «Звездный путь» Джина Родденберри. Это скомпилированные эклектичные

вселенные, берущие вдохновение из книг, фильмов-предшественников и даже видеоигр. Интересно и то, что однажды в истории настает момент, когда прогнозам уже нет места в мировой литературе. Писатели, под давлением стремительно меняющихся эпох, больше не питают былого интереса к прогнозам. Будущее - всего лишь декор, ширма, очередная комната в бесконечном коридоре фантазий и образов, куда авторы помещают своих героев без надежды на ответы.

Когнитивное отстранение. Центральная психологическая составляющая научно-фантастического жанра – когнитивное остранение. Она одновременно описательна и оценочна. Оценочность определения Сувина состоит в том, что оно исключает из числа научно-фантастических многие произведения, традиционно относящиеся к жанру научной фантастики, будто считая их недостойными. Эффект когнитивного остранения не будет действовать в полной мере, если речь заходит о массовых произведениях, опубликованных в журналах научной фантастики, в фильмах «Звездные войны» или «Звездный путь». Однако в общем понимании принадлежность этих произведений к жанру научной фантастики укоренилась и ее нельзя отрицать.

Само понятие «остранение» Сувин заимствовал у В.Б. Шкловского – великого русского формалиста, и понимает его как художественный эффект, заставляющий читателя отчужденно, по-новому увидеть привычную фактическую осязаемую реальность. В интерпретации Сувина когнитивное отстранение имеет познавательную ценность, так как выполняет функцию научного моделирования определенного технического изобретения, которое вполне вероятно вписывается в рамки текущего положения науки, является осязаемым и имеет понятную применение. Это самое изобретение экстраполируется в будущее с целью обнаружения его сильных и слабых сторон, а также последствий от его введения в жизнь.

Помимо всего прочего, именно Сувин вывел на данный момент самое емкое и точное определение научной фантастики: «научная фантастика – это литературный жанр, необходимым и достаточным условием которого является одновременное присутствие как остранения, так и познания, а главным приемом – изображение придуманного мира, альтернативного среде, что окружает писателя». Из этого следует, что, согласно теоретику, основными факторы общего психологического погружения в научно-фантастическую парадигму в целом, являются: когнитивного остранения читателя эффекта удивления читателя перед лицом инновации («новума»), отсутствие всякого способа представления футуристических концепций, помимо экстраполяции (моделирования).

В данной работе были проанализированы основные этапы формирования научной фантастики как жанра мировой литературы и кинематографа, были определены корреляции жанра с прочими науками и областями человеческого познания, а также рассмотрен когнитивный базис, во многом объясняющий причину популярности жанра: религия и наука вполне могут оказаться движущими силами сюжета в одном и том же произведении.

Метод когнитивного отстранения и ощущение присутствия вывели жанр научной фантастики на новый уровень психологизмов, как персонажей, так и читателей. Поджанр «жесткой» научной фантастики ныне перекочевал в «non-fiction», а «мягкий» sci-fi не испытывает затишья и по сей день, поскольку вопрос о будущем запечатан и увековечен в нашей природе.

Список цитируемой литературы

1.Брандис Е.П. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире / Е.П. Брандис // Вопросы литературы. – 1977. – № 6. – С. 97–126. 4.

2. Валгина Н.С. Теория текста / Валгина Н.С. – М.: "Логос", 2003. – 278 с.

3. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман // Новый журнал для всех. – 1911, No 28, с. 132.

4. Чичерин Б.Н. Наука и религия. М., 1999.

5. Шиппи Т. Учимся читать научную фантастику,

6. Карпов В.П. Аристотель и его научный метод, 2010.

7. Величковский Б.Б. Когнитивный контроль и чувство присутствия в виртуальных средах / А.Н. Гусев, В.Ф. Виноградова.

8. Зубов А.А. Фантастоведение и теория жанров. – 2016, Т. 158. – кн. 1 С. 53–65.

Токарев А.Р., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель –Руднева О.Н., канд.филол.наук., доцент

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗОВ ГРЕЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ В НАРРАТИВЕ ОЛИМПИИ: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ И РОМАНА ГАЯ ХЕЙЛИ «ПЕРТУРАБО. МОЛОТ ОЛИМПИИ»

Аннотация

В данной статье через призму традиционных мифологических образов будет рассмотрен роман Г.Хейли «Пертурабо. Молот Олимпии» и выявлена специфика трансформации мифологических образов в нарративе пространства Олмпии.

Ключевые слова: Пертурабо; Гай Хейли; «Молот Олимпии»; греческая мифология; рецепция античности; трансформация мифологических образов; искусственная мифология; hybris (гордыня); катарсис; нарратив; Олимпия; архетипы; современная массовая культура.

Современная массовая культура демонстрирует устойчивую тенденцию к рецепции античных мифологических образов, их трансформации и адаптации к новым нарративным контекстам. Как отмечает Н.И. Петев в своем исследовании искусственной мифологии, «заимствование образов традиционных мифов искусственной мифологией указывает на особый мифотворческий характер генезиса персоналий данной системы». Этот процесс представляет собой не простое копирование, а сложную смысловую переработку, в результате которой архаические образы обретают новое содержание, сохраняя при этом глубинную связь с исходными архетипами.

Роман Гая Хейли «Пертурабо. Молот Олимпии» (2017) из серии «Примархи. Ересь Хоруса» представляет собой исключительно показательный материал для изучения подобной трансформации. Само название планеты – Олимпия – задает отчетливый античный код, который автор последовательно разворачивает на протяжении всего повествования.

Цель настоящего исследования – выявить специфику трансформации древнегреческих мифологических образов в нарративе Олимпии, созданном Гаем Хейли, и определить, какие смысловые сдвиги происходят при переносе античных архетипов в контекст «мрачного далекого будущего» Warhammer 40000.

Исследователь античной мифологии Н.П. Писаревский подчеркивает фундаментальную роль географических представлений в мифопоэтическом сознании древних греков: «Переосмысление важнейших

методологических и конкретно-научных подходов к изучению мифа с учетом социальной психологии и социологии знания... не оставляют сомнений в правомерности распространения и наложения отложившихся в мифах свидетельств о контактах греческих богов и героев с негреческими племенами на процесс формирования в общественном сознании древних греков представлений о собственной идентичности».

Однако принципиальное отличие от античной модели мы можем обнаружить в этапе анализа мифопоэтического пространства романа, а именно в отсутствии сакрального измерения. Если для древнегреческого полиса мифология была основой идентичности, а боги - реальными участниками человеческой истории, то Олимпия Хейли представляет собой мир тотальной имманентности. Как отмечает Петев, современная искусственная мифология возникает «вследствие кризиса сферы иррационального» и становится «оптимальным способом экстериоризации психических процессов». Олимпия - это Греция, из которой ушли боги, осталась только политика.

Как отмечает Петев, персонажи искусственной мифологии обладают «достаточно абстрактными качественными характеристиками, что позволяет совмещать в себе множество элементов» . Пертурабо - именно такой «абстрактный» персонаж, в котором прометеевские черты смешиваются с другими архетипами, создавая принципиально новый образ.

Образ Пертурабо обнаруживает отчетливые параллели с фигурой Прометея. Как и титан, он наделен даром предвидения и технической гениальностью. Как и Прометей, он страдает от несправедливости богов (в его случае – Императора). Однако принципиальное различие заключается в направленности их даров. Прометей, согласно античной традиции, крадет огонь для людей, действуя из сострадания к человечеству. Пертурабо, напротив, использует свой гений исключительно для самоутверждения. В романе Хейли последовательно проводится мысль о том, что он «в своих поражениях и ошибках винит не себя, а того же Императора». Это нарциссическая, а не альтруистическая версия прометеевского мифа.

Другой важный античный архетип, просвечивающий в образе Пертурабо - Гефест, бог-кузнец, хромой и уродливый среди прекрасных олимпийцев, вечный труженик и изгой. Параллель усиливается тем, что Пертурабо, подобно Гефесту, чувствует себя непризнанным гением, чьи таланты не получают должной оценки. Однако и здесь происходит существенная трансформация. А.А. Целыковский в исследовании античной философии мифологии подчеркивает, что для греческого сознания миф был «источником достоверного знания», пусть и нуждающегося в особом толковании. Творчество Гефеста сакрально - он создает предметы для богов, его труд включен в космический порядок.

Пертурабо лишен этой сакральной санкции. Его творчество - чистое мастерство, лишенное высшего смысла. В рецензиях отмечается характерная деталь: портрет, который он рисует, «показался слишком механическим, то есть как сейчас нейросети могут нарисовать портрет, так и Пертурабо его нарисует, как будто без души». Это важнейший маркер: творчество без души, без сакрального измерения - вот что отличает искусственного «демиурга» от античного.

Отношения Пертурабо с приемным отцом Дамекосом представляют собой сложную рецепцию эдиповского комплекса, но с существенными инверсиями. Здесь мы видим перевернутую версию эдиповой драмы: вместо убийства отца и брака с матерью - сохранение отца у власти при полном эмоциональном отвержении. Это нарратив не о бунте против отца, а о глубокой психологической отчужденности, которая оказывается трагичнее прямого конфликта. Беспалов, анализируя греческие мифы, отмечает, что героические деяния всегда имели публичное измерение - они совершались «на виду» и для полиса. Пертурабо, напротив, полностью замкнут в себе. Единственный персонаж, находящий к нему подход - сестра, что отсылает к архетипу Антигоны, но в предельно редуцированной форме.

Центральная категория античной трагедии - hybris (гордыня, превышение меры) - получает в романе Хейли новое прочтение. В греческой трагедии hybris неизбежно влечет за собой nemesis - божественное возмездие, восстанавливающее космический порядок. Пертурабо, однако, действует в мире, где нет богов (или они совсем иные - Хаос), и потому его гордыня не получает внешнего наказания. Как отмечает Петев, «рассмотренные персоналии (боги Хаоса вселенной Warhammer 40.000) являются архетипами деструктивности, в которых отражены самые сильные негативные тенденции психики и ментальности индивидуума». Пертурабо воплощает эти негативные тенденции не как их жертва, а как их носитель. Его гордыня не наказывается извне - она самореализуется как разрушение.

Кульминацией становится сцена подавления восстания на Олимпии. Эта сцена - прямая инверсия античного хора, который в греческой трагедии выражал коллективную мудрость и голос богов. Здесь хор распадается, коллективное сознание разрушается, и это разрушение оказывается страшнее любого внешнего наказания.

Античная трагедия, по Аристотелю, завершалась катарсисом - очищением через страдание. Финал истории Пертурабо, напротив, демонстрирует полное отсутствие катарсиса. В рецензиях подчеркивается: «Он то все понимает, что его гордыня привела к этому всеобщему аду вокруг, так он и тянет всех дальше». Понимание не ведет к очищению, а только к еще большему погружению во тьму.

Дж. Гордон в своем исследовании рецепции античности в Warhammer 40,000 отмечает, что греческие элементы в этом сеттинге изображаются как «изолированные, своеобразные и даже опасные - необычные черты для человеческих фракций». Пертурабо - идеальное воплощение этой «опасной греческости». Его трагедия не очищает, а разрушает. Его понимание не спасает, а проклинает.

Исследователь Писаревский говорит о том, что в античном мифе «отображенные в закодированном виде... передавали изложение прошлой истории через носящие характер архетипа полузабытые конкретные историко-географические реалии». В романе Хейли архетипы греческой трагедии тоже передают нечто важное о современности - но это не история о божественном порядке, а история о его отсутствии, о мире, где страдание не ведет к искуплению.

Петев пишет о том, что искусственная мифология становится «оптимальным способом экстериоризации психических процессов» . Роман Хейли можно прочитать как такую экстериоризацию - вынесение вовне глубинных психологических конфликтов современного человека, облеченных в форму античных архетипов. Греция, которую мы видим в этом романе, - это не историческая Эллада, а зеркало нашей собственной утраты сакрального, нашей изоляции и экзистенциального отчаяния.

В этом смысле «Пертурабо. Молот Олимпии» представляет собой уникальный эксперимент по рецепции античности: греческие мифы здесь не пересказываются и не пародируются, а служат строительным материалом для принципиально нового мифа - мифа о мире, потерявшем богов и оставшемся наедине со своей гордыней.

Список цитируемой литературы

1. Писаревский, Н. П. Миф и география: география и история в античном мифе / Н. П. Писаревский // Via in tempore. История. Политология. — 2021. — Т. 48, № 3. — С. 501–520.

2. Беспалов, А. К. Героизм как социокультурное явление в отражении древнегреческой мифологии / А. К. Беспалов // CLIO-SCIENCE: Проблемы истории и междисциплинарного синтеза. — Выпуск 15. — Москва : МПГУ, 2024. — С. 99–105.

3. Целыковский, А. А. Формирование и развитие античной философии мифологии / А. А. Целыковский // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. — 2020. — Т. 20, вып. 1. — С. 47–51.

4. Хейли, Г. Пертурабо. Молот Олимпии / Г. Хейли ; перевод с английского. — [Б. м.] : Black Library, 2017. — 217с.

Токарев А.Р., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель –Шуклова Л.Г., канд.филол.наук., доцент

КОНЦЕПЦИЯ ЧАСОВ СУДНОГО ДНЯ КАК НАРРАТИВНОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АПОКАЛИПСИСА

Аннотация

В статье проводится сравнительный анализ концепции Часов судного дня как отражения восприятия апокалипсиса с классическими эсхатологическими аспектами конца света

Ключевые слова: Часы судного дня, нарратив, фантастика, апокалипсис.

Традиционные эсхатологические нарративы, уходящие корнями в религиозные тексты, описывали конец света как событие, предопределенное свыше, наступающее по воле божественных сил и сопровождаемое четкими знамениями. Библейский Апокалипсис, индуистская Кали-юга или скандинавский Рагнарек представляли собой нарративы, в которых будущее было предсказано, но не измерено. Человеку оставалось лишь распознавать знаки и готовиться к неминуемому.

С появлением ядерного оружия в 1945 году природа эсхатологического мышления радикально трансформировалась. Настоящее исследование ставит целью проанализировать, как концепция Часов Судного дня переосмысляет традиционную эсхатологию, превращая апокалипсис из сакрального события в измеримый показатель, а эсхатологическое ожидание – в форму социально-психологического стресса.

Часы Судного дня были созданы в 1947 году группой «Чикагские ученые-атомщики» – исследователями, участвовавшими в Манхэттенском проекте и глубоко осознававшими опасность созданного ими оружия [1; 2]. Инициатором выступил журнал Bulletin of the Atomic Scientists, среди авторов которого были Альберт Эйнштейн, Роберт Оппенгеймер, Лео Силард и другие выдающиеся физики XX века [1; 3]. Часы при сем выступают инструментом измерения, а не пророчества.

Уже в самой основе данного концепта заложен принципиально отличный от классического религиозного представления Судного дня процесс: часы имплицитно содержат идею обратимости, так как стрелки могут двигаться в обе стороны [1]. То есть в крахе человеческой цивилизации появляется концепция управляемости, что задает иную модель отношений человека с будущим, фундаментально противоположную тому же греческому принципу предопределения.

Традиционные эсхатологические нарративы оперировали сакральным временем. В Откровении Иоанна Богослова, например, временные промежутки («тысяча лет», «три с половиной дня») имеют символическое, а не хронометрическое значение. Они отмеряют не календарное время, а этапы священной истории. Часы Судного дня совершают радикальную секуляризацию эсхатологии. Время здесь измеряется в минутах и секундах – универсальных единицах, лишенных сакрального смысла. Как отмечает Камерон Кокс, «тиканье часов» создает ощущение неумолимого приближения конца, характерное именно для научно-технической цивилизации [4]. Это не божественное предопределение, а результат человеческих решений и технологических рисков.

Первоначально единственным фактором была угроза ядерной войны. Однако уже в 1960-е годы критерии начинают расширяться. В 1968 году ученые впервые упомянули в своем обращении «ростки военного национализма по всему земному шару» и неядерные конфликты. В 1980 году появляется мотив нехватки ресурсов – «минеральных и пищевых» [1]. Апокалипсис перестает быть единичным событием (ядерным взрывом) и становится комплексным состоянием, измеряемым множеством параметров.

Эта эволюция отражает фундаментальный сдвиг в понимании апокалипсиса – теперь он затрагивает не одномоментное событие, приводящее к скорому уничтожению мира вообще, без предварительного его разрушения, а постепенное истощение оного и последовательный коллапс отдельных сфер жизни.

В своем труде от 2023 года Доминика Орамус вводит понятие «Doomsday Clock Narratives» для обозначения особого класса текстов, объединенных общей структурой [5, p. 12–15]. Согласно ее определению, это нарративы, которые утверждают, что гибель Земли неизбежна и близка; они разворачиваются после некоторой катастрофы, но изображают людей, ожидающих еще худшей катастрофы впереди [5, p. 18].

Ключевая особенность этих нарративов – двойная темпоральность. Персонажи одновременно переживают травму прошлого (уже случившуюся катастрофу) и претравматический стресс (pre-traumatic stress) будущего. Орамус подчеркивает: «Их протагонисты испытывают жуткое чувство, что обратный отсчет уже начался, и они совладают как с травматическими воспоминаниями, так и с претравматическим стрессом» [5, p. 24].

Эта структура принципиально отличается как от классических постапокалиптических нарративов (где катастрофа уже позади и начинается выживание), так и от традиционных эсхатологических текстов (где будущее предопределено, но не измерено). Часы вводят элемент измеряемости и обратного отсчета, создавая специфическое напряжение.

Орамус выделяет широкий корпус текстов, относящихся к нарративам часов Судного дня: от классических романов середины XX века до современных произведений климатической фантастики. Среди анализируемых авторов – Уолтер Миллер-младший («Страсти по Лейбовицу»), Невил Шют («На берегу»), Джон Кристофер, Дж. Дж. Баллард, Джордж Тернер, а также современные писатели Паоло Бачигалупи, Мэгги Ги, Рут Одзеки и Еко Тавада [5, p. 56–78].

Особый интерес представляет отмеченная Орамус роль геологических образов: «В описаниях ландшафта акцент падает на отходы и промышленный хлам, который рассматривается глазами будущего, пост-человеческого археолога» [5, p. 102]. Этот «геологический поворот» в эсхатологическом нарративе отражает осознание того, что человечество оставляет следы, которые будут читать как геологические слои – концепция, позже развитая в термине «антропоцен».

Таким образом, Часы Судного дня представляют собой не просто эффектную метафору, а сложный культурный механизм, трансформирующий традиционное эсхатологическое сознание применительно к условиям техногенной цивилизации. Они породили самостоятельный нарративный жанр, описанный Орамус [5], и стали предметом эмпирических исследований в области психиатрии и социальной эпидемиологии. В этом смысле Часы – уникальный пример того, как художественный образ (дизайн обложки журнала) может институционализироваться и начать обратно влиять на реальность, формируя способы восприятия и реакции на глобальные угрозы.

Список цитируемой литературы

1. Bulletin of the Atomic Scientists : официальный сайт. – Чикаго, 1945– . – URL: https://thebulletin.org/ (дата обращения: 26.02.2026). – Nuclear Museum : [исторический проект] / Atomic Heritage Foundation. – Вашингтон, 2017. – URL: https://ahf.nuclearmuseum.org/ (дата обращения: 2.03.2026).

2. Dauben J. W. Einstein and Oppenheimer: the Manhattan Project and the League of Frightened Men / J. W. Dauben // Proceedings of the International Conference on History of Science. – Пекин : Institute of History of Natural Sciences, 2024. – С. 45–58.

3. Mecklin J. Stories of technological threat – and hope / J. Mecklin // Bulletin of the Atomic Scientists. – 2019. – 24 Jan. – URL: https://thebulletin.org/2019/01/stories-of-technological-threat-and-hope/.

4. Oramus D. (Eco)Anxiety in Nuclear Holocaust Fiction and Climate Fiction: Doomsday Clock Narratives / D. Oramus. – London : Routledge, 2023. – 198 p.

Токарева А.Д., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель: Г.В. Ситникова, канд. филол. наук, доцент

«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ» Ж. ВЕРНА КАК РЕЗУЛЬТАТ СОЮЗА ИЗДАТЕЛЯ И ПИСАТЕЛЯ

Аннотация

В этой статье рассматривается такой феномен в истории литературы, как серия произведений «Необыкновенные приключения», которые появились в результате совместных усилий писателя Ж. Верна и издателя, редактора, идейного соавтора П.-Ж. Этцеля. Цикл романов, повестей и рассказов имел цель приобщить юные умы к науке путем создания в произведениях атмосферы приключений, путешествий, открытий.

Ключевые слова: Жюль Габриэль Верн; Пьер-Жюль Этцель; «Необыкновенные путешествия»; фантастика; цикл произведений

Стоит начать с того, что «Необыкновенные путешествия» – это уникальное явление в истории литературы, которое стало результатом плодотворной работы Пьера-Жюль Этцеля и Жюль Верна. Именно они подарили миру серию книг, которая поразила читателей XIX века и продолжает это делать сейчас. Рассмотрим, кто эти люди и с чего начался их союз.

Жюль Габриеэль Верн (1828–1905) по праву считается «отцом научной фантастики» и «замечательным мастером романа путешествий и приключений, пропагандистом науки и ее грядущих завоеваний» [1, с. 7], как писал в свое время Евгений Павлович Брандис. В 1850-х годах Ж. Верн создает произведения с драматическим сюжетом, используя данные о воздухоплавании, сведения об исследованиях северного полюса, работы по истории и географии разных стран. До союза с П.-Ж. Этцелем и до создания всемирно известного и любимого цикла произведений писатель работал в небольшом театре и в конторе биржевого маклера.

В начале 1862 года начинается работа над совершенно новым для того времени романом, который перевернет судьбу писателя. Интересно, что толчком к его созданию, возможно, стало знакомство Ж. Верна со знаменитым воздухоплавателем и фотографом Надаром. Автору никак не удавалось напечатать роман, однако рукопись в конце концов нашла своего издателя, которым и стал Пьер-Жюль Этцель (1814–1886). Существует несколько версий того, как они встретились: по одной из них, именно Надар познакомил молодого автора с П.-Ж. Этцелем; по другой версии, Александр Дюма-старший познакомил

Ж. Верна с известным тогда писателем Биша, который и представил Ж. Верна П.-Ж. Этцелю.

Пьер-Жюль Этцель на тот момент уже был известным издателем. Он печатал произведения В. Гюго, Ж. Санд, О. де Бальзака, Э. Золя, публицистику П.-Ж. Прудона, сказки Ш. Перро, чем заслужил признание публики. Однако главной его заслугой, конечно, является создание гения Ж. Верна. После изгнания П.-Ж Этцель планировал продолжить издательское дело, он хотел создать такое издание для детей и подростков, которое должно было включать в себя произведения с приключениями и путешествиями. Когда в его руки попала рукопись Ж. Верна, он осознал, что работа тогда еще неизвестного автора полностью соответствовала его задумке: учить, развлекая.

Первый роман был напечатан в «Журнале воспитания и развлечения» под названием «Пять недель на воздушном шаре. Путешествие и открытия в Африке троих англичан. Записки доктора Фергюссона» в 1863 году. Произведение произвело фурор среди читателей и критиков, хотя были и те, кто резко высказывался по поводу тематики и общего настроения текста. После такого успеха П.-Ж. Этцель заключил с Ж. Верном договор, по которому писатель обязуется ежегодно передавать в печать романы, за которые будет получать фиксированную оплату. Будущий знаменитый фантаст уволился из конторы, решив полностью посвятить себя литературному творчеству. Таким образом, П.-Ж. Этцель и Ж. Верн создали союз, который будет поражать своими амбициями и принципами.

Важно отметить, что в лице П.-Ж. Этцеля писатель нашел не только неизменного издателя, но и что важнее – редактора, цензора, мудрого советчика и преданного друга. Объем редактирования П.-Ж. Этцеля иногда настолько велик, что «Необыкновенные путешествия» без него представить так же сложно, как без самого Ж. Верна. Издатель не просто исправлял ошибки и недочеты, он мог вносить серьезные правки в сюжет и характеры героев. Как и у всех творческих людей, у них были споры и недопонимания. Так было, например, в 1873 году, когда П.-Ж. Этцель требовал изменить слишком много в тексте, а Ж. Верн, недовольный этим, отправил часть романа на печать, обойдя самого издателя, из-за чего тот возмутился. Несмотря на все эти творческие споры, периодические недопонимания, разорвать столь продуктивный союз Ж. Верн и П.-Ж. Этцель уже не могли, а потому и проработали бок о бок вплоть до смерти П.-Ж. Этцеля. Стоит заметить, что, кроме непосредственно редакторской, работы издатель уделял большое внимание оформлению романов. Для этого он приглашал лучших художников-графиков. Таким был Эдуард Риу, создавший иллюстрации к романам В. Скотта, А. Дюма-старшего, Т. Майн-Рида, В. Гюго и других писателей.

Прежде чем говорить непосредственно о цикле следует вспомнить о том, в какую эпоху жил писатель. Ж. Верн родился в 1828 году, он смог застать отправку первого поезда из Франции, а в конце жизни – создание и уже активное использование автомобилей, распространение кино. В течение нескольких десятилетий полностью изменились условия жизни людей и, главное, отношение общества к достижениям науки и техники. XIX век знаменовал собой триумф абсолютного знания, обретение научной истины в последней инстанции, люди XIX века поверили в науку и в ее возможности. Конечно же, это не могло не отразиться на взглядах творческих людей, которые всегда тонко чувствовали изменения, среди них и Ж. Верн, который нередко высказывался, что «можно не сомневаться, что науке суждено открыть людям много удивительного и чудесного. Скажу даже больше: я убежден, что открытия ученых совершенно изменят условия жизни на земле, и многие из этих чудесных открытий будут сделаны на глазах нынешнего поколения» [1, с. 24].

Именно эта чистая вера в ум человека и его возможности воплотилась в серии книг «Необыкновенные путешествия», которая включает в себя шестьдесят три романа и два сборника повестей и рассказов. Автор работал над «Необыкновенными путешествиями» чуть больше сорока лет (1862-1905). За это время сменились поколения юных читателей, для которых он писал свои книги, и уже их дети и внуки знакомились через его произведения с удивительным миром науки и путешествий.

Главная задача «Необыкновенных путешествий» – это, конечно же, развитие молодого поколения. Писатель хотел в простой и увлекательной форме давать молодежи знания по географии, физике, технике, астрономии. Будучи сам влюбленный в науку («О науке готов говорить часами» [1, с. 23]) и осознававший, что прогресс человечества зависит от нее, он старался привить эту любовь своему юному читателю. Его творения получили признание еще при жизни писателя, в библиотеке он хранил переводы книг на разные языки, не подозревая, что, на самом деле, их намного больше. Писатель ставил превыше всего именно детей и подростков, стремился писать для них так, чтобы в молодых умах сложные понятия становились простыми и очевидными: «Я стараюсь учитывать запросы и возможности юных читателей, для которых написаны все мои книги. Работая над своими романами, я всегда думаю о том – пусть иногда это идет даже в ущерб искусству, – чтобы из-под моего пера не вышло ни одной страницы, ни одной фразы, которую не могли бы прочесть и понять дети» [1, с. 23].

Одними из самых популярных романов из серии можно назвать «Дети капитана Гранта», «20 000 лье под водой», «Таинственный остров», «Вокруг света за 80 дней». Так, в произведении «Дети капитана Гранта» герои, а вместе с ними и читатели, путешествуют по разным материкам,

проникают в те места, которые еще не были исследованы; узнают про понятия широты и долготы, про флору и фауну разных стран.

В романе «20 000 лье под водой» автор описывает законы гидро- и аэростатики, принципы электрической энергии, читатель узнает о подводной лодке, ее принципе работы и секретах, аппарате для дыхания под водой (прообраз акваланга), о том, как устроен океан.

В «Таинственном острове» мы получаем прикладные знания из химии (получение серной кислоты и ее применение, извести, цемента), географии (определение географических координат), ботаники (применение бамбука) и т.д.

Роман «Вокруг света за 80 дней» дает понимание, возможно ли обогнуть Землю за это время; фантаст описывает железные дороги, пароходы, обращает внимание на разницу в часовых поясах. Таким образом, прочитав только четыре самых популярных романа, человек узнал бы много нового из разных областей, а благодаря увлекательной манере подачи запомнил бы эти факты как бы в движении, то есть не просто теорию, а реализацию этой теории на практике.

Помимо энциклопедических знаний Ж. Верн уделяет внимание и просто важным для человека темам. Например, ценность семейных и дружеских отношений, вечный поиск истины, любовь к природе и необходимость бережного отношения ради сохранения ее чудес в первозданном виде, доброта как к близкому, так и к незнакомому человеку, мужество, ответственность, взросление как неизбежный процесс жизни человека, свобода, верность, ценность жизни и многое другое.

Новому типу романа, введенному в литературу Ж. Верном, соответствовал новый герой: это исследователь, путешественник, изобретатель, ученый, готовый ради достижения важной для общества и науки цели совершить любой подвиг, пережить любые трудности. Героям Ж. Верна не свойственны корысть, лицемерие, предательство, ложь, их высокие моральные качества раскрываются в действиях, в отношении к окружающему миру и людям.

Такой тип героя вызывает уважение и восторг, дети видят в них своеобразных кумиров, а потому стремятся перенять все самые яркие качества и стать хоть немного похожими на них. Писатель рисует, помимо запоминающихся мужчин (Немо, Гаттерас, Робур), образы женщин, с той же уверенностью делающих свое дело ради всеобщей пользы (героини «Страна мехов», «Миссис Браникан» и др.). Ж. Верн показывает и то, что не обязательно нужно быть взрослым, чтобы быть героем, чтобы совершать подвиги на примере Роберта Гранта, Дика и т.д.

Герои «Необыкновенных путешествий» делают, казалось бы, невозможное: создают подводные лодки, воздушный транспорт, открывают новые земли, изучают вулканы. В произведениях встречаются

самые разные люди, отличающиеся друг от друга профессиями, национальностями, убеждениями, привычками, этим самым автор показывает читателю разнообразие нашего мира, учит не осуждать, а ценить другого, даже непохожего на себя человека.

Важно отметить, что многие научные открытия из фантастических произведений были воплощены еще при жизни Ж. Верна. Например, широкое использование воздушных аппаратов, изучение глубин морей и океанов, создание акваланга и многое другое. Современники называли фантаста «всемирным путешественником», «великим мечтателем», «чародеем», «провидцем», «изобретателем без мастерской».

Главная цель Ж. Верна и П.-Ж. Этцеля осуществилась с удивительными результатами, многие ученые и деятели науки выражали признательность за создание серии «Необыкновенных путешествий», благодаря увлечению которыми они смогли найти свое место в науке. Среди них К.Э. Циолковский, сделавший много для отечественной и мировой космонавтики, ракетостроения, Д.И. Менделеев, прославившийся в области химии, физики, метрологии, В.А. Обручев, проводивший экспедиции в Сибирь, Среднюю Азию Китай, конструкторы подводных лодок Саймон Лейк и Лебеф, один из первых конструкторов дирижаблей Альберто Сантос-Дюмон, этот список можно продолжать еще долго.

Совместная работа издателя и писателя продолжалась вплоть до 1886 года, когда П.-Ж. Этцель умер. Издательская фирма перешла его сыну Жюлю Этцелю-младшему. Договор 1863 года продолжал действовать, но смерть П.-Ж. Этцеля как смерть близкого друга нанесла неизгладимую рану на сердце Ж. Верна. После этого общее настроение произведений изменилось и стало более мрачным. В 1905 году умер и сам писатель. Его сын Мишель Верн продолжил серию «Необыкновенных путешествий», издав несколько романов, которые не были опубликованы при жизни отца. Последний роман, «Необыкновенные приключения экспедиции Барсака», увидел свет в 1919 году. Первые 5 глав написал Ж. Верн, а остальные 22 – Мишель Верн.

В заключение хочется вспомнить стихотворение известного поэта Валерия Яковлевича Брюсова, написанное им в 1912 году:

Я мальчиком мечтал, читая Жюля Верна,
Что тени вымысла плоть обретут для нас;
Что поплывет судно громадней «Грейт Истерна»;
Что полюс покорит упрямый Гаттерас;
Что новых ламп лучи осветят тьму ночную;
Что по полям пройдет, влекомый паром Слон;
Что «Наутилус» нырнет свободно в глубь морскую;
Что капитан Робюр прорежет небосклон.

Свершились все мечты, что были так далеки.
Победный ум прошел за годы сотни миль:
При электричестве пишу я эти строки,
И у ворот, гудя, стоит автомобиль... [2, с. 511]

Серия «Необыкновенные путешествия» – это дело всей жизни Ж. Верна и П.-Ж. Этцеля, в этот проект они несомненно вложили много времени и сил, что не осталось незамеченным современниками и потомками. Главное – они достигли своей цели: с момента выхода в свет первого романа цикла прошло больше 160 лет, сменилось много поколений читателей, а интерес к произведениям и познанию мира не утихает. И даже сейчас, когда нас не удивляют полеты в космос, погружение на дно океана, удивительные и необычные машины, мы продолжаем читать романы, повести, рассказы с надеждой погрузится в мир науки не такой уж и фантастичной и узнать что-то новое.

Список цитируемой литературы

1. Брандис Е.П. Рядом с Жюлем Верном: Документальные очерки/ Е.П. Брандис – Л.: Детская литература. – 1981.

2. Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы/ Брюсов В.Я. - Л.: Советский писатель. -1961.

Трибунских К.Б., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель - Мезинова.О.В

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПА ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФЭНТЕЗИ

Аннотация

Статья посвящена исследованию эволюционных процессов героического образа в рамках российского фэнтези-нарратива начала XXI века. Рассматривается отход от классической модели «пути героя» Дж. Кэмпбелла [1] и переход к постмодернистской модели персонажа. Особое внимание уделяется феномену деконструкции национальных фольклорных образов [7] В качестве практического кейса анализируется кинофраншиза «Последний богатырь» [5], демонстрирующая соединение озорства и традиционной героики [2].

Ключевые слова: фэнтези; архетип героя; мифология: метамодернизм; транцформация; деконструкция; кризис героизма; современная культура; адаптивность; идентичность.

Жанр фэнтези традиционно воспринимается как консервативная сфера, опирающаяся на жесткие этические оппозиции и архаические мифологические структуры [10]. Центральным элементом этого пространства всегда выступал Герой – лицо, наделенное выдающимися способностями, сакральным знанием или мессианским призванием. В классическом западном фэнтези (Дж. Р. Р. Толкин, К. С. Льюис) и раннем российском фэнтези (Н. Перумов [3], М. Семенова [8]) герой является осью мироздания: его моральный выбор определяет вселенскую судьбу.

Однако современная культурная ситуация, характеризующаяся состоянием метамодерна, диктует новые правила. Мы наблюдаем «усталость» от пафоса избранности. Современный читатель и зритель больше не готов безоговорочно верить в безупречных героев.

В ответ на это российское фэнтези начало активно переосмысливать образ героя, превращая его из идеализированного мифического персонажа в более реалистичное, неоднозначное и часто ироничное отражение современного человека [2].

Согласно теории Джозефа Кэмпбелла [1]. история героя разворачивается по спирали, где каждый виток – это зов к приключениям, испытания и, наконец, возвращение домой.

В классической модели герой принимает «зов» как неизбежность, зов судьбы. В современной отечественной фэнтези мы видим зарождение типажа «сопротивляющегося героя». Его мотивация зачастую сугубо материальна а не возвышены и сакральны.

Трансформация архетипов в современном фэнтези происходит по трем основным направлениям. Первое – это психологизация и демифологизация образа героя, который теперь наделяется реалистичными человеческими слабостями, его ключевой конфликт смещается с внешней борьбы на внутреннее преодоление [2].

Далее, наблюдается моральная неоднозначность: под влиянием таких произведений, как "Ведьмак"[3], грань между добром и злом стирается, и протагонист может быть далек от традиционного идеала, но все равно вызывать сочувствие.

Наконец, появляется ироничный взгляд на мир: герои осознают условность своего существования и часто выступают в роли комментаторов, скептически оценивающих законы фэнтезийной реальности [2]. Чтобы оценить масштаб этих изменений, стоит вспомнить российское фэнтези 1990-х, где доминировали серьезные и однозначно героиче-

ские фигуры. «Волкодав» Марии Семеновой [8] создавал образ сурового, праведного мстителя опирающегося на реконструированные языческие ценности [10]. Герои Ника Перумова [3] были титанами, оперирующими энергиями целых миров.

Творчество Сергея Лукьяненко, особенно его цикл «Дозоры», [3] стало поворотным моментом в фэнтези, где магический мир был интегрирован в повседневную реальность Москвы. Главный герой, Антон Городецкий, отошел от образа традиционно эпического воина, став обычным интеллигентом, обремененным моральными сомнениями. Именно здесь была заложена почва для деконструкции: магия перестала быть божественным даром превратившись в обычную профессию, а герой в сотрудника[3].

Современный этап идет еще дальше: он лишает героя даже этой профессиональной уверенности, бросая его в мир, где правила и авторитеты постоянно меняются.

Киносерия «Последний богатырь» [5] (режиссер Д. Дьяченко, 2017–2021) является ярким примером того, как образ героя трансформируется в современном массовом сознании. В ней не просто меняется характер протагониста, но происходит столкновение двух культурных систем: древней, сказочной (Белогорье) и современной, прагматичной (Москва).

Главный персонаж, Иван Найденов, полная противоположность традиционному богатырю [7]. В обычной жизни он – ловкий обманщик, выдающий себя за «белого мага» Святозара. Его сила не в физической мощи, а в понимании человеческой психологии, в умении манипулировать общественным мнением и создавать иллюзии[5].

Попадая в сказочный мир, Иван не преображается чудесным образом в воина. Он продолжает использовать привычные стратегии хитреца: ложь, лесть, использование современных технологий и разговор на молодежном сленге [2]. Это ключевой момент деконструкции: герой побеждает «зло» не благодаря своей силе или праведности, а благодаря своей гибкости [2]. Он разрушает структуру сказочного мира своей иронией.

Важнейшим инструментом трансформации в фильме является трансформация отрицательных персонажей. Баба-Яга и Кощей Бессмертный – носители зла в славянском фольклоре [6] – здесь выступают наставниками героя [7].

В противовес им, Добрыня Никитин - эталон богатырства [4], представлен как негативный персонаж. Его стремление к идеальному порядку, статичности и вечной славе оборачивается деспотизмом. Таким образом, авторы транслируют важную современную идею: без-

упречный героизм без самоиронии и адаптации опасен и склонен превратиться в диктатуру[2].

Несмотря на иронию, Иван проходит путь трансформации. Однако его итоговое «богатырство» – это не обретение сверхсилы, а принятие ответственности. Герой находит баланс между современным скептизицмом и древней честью. В конце трилогии мы видим рождение нового архетипа – «героя-посредника», который способен объединять миры и находить человеческое решение там, где традиционная героическая логика требовала бы насилия [9].

Почему «новый богатырь» выглядит именно так? Трансформация архетипа отражает глубокие изменения в российском обществе [9]:

Кризис традиционных представлений о мужественности: образ сильного, непоколебимого воина уступает место более сложному мужскому типу – эмоционально подвижному, но способному к самоанализу.

Запрос на адаптивность: нестабильном мире умение хитрить и договариваться кажется более эффективной, чем жесткая прямолинейность [2].

Поиск новой идентичности: переосмысление фольклора через призму иронии позволяет актуализировать национальные корни, избегая устаревших клише архаику и пустой пафос [4].

Герой современной фэнтези – это не властелин мира, а борец за выживание, стремящийся к сохранению человечности в жестокой и запутанной реальности [10].

Заключение: Архетип героя в отечественной фэнтези претерпел значительные изменения [9]. От первоначального копирования западных образцов и последующего возвращения к суровым славянским корням[8], он эволюционировал до полного переосмысления и ироничного взгляда[2].

Современный российский герой фэнтези, воплощенный в образе Ивана из «Последнего богатыря» [5], представляет собой уникальное сочетание черт: он одновременно и наивный сказочный персонаж, и расчетливый современник, и доблестный воин [2].

Такая эволюция свидетельствует о том, что жанр перестал быть просто способом узода от реальности. Фэнтези сегодня – это площадка для серьезного философского разговора о том, что такое героизм в эпоху отсутствия абсолютных истин [10]. Новый герой не стремится к окончательному спасению мира, он учится находить свое место в нем.

Список цитируемой литературы

1. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: АСТ, 2018. – 480 с.

2. Липовецкий, М. Н. Трикстер: Ирония и трагедия / М. Н. Липовецкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 264 с.

3. Лукьяненко, С. В. Ночной Дозор / С. В. Лукьяненко. – М.: АСТ, 2015. – 384 с.

4. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.

5. Последний богатырь [Кинофильм] / реж. Д. Дьяченко. – М.: Yellow, Black and White, Disney Russia, 2017.

6. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.

7. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

8. Семенова, М. В. Волкодав / М. В. Семенова. – М.: Азбука, 2014. – 608 с.

9. Черняк, М. А. Современная русская литература: учебное пособие / М. А. Черняк. – М.: Форум, 2010. – 352 с.

10. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2010. – 251 с.

Тюрина В.В., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – А.А. Люлюшин, канд. пед. наук, доцент

«БУДУЩЕЕ СОЗДАЕТСЯ ТОБОЙ, НО НЕ ДЛЯ ТЕБЯ», ИЛИ «ДИКИЕ ЛЕБЕДИ» КОНСТАНТИНА ЛОПУШАНСКОГО

Аннотация

В статье анализируется эстетическая организация фантастического повествования в экранизации повести братьев Стругацких «Гадкие лебеди», предпринятой режиссером Константином Лопушанским, а также исследуются способы передачи фантастического путем использования ряда кинематографических средств.

Ключевые слова: фантастика; братья Стругацкие; Константин Лопушанский; «Гадкие лебеди».

Фантастика – жанр искусства, в котором создатели показывают мир с различными невозможными в жизни элементами. Это истории о том, чего в нашей реальности на самом деле нет (или пока что нет). Вместо нее авторы создают нечто новое: волшебных существ, другие миры и планеты, сверхъестественные способности людей и другое.

Фантастика позволяет нам столкнуться с несуществующим, лучше понять настоящее и помечтать о будущем.

Особое место в истории отечественной фантастики занимают братья Стругацкие: Аркадий (1925-1991) и Борис (1933-2012), книги которых стали классикой жанра. Их произведения часто называют социальной фантастикой, так как за невероятной составляющей часто скрываются земные проблемы. Фантастические элементы – лишь фон для постановки действительно важных вопросов о настоящем и будущем всего человечества.

Одним из ярких произведений братьев Стругацких стала повесть «Гадкие лебеди», в которой рассматривается разрыв поколений, конфликт между новым и старым мировоззрением, а также угроза радикальных изменений мира через слепое отрицание прошлого.

В 2006 году выдающийся российский режиссер Константин Лопушанский, мастер апокалиптических картин, создал киноверсию «Гадких лебедей», усилив ощущение неизбежности катастрофы с помощью кинематографических средств. Его переосмысление исходного текста – это предупреждение о цене неприятия «другого» и о трагедии, приближающейся тогда, когда мир выбирает уничтожение вместо понимания.

Действие фильма разворачивается в закрытом, охваченном климатической аномалией городе Ташлинске, в который главный герой, писатель Виктор Банев, приезжает как член комиссии, исследующей ситуацию. На самом же деле его целью является поиск и спасение дочери, находящейся в интернате для одаренных детей, окруженных необычными существами – «мокрецами».

Лопушанский формирует мир, будущее в котором уже наступило, но не может быть принято. Разрыв между настоящим и будущим акцентируется с помощью ряда художественных приемов: красный свет, поглотивший город, и непрекращающиеся дожди создают апокалиптическую атмосферу и подчеркивают, что старый мир разрушается.

Показательной является сцена, в которой Виктор Банев беседует с доктором Голембой в полузатопленном ресторане. Вода, выступая знаком всепоглощающего разрушения, проникла даже внутрь здания и, что важно, продолжает медленно течь, словно через некоторое время и вовсе заполнит заведение целиком.

В этой же сцене главный герой произносит: «Если развивать Вашу мысль, Айзек, что климатические аномалии так просто не возникают, тогда и мокрецы – это, в общем-то, часть аномалии, защита земли от нас». Банев и Големба – практически единственные персонажи фильма, стремящиеся к пониманию происходящего, а не к борьбе с инаковостью.

Красный цвет – символ тревоги и явное предупреждение для всех нас. Пустота на улицах Ташлинска и чуть ли не полностью разрушенные здания – способ показать кризис цивилизации. Важным визуальным элементом представляется энергетический барьер со стороны «мокрецов», который для детей-вундеркиндов – скорее защита, а не препятствие. Взрослые же, даже те, кто пытается понять «духовных учителей, показывающих и предлагающих детям другую реальность» [2], пересекают его с трудом, их мышление все же ограничено рамками старого мира. Символизируя границу между прошлым и зоной трансформации, барьер, несмотря на свою мощь, не может защитить «мокрецов» от полного уничтожения, что демонстрирует уязвимость чего-либо нового перед страхом, непониманием и агрессией старого.

В целом, решетки и барьеры в кадре – повторяющийся мотив. Они появляются в сценах с детьми, указывая на их изоляцию: они уже не в старом мире, но еще и не в новом. Решетка в финале, за которой виднеется звездное небо – символ недостижимого будущего.

Еще один важный элемент, передающий напряженную атмосферу – звуковое оформление. Основным фоновым звуком становится дождь, создающий ощущение изоляции Ташлинска от остального мира. В сценах с детьми он, кажется, то затихает, то звучит по-другому. Это позволяет воспринимать город «мокрецов» и детей-вундеркиндов как территорию иной реальности.

Продолжительные паузы подчеркивают разрыв в коммуникации между поколениями: главный герой, приехав в интернат, сталкивается с массой сложных философских вопросов. После его попыток ответить наступает долгое молчание – дети мыслят по-другому и говорят не на языке чувств, как взрослые, а на языке холодной логики. Абсолютная тишина после химической атаки – звуковой символ разрушения и безысходности.

Кинокомпозитор Андрей Сигле создал невероятный звуковой ландшафт фильма, в финале пронзительная мелодия звучит на фоне безжизненного лица дочери Банева, делая картину уничтоженного будущего более трагичной. Режиссер Константин Лопушанский в интервью журналу «Профиль» отмечал: «Мы добивались, например, чтобы саксофоны в финале звучали гортанно, как раненые птицы» [1].

Нельзя не отметить работу монтажеров, сыгравших немаловажную роль в создании глубокой, насыщенной атмосферы. Монтаж помогает поддерживать напряжение благодаря смене размеренных эпизодов. Например, диалог главного героя с «мокрецом», при съемке которого использовался статичный кадр, на более резкие (сцена с химической атакой). Ключевые символы фильма подчеркиваются также за счет монтажа. Через него акцентируется и трагизм финальной сцены, оказывая

эмоциональное воздействие на зрителя: «Участь, которую готовились принять дети, по крайней мере, не хуже теперешней» [3].

Таким образом, с помощью визуальной стилистики, звукового оформления и монтажа Лопушанский безупречно раскрывает мысль о том, что «будущее создается тобой, но не для тебя», близкую творчеству братьев Стругацких. Дети, носители иного сознания и будущего, становятся жертвами, а взрослые, безжалостно устраняя угрозу, уничтожают одновременно шанс на эволюцию.

Список цитируемой литературы

1. Архивная публикация «Всадники Апокалипсиса» // Еженедельный журнал «Профиль». – 2006. URL: https://profile.ru/archive/vsadniki-apokalipsisa-115683/ (дата обращения: 25.03.2026).

2. Кузнецов, П. «Дети индиго и Царство мертвых» / П. Кузнецов // Журнал «Сеанс». – 2006. URL: https://seance.ru/articles/tsarstvo-myortvyih/ (дата обращения: 25.03.2026).

3. Лещинский, И. «Гадкие лебеди»: редкий пример неразвлекательной кинофантастики / И. Лещинский // Журнал «Скепсис». – 2007. URL: https://scepsis.net/library/id_1017.html (дата обращения: 25.03.2026).

Фарпосова Э.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Руководитель - Барабанова Е. И., канд.пед.наук, доцент,

ФАНТАСТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ: КРИТИКА СОВРЕМЕННОСТИ, МИРОВЫЕ НАРРАТИВЫ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

Аннотация

В статье представляется любопытный взгляд на вероятность сосуществования в реальном мире технологии и этики в рамках общества на примере литературы Рея Бредбери. Исследуется связь между составляющими прогресса, что неумолимо подступает с каждым новаторским ходом.

Ключевые слова: технический прогресс; реальность; самоуничтожение, мышление.

Вопреки сути фантастики, Рей Бредбери избрал путь писателя-фантазера. В жанре научной фантастики, требующей от автора технической дотошности, писатель оставался лириком, в своих произведе-

ниях описывающим не алгоритмы и сложные чертежи, а чувства человека пред лицом неизведанного, нового, важного и будоражащего сознание. Так, во времена холодной войны и атомной гонки, Бредбери оставался голосом совести. Его антиутопия «451° по Фаренгейту» особенно ярко отличается от того, описывал Оруэлл: общество уничтожает себя добровольно, преследуя комфорт и развлечения. И именно эти мысли станут ключевыми.

Рей Бредбери избрал тонкую и сложную идею, показывая технический процесс и его доступность людям как прямой путь к нарушению рефлексии и мышлению. В сравнении с тоталитарными антиутопиями, свобода уничтожается не принудительно, а добровольно – технологии, предлагающие комфорт, развлечение и счастье становятся прямым путем к опустошению человеческой сути, такой любознательной и по-детски активной, со своими стремлениями и радостями.

Пусть лирик отказался писать о сложном, инженерном и инновационном, технологии, представленные в произведении, стали узнаваемы и достигаемые. Современному читателю это не покажется чем-то неизвестным и сложным, но благодаря этому суть становится абсолютно прозрачной. «Ракушки», успешно ставшие прототипом наушников, прервали человеческую способность думать, устанавливая в голове эффект постоянной звуковой наполненности. Итог из этого вполне очевидный – в отсутствии тишины не родится мысль, не установится сознание, лишь запустится неостановимый процесс самоуничтожения личности, как результата общественной жизни. «Ракушки» не способ услышать себя. Молчание давит, требуя мыслям вновь явить себя, заставляя человека думать, сомневаться, чувствовать [1].

Вторым рычагом самовольного давления представлены «родные стены», ставшие героям возможностью погрузиться в интерактивное шоу, зритель которого способен принять участие в жизни «родственников». Будут они реальны или вымышлены зависит от того, как часто человек к ним «приходит» и сколько стен этим занято. Проходит тонкая параллель к идее не свободной жизни, а свободного выбора. Конечно, тяжело отказаться от мечты побывать в локациях, которые могут проявить «родные стены» [1]. Отсюда и очередная зависимость от чужих, выдуманных эмоций, не имеющих за собой реальных действий со стороны человека.

Помимо представленных возможностей досуга люди лишены иного – чтения. Литература вызывает дискомфорт, заставляет думать, сопоставлять противоречия. Но общество выбирает не цензуру в привычном виде, а более технологичное решение. Ведь любая социальная проблема не потерпит замалчивания и требует активного обсуждения. Таким образом, общество выбирает технологию устранения дискомфорта

форта – сжигание становится символом спасения и освобождения. Освобождается мозг от извечного мышления, абстрактного и часто лживого мира, выдуманного для лишней трагедии и печали. Ведь литература тяжела, неудобна, неугодна людям, от жизни которые принимают счастливые моменты [2].

Сжигание как профессия же является не менее технологичным процессом, чем сборка трамвая. Работники используют сложноустроенное оборудование, специальные машины, стандартные процедуры. Именно эта четкость и последовательность превращает этот процесс в рутину. Пожарники совсем не думают о содержании книг, им доставляет удовольствие вид огня и факт полного уничтожения им мысли, доводов и страхов [3]. Сжигание выступает этическим анестетиком, что освобождает от ответственности и страха содеянного.

Тем временем цензура не является принудительной, это решение людей обезопасить себя, окружая комфортом и развлечениями.

Также важно обратить внимание на методику лечения. После попытки выпить запретное количество таблеток героиню спасают технические «змеи» - аппарат для переливания крови и промывания желудка. Однако на следующий день человек совсем не вспомнит о своей пустоте, что недавно свела его к решению оставить все. Впрочем, на самом деле даже это было спонтанно, без осознанного намерения. Тем не менее, важно отметить, что спасают новой медициной не душу, а тело. Это делает человека биологически живым, но о своем моральном состоянии он не в силах рассказать, ведь после промывания абсолютно не помнит, что им двигало.

Технология же в этой истории не только развлечение – она и замещение человеческих отношений. Они теряются среди картинок «родных стен» и заглушаются шумом «ракушек», отчего человек своей семьей называет тех, кого наблюдает на красочном изображении, а мнение подсказывает один голос, не принадлежащий жителю. Помимо этой технологии, они применялись и в сфере безопасности общества – восьминогая гончая. Механическое отродье не двузначно защищало людей от иных мыслей, напоминая, что в обществе есть руководители и главы, одобряющие предложения, либо их отменяющие. Делают они это исключительно в благих целях, что, впрочем, не вызывало сомнений [4].

В мире, созданном Бредбери, технологии никогда не были просто инструментом, который люди используют по своему усмотрению. Они становятся средой обитания, в которой человек утрачивает способность различать симуляцию и реальность. Уничтожение свободы же происходит незаметно, но абсолютно отвечает желаниям людей. Автономия исчезает не в результате государственного переворота, а в тишине гостиной, заполненной голосами родственников с экранов.

Бредбери совершает важный концептуальный сдвиг в классическом понимании антиутопии. Здесь нет диктатора, есть только комфорт и консенсус. Мышление запрещают не сверху, а снизу, ведь они вызывают дискомфорт, сомнения и тревогу, заставляют сравнивать себя с персонажами, чувствовать вину. Технологии же выступают в роли анестетиков – заглушают боль, но вместе с тем и лишают способности чувствовать. Важно помнить, что Бредбери не призывал отказаться от технологий. Его критика направлена на технологический образ мышления – установку, в природе которой любая сложность должна быть устранена, неудобство – снято, страх – невозможен [5].

Идея романа в том, что никакая технология не может уничтожить человеческую способность помнить, пересказывать и передавать опыт от человека к человеку. Бредбери показывает то будущее, в котором люди не были лишены свободы, просто перестали ею пользоваться. И единственное, что может этому противостоять – способность оставаться человеком, сомневаться, быть одиноким или чувствовать на плечах чужие руки.

Список цитируемой литературы

1. Брэдбери, Р. 451° по Фаренгейту / Р. Брэдбери ; перевод с английского Т. Шинкарь. — Москва : Эксмо, 2020. — 320 с.

2. Эллисон, Х. О Брэдбери: Апокалипсис с улыбкой / Х. Эллисон // Bradbury, R. The Stories of Ray Bradbury. — New York : Knopf, 1980. — Предисловие.

3. Зверев, А. М. Зеркало заднего вида: Американская литература 1940–1960-х годов / А. М. Зверев. — Москва : Наука, 1991. — 256 с.

4. Брэдбери, Р. Дзен в искусстве написания книг / Р. Брэдбери ; перевод с английского М. Немцова. — Москва : Бомбора, 2020. — 224 с.

5. Интервью Рэя Брэдбери для The Paris Review (2010) [Электронный ресурс] : перевод фрагментов : «О технологии, книгах и страхе перед телевидением» // The Paris Review. — Режим доступа: https://www.theparisreview.org/interviews/6012/ray-bradbury-the-art-of-fiction-no-203-ray-bradbury

Холопкина Е.А., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тянь-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н. А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ИСКУССТВО РАССЛЕДОВАНИЯ И ПОИСК ИСТИНЫ В РОМАНЕ Р. БРЭДБЕРИ «451° ПО ФАРЕНГЕЙТУ»

Аннотация

В статье рассматривается роман Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту». Анализируется путь Гая Монтэга от слепого исполнителя воли системы к человеку, который осознал ценность светлого будущего в знаниях. Рассматриваются особенности антиутопии и художественные приемы, позволившие автору создать глубокое предупреждение об опасности духовного опустошения. Особое внимание уделяется символике «пожарных» и огня, книг и роли индивидуальности в обществе потребления, а также развитие цифровых технологий и современного информационного общества.

Ключевые слова: Рэй Брэдбери; 451° по Фаренгейту; антиутопия; цензура; символ – огонь; аналитическое мышление; интуиция; искусство расследования.

Роман Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту», впервые опубликованный в 1953 году, начинался как рассказ «Пожарный», который автор написал в подвале библиотеки на взятой напрокат пишущей машинке. Он состоит из трех основных частей, разделенных на более мелкие эпизоды. Произведение по сей день остается одним из самых значимых. Название романа выбрано не случайно и описано в эпиграфе: «451° по Фаренгейту – температура, при которой воспламеняется и горит бумага» (Х уан Рамон Хименес) [2]. Р. Брэдбери хочет показать, к чему может привести отказ от книг, и что общество, живущее в таких условиях, превращается в деградировавших людей, неспособных мыслить. Это делает людей пустыми, что ведет к потере светлого будущего.

Исходя из жанра романа «451° по Фаренгейту» является примером классической антиутопии. Здесь показывается мир, в котором люди теряют милосердие и остаются равнодушными по отношению ко всему. Технологии ведут к регрессу человечества, ведь интерактивное телевидение заполняет стены домов, заглушая любую возможность живого размышления и общения [1].

Ведущее место в произведении занимает главный герой – Гай Монтэг. Этот человек потомственный пожарный, но в мире будущего пожарные тушат не настоящие пожары, а наоборот, сжигают книги. Здесь знания несут тьму. Поначалу Монтэг – «дитя своей эпохи», он не

задумывается о сущности своей работы, находя удовлетворение в самом процессе уничтожения [1]. Герой является «детективом», а объектом его расследования становится истина и собственная душа. Он собирает улики – запретные тома и ищет единомышленника. Его восприятие мироздания меняется, начиная со знакомства с девушкой по имени Кларисса Маклеллан. Эта юная девушка показывает ему настоящую красоту мира и учит замечать то, что его окружает. Кларисса задает ему множество вопросов, на которые герой пытается найти ответы в этом столь ужасающем мире. Семья Клариссы приводит в замешательство других, ведь они коммуницируют друг с другом, а не поддаются воздействию телевизора и клипового мышления.

Ключевым элементом «искусства расследования» здесь становится аналитическое мышление**,** которое общество старается истребить. Этот инструмент показывает, что преступность, в проявлении интеллекта – не нормально. Не менее важна в произведении и роль интуиции**.** Вместе с аналитическим мышлением она подсказывает и дает оценку действий Монтэгу, что сжигание книг – это неправильно, что это нечто важное, а не просто угроза. Все эти мысли подталкивают главного героя к спасению человечества и будущего в целом.

Немаловажной фигурой выступает Милдред**,** жена Монтэга. Вся ее жизнь состоит из общения с «телевизором» и бесконечного потребления. Она не может прожить ни дня без снотворных и очень боится остаться наедине с собой. Милдред является полной противоположностью Клариссы. В отличие от нее, Супруга Монтэга является весьма пустым человеком и прожигает свою жизнь без смысла. Её попытка самоубийства и последовавшее за этим безразличие вызывают шок и негодование у Монтэга, тем самым он понимает, что живет с чужим человеком. Милдред – это зеркало общества потребления, лишенного способности чувствовать и мыслить [4]. Она совершает предательство своего мужа для того, чтобы оставаться в своей зоне комфорта.

Последующее расследование истины приводит Монтэга к профессору Фаберу – интеллектуалу и единомышленнику главного героя, который помогает ему осознать значимость и смысл книг в этом современном информационном мире. Фабер делится с ним ценными знаниями. Профессор выбрал трусость, когда нужно было высказывать свое мнение о запрете книг, к тому же поздно осознал свою ошибку. У Фабера тоже есть противоположность – капитан Битти. Это тот человек, который знает литературу, но идет в одну ногу с системой. В отличие от Фабера, который помогает главному герою, он манипулирует Монтэгом и пытается навязать, что книги – это зло, в которых находятся мятежные мысли.

Автор поднимает вопросы через средства массовой информации, показывая, как телевидение становится единственным источником

новостей, превращая людей в созерцателей. Писатель поднимает проблему отказа от глубоких размышлений и духовности в пользу клипового мышления.

Важную роль в произведении играют метафоры и символы. Огонь является одним из самых глубоких символов. С самого начала для Монтэга огонь играет роль обычной работы, которая приносит ему эмоции. В конце – это уже нечто другое. Огонь становится для него символом возрождения. Монтэг хочет «очистить» мир от злодея капитана Битти, ведь он считает, что книги – это вред, который несет за собой негативное воздействие на людей. Главный герой избавляется от Битти с помощью огня, тем самым сжигая его. Также, ключевым символом выступает Феникс. Р. Брэдбери пишет о том, что, возможно, человечество, подобно этой мифической птице, сможет возродиться после пожара варварства к новой, осмысленной жизни [1, 4].

Подводя итог, следует отметить, что роман Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» продолжает быть актуальным, как никогда. Данное произведение, предсказало то, что мы имеем сейчас. Люди помещают книги на второй план и все больше погружены в гаджеты, забывая о себе, как о живом человеке. Способны ли мы сохранить в себе человека в эпоху современных информационных технологий?

Список цитируемой литературы:

1. Романова, Е. О некоторых явлениях в послевоенной литературе США / Е. Романова // Иностранная литература. – 1955. – № 1. – С. 194-210.

2. Брэдбери, Р. 451° по Фаренгейту / Р. Брэдбери. – М.: Эксмо. 2016. – 256с.

3. Анализ произведения «451 градус по Фаренгейту» // Инфоурок. – URL: https://infourok.ru/analiz-proizvedeniya-po-literature-rej-bredberi-451-gradus-po-farengejtu-4075753.html (дата обращения: 11.03.2026).

4. Шарупская, В. С. Символы огня, саламандры и феникса в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» / В. С. Шарупская // Интеграция науки, общества, производства и промышленности: проблемы и перспективы // сб. ст. Национальной (Всероссийской) науч. - практ. конф. – Уфа: OMEGA SCIENCE. – 2024. – С. 92-94.

5. Денисова, А. И. Компьютерные игры как феномен современной культуры / А. И. Денисова // Аналитика культурологии. – 2010. – №18. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternye-igry-rfr-fenomen-sovremennoy-kultury (дата обращения: 11.03.2026).

Черкасова А.П., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Барабанова Е. И., канд. пед. наук., доцент

РАЗНОВИДНОСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация

В статье рассмотрены 3 ключевых жанра фантастической литературы - социальная фантастика, фэнтези и литература ужасов — с опорой на произведения Лорда Дансени, Рэя Брэдбери и Стивена Кинга. В ходе анализа раскрываются как отличительные характеристики каждого жанра, так и общие черты, объединяющие научную фантастику и фэнтези.

Ключевые слова: фантастика; жанры фантастики; социальная фантастика; фэнтези; литература ужасов; Лорд Дансени; Рэй Брэдбери; Стивен Кинг; научная фантастика.

В современном мире такой жанр как фантастика становится все более популярным и интересным для читателей. Этот жанр погружает их в сказочный и волшебный мир, в котором, казалось бы, возможно все. Именно в этой статье мы подробно рассмотрим каждый жанр фантастической литературы, обратившись к творчествам наиболее известных авторов каждого направления.

Что же такое фантастика в литературе? Простыми словами, фантастика - это жанр, в котором реальность сочетается с вымышленными, нереальными событиями или явлениями. Особенности фантастических произведений в том, что сюжет может разворачиваться абсолютно в различных местах (начиная с подводного мира, заканчивая вымышленными мирами). Порой читатели, погружаясь в чтение книги, удивляются тому, насколько вымышленные персонажи могут отличаться от реальных. Например, такие как Шрек, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, Единорог, Конек-Горбунок и многие другие. Главные герои подобных произведений – это обычные люди, которым предстоит пережить удивительные приключения в фантастических местах. Эти приключения во многих случаях кардинально меняют судьбу героев, проверяют их на прочность, а также раскрывают в них неожиданные способности. Именно этим фантастическая литература привлекает все больше читателей.

Существует несколько жанров фантастики, среди которых научная, фэнтези и ужасы. Их мы сейчас и разберем.

Научная фантастика – это жанр литературы, который рассказывает читателям, каким будет мир из-за новых технологий. В книгах

научной фантастики пишут о будущем: о том, как люди будут жить благодаря созданию новых технологий и о том, что вообще может создать человек с помощью науки. Жанр показывает, что влияние технологий зависит от того, как именно люди их используют. Научная фантастика предупреждает о рисках, вдохновляет на открытия и помогает подготовиться к будущему, которое наступает уже сейчас. Основное разделение научной (в терминах Е. Ковтун — рациональной) фантастики происходит по рассматриваемой проблематике, твёрдая научная фантастика и социальная фантастика. Более подробно мы рассмотрим социальную фантастику.

Социальная фантастика – это жанр литературы, где авторы размышляют о жизни общества и людях, через фантастические сюжеты. Ее отличие от научной фантастики в том, что она ставит в центр внимания не технологии, а человека и социальные отношения. Социальная фантастика говорит о том, что волнует людей сегодня: как новые технологии меняют наши привычки и восприятие, как преодолеть неравенство, как избежать жёсткого контроля со стороны государства и отстоять право жить так, как хочется.

Ярким представителем этого жанра является Рэй Брэдбери. В 11 классе я познакомилась с его романом «451 градус по Фаренгейту». В этой антиутопии автор изображает общество, где книги запрещены, а люди погружены в мир развлечений и потребления. Роман остаётся актуальным как предупреждение против цензуры и замены живого общения технологиями. Таким образом, социальная фантастика строит воображаемые миры - идеальные (утопии) или катастрофические (антиутопии), чтобы на их примере показать реальные риски и шансы для нашего общества.

Фэнтези – это жанр литературы, где есть магия, волшебные существа и необычные миры. В таких произведениях чудеса — обычное дело. Главное отличие от научной фантастики в том, что волшебство здесь просто есть — его не нужно объяснять с научной точки зрения. Несмотря на различия, оба жанра имеют ряд схожих особенностей.

Во-первых, они создают вымышленные миры со своими правилами и волшебными героями, которые сталкиваются с необычными ситуациями и решают сложные задачи на своем пути.

Во-вторых, оба жанра затрагивают важные человеческие темы: о добре и зле, о дружбе и многом другом. Авторы говорят о реальных проблемах через фантастические сюжеты.

И что не менее важно, читая произведения научной фантастики и фэнтези, люди стараются отвлечься от привычной им реальности. Они погружаются в волшебный мир, знакомясь со сказочными героями, которые проявляют себя на протяжении всего приключения.

Наиболее известный представитель фэнтези – Лорд Дансени. В своем произведении «Дочь короля эльфов», он создал мир людей, который подчиняется повседневности и законам. В нем царит магия и красота. Книга оказала большое влияние на развитие жанра и вдохновила некоторых авторов, таких как Толкин и Лавкрафт. Роман Дансени – это история о столкновение миров, цене волшебства и возможности их соединения. Автор показывает, как встреча с чудом меняет всё — и не всегда так, как ожидали люди.

Ужасы (хоррор) – это жанр литературы, цель которого – напугать читателями своим сюжетом. Авторы специально создают жуткую обстановку, чтобы читатель почувствовал страх и переживание за героя. Многие читатели даже ставят себя на место героя, чтобы почувствовать на себе то же, что и он. Главная особенность хоррора и его отличие от фэнтези — беспомощность человека перед сверхъестественными силами. Герой не может их победить обычными способами — ни силой, ни разумом, ни магией.

Мастер хоррора – Стивен Кинг. Наиболее известным его романом считается «Оно», главным образом является тот самый образ клоуна. Если углубляться в психологию, этот образ является символом детских травм. Все происходит в вымышленном городе, где каждый из 7 детей сталкивается с клоуном в форме своих страхов. Вместе они пытаются бороться со злом, что дается им с трудом. Книга представлена в двух частях, начиная с детства главных героев и заканчивая их взрослой жизнью. Как мы узнаем позже, по этой книге сняли фильм, разбитый на несколько частей. Обстановка становится все более напряженной и это привлекает все больше читателей и зрителей.

В заключении хочу отметить, что социальная фантастика, фэнтези и ужасы – три составляющие фантастической литературы, каждая из которых представляет свой способ осмысления реальности. Социальная психология затрагивает вопросы о будущем, фэнтези заставляет погрузиться в волшебный мир, полный магии, а ужасы заставляют почувствовать на себе чувства страха, дискомфорта и тревоги. Творчества Рэя Брэдбери, Лорда Дансени и Стивена Кинга демонстрируют что границы между жанрами условны: их элементы могут переплетаться, создавая новые художественные эффекты.

Список цитируемой литературы

1. Жанры фантастики – Википедия/ статья Е. Ковтун. – 2008. – С.82 URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Жанры_фантастики#Многообразие_жанра

2. Рэй Брэдбери «451° по Фаренгейту» : роман / Рэй Брэдбери ; пер. с англ. Л. Яхнина. — 5-е изд. — М. : АСТ, 2021. — 288 с.

3. Лорд Дансени «Дочь короля эльфов» : повесть / Лорд Дансени ; пер. с англ. А. Кистенёва. — СПб. : Азбука-Аттикус, 2019. — 320 с.

4. Стивен Кинг «Оно» : роман / Стивен Кинг ; пер. с англ. Г. Львовского. — М. : АСТ, 2022. — 1152 с.

5. Коробейникова, Ю. С. О фантастике и фантастической литературе // Мир науки, культуры, образования. — 2022. — № 3 (94). — С. 112–115. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-fantastike-i-fantasticheskoy-literature

6. Чумаков, В. М. Фантастика как литературно-художественное явление : автореф. дис. … канд. филол. наук / В. М. Чумаков. — М., 1977. — 24 с. — URL: https://www.dissercat.com/content/fantastika-kak-literaturno-khudozhestvennoe-yavlenie

Чернышова С.Н., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Ситникова Г. В., канд. филол. наук

ЖЮЛЬ ВЕРН: РЕАЛИИ И ЛЕГЕНДЫ СУДЬБЫ

Аннотация

Статья посвящена биографии и творчеству знаменитого французского писателя-фантаста Жюля Верна. Исследуется его жизненный путь, ключевые произведения, а также влияние его пророческих идей на науку и литературу. Статья раскрывает не только литературное наследие Верна, но и его личные увлечения, которые нашли отражение в его увлекательных романах, предвосхитивших многие научные открытия.

Ключевые слова: Жюль Верн, фантастика, литература.

Жюль Верн (1828 – 1905) – один из самых влиятельных писателей XIX века, которого часто называют «первопроходцем научной фантастики». Его произведения, полные грандиозных приключений, удивительных изобретений и глубоких научных идей, предвосхитили многие изобретения, которые стали реальностью лишь через столетия. Верн смог соединить в своих романах яркую воображаемую эксплорацию мира с точностью научных наблюдений, делая их одновременно увлекательными и познавательными.

О биографии и о творчестве Жюля Верна ходит много легенд: одни считают его неутомимым путешественником, другие – кабинетным писателем, черпающим знания из книг, третьи утверждали, что он во-

все не француз, а польский еврей Юлий Ольшевич, и даже автор «Трех мушкетеров». Четвертые видели в нем коллективный псевдоним географического общества, а пятые – умершего английского капитана, чье имя издатель Этцель продолжает использовать для продвижения новых книг. Сам Жюль Верн, улыбаясь, говорил, что довольствуется картой и избегает реальных путешествий, опасаясь людоедов. Это лишь укрепило легенду о писателе-мечтателе.

В разных странах закрепились свои, понятные, образы писателя: для французов он легкомысленный, для немцев – плоский популяризатор, для русского читателя – мечтатель, у итальянцев – мистификатор, для американцев – деляга.

Однако существовал, конечно, и настоящий Жюль Верн – «научный гений», как называл его Д. Менделеев, и «удивительный мастер», по мнению Л.Толстого, вдохновитель ученых и изобретателей, истинный гений, способный смотреть далеко вперёд.

Если углубиться в биографию писателя, то можно почти сразу понять, что обычная профессия, полная однообразия, его нисколько не привлекла бы, слишком много разных нитей, опутывая мальчика с юных лет, вели его к необычному.

В 1828 году в семье адвоката Пьера Верна и Софи Анриетты Аллот де ля Фюйе, чьи предки были связаны с мореходством, родился будущий писатель Жюль Верн. Несмотря на стремление отца видеть сына юристом, Жюль рос под влиянием морской атмосферы Нанта и материнского наследства – духа приключений и дальних странствий.

Остров Фейдо, похожий на огромный каменный корабль, стал для юного Жюля своего рода капитанским мостиком. С балконов и чердачных окон он наблюдал за жизнью порта, видел океанские корабли, слышал названия, связанные с далекими странами. Предки по материнской линии, мореплаватели и арматоры, напоминали ему о широком мире. Прогулки с матерью по набережным, где разгружались корабли из Вест-Индии и Африки, наполняли его воображение образами дальних странствий.

Рассказы дяди о родственниках-мореплавателях, тёти – о пропавшем в путешествии муже тоже наложили свой отпечаток на сознание юного Жюля. В 1838 году Жюль и его брат Поль поступили в Малую семинарию Сент-Донатьен. География и рассказы старых моряков о морских чудовищах открывали для мальчиков широчайший мир; мечты о путешествиях и дальних странах овладели ими.

Однажды Жюль увидел гигантские паровые молоты и первые локомотивы – реальность воображаемого будущего. Эти зрелища пробудили в нём восхищение паровыми технологиями и новыми машинами, которые казались ему фантастикой.

В одиннадцать лет, весной 1839 года, Жюль тайком отправился на лодке с матросами к месту на реке Луара, мечтая о путешествии в Индию. Но отец догнал его на пути возвращения в Сен-Назер. Через два года он снова увлекся идеей экспедиции: со своим братом Полем планировали путешествие на самодельной лодке, составили маршрут через Пэмбеф, Сен-Назер, Порник и прочие точки Бискайского залива. Однако Жюль серьёзно отнесся к заданию, но отказался от реального плавания, выбрав путь воображения и письма. Опыт первых путешествий перешел в первый поэтический опыт – посвящённое матери меланхолическое стихотворение «Прощай, мой славный корабль», в котором отражались и мечты о далеких путешествиях, и своеобразное прощание с детством.

В 1847 году юноша впервые выезжает в Париж с целью получить юридическое образование. Юность его совпадает с 1848 годом, революцией, однако молодой человек, росший сначала на острове, затем в провинции в консервативной с одной стороны, с другой – наполненной мечтами, семье, не имея представления о прошлых революциях видит город в старом романтическом свете. Он ищет случая увидеть Виктора Гюго и Александра Дюма. Позже юный Верн станет секретарем Дюма, попав на «кухню», где увидел, как создается литература. В этот период он обещает себе «сделать для географии то, что Дюма сделал для истории».

Эпоха формирования Жюля Верна как писателя – эпоха стремительных действий: он застал Французскую революцию и перестройку Парижа, появление паровых двигателей, пароходов, приходивших на смену парусным судам, лондонского метрополитена, великие научные открытия, позволившие совершить огромный прорыв в медицине и технике. Весь мир в новом, только выстраиваемом, облике представал перед молодым человеком, еще не знающим, каким образом всё увиденное описать словом, но точно понимающим, что главным двигателем эпохи стала наука.

Произведением Верна и его товарищей Карре и Иньяра, принесшим возможность расплатиться с долгами, стала оперетта «Компаньоны Маржолены», параллельно Верн дописывал повесть «Зимовка во льдах». А дальше приходит разочарование: за 8 лет в Париже почти все его произведения были только в соавторстве с кем-то, а попытки написать роман о науке пока терпели крах. Молодого человека преследует одиночество.

Оживляет его случайное знакомство с Ониориной Морель, сестрой невесты его товарища. После этого случайного знакомства Верн вдруг понял, что девушка будет его женой, и перешел к решительным действиям: просчитывал возможность обеспечения семьи, поступил сначала на обучение, а затем компаньоном в биржевую контору. Свадьба

молодых людей была лишь соблюдением приличий. В течение следующих 5 лет Жюль Верн, занятый на бирже, ничего не писал.

Однако, после 5 лет Верн вновь заинтересовался открытиями в науке и технике, писатель вдруг с новыми силами вернулся к творчеству. Время было эпохой прогресса и перемен: объединение Италии, отмена крепостного права в России, борьба за права чернокожих в США, либеральные реформы Наполеона III во Франции. Успехи науки и техники также поражали: первый двигатель на сжатом воздухе, динамомашина «Альянс», начало строительства Суэцкого канала.

1 июня 1861 года состоялась премьера его комедии «Одиннадцать дней осады». После этого Верн отправился в Прованс, но его отдых прервало предложение брата Альфреда. На этот раз это было трехмесячное плавание на угольщике по норвежским, шведским и датским портам. Путешествие было вдохновляющим.

Зимой 1861 года в его квартире часто появлялись гости. Среди них были Альфред де Бреа, рассказывавший об Индии, и Феликс Турнашон, более известный как Надар – яркая и необычная личность. Надар, бывший секретарь Лессепса, карикатурист и фотограф, был полон энергии, не боялся рисковать и видел мир в фантастическом свете, что делало его самого героем для романа.

В октябре 1862 года Жюль Верн, сжимая в руках рукопись, пришел к издателю Пьеру Этцелю. Легенда гласит, что Жюль Верн принес брошюру о воздушных шарах, которую Этцель вернул, посоветовав переработать ее в роман. Повторное же посещение с уже переработанной рукописью (предполагается, что это был "Путешествие в баллоне") уже увенчалось успехом, и Этцель предложил Верну долгосрочный контракт. Для Верна, жившего в материально стесненных обстоятельствах, это было ошеломляющим предложением, дарующим стабильность и возможность полностью посвятить себя писательскому труду.

Этцель, будучи не только художником, но и деловым человеком, быстро организовал публикацию. Уже 1 января 1863 года, с 80 иллюстрациями художника Риу, вышел в свет роман "Пять недель на воздушном шаре". Книга имела огромный успех, который выходил за рамки обычной литературной удачи. Верн затронул две актуальные для того времени темы: управляемое воздухоплавание и исследование Центральной Африки. Роман повествовал о мнимой экспедиции лондонского географического общества на аэростате "Виктория" под руководством доктора Фергюсона, который исследовал неизведанные районы Африки, нашел истоки Нила и пересек континент.

В романе "Пять недель на воздушном шаре" Жюль Верн умело соединил реальные исторические сведения об исследованиях Африки и истории воздухоплавания с собственной фантазией, создав уникаль-

ное произведение. Географическая фантастика романа опередила реальность всего на год. В 1863 году экспедиция Спика и Гранта достигла озера Виктория, что совпало с описаниями Верна. Однако, настоящие истоки Нила были открыты позже, Генри Стэнли в 1875 году.

В момент выхода романа Верну было уже 35 лет, но для него это стало «утром новой жизни». С большим ажиотажем ожидался выход нового журнала от Жюля Этцеля. Сам автор дал своему детищу название: «Журнал просвещения и отдыха». Главным событием первого номера, поступившего в продажу 20 марта 1864 года, стал новый роман Жюля Верна под названием «Англичане на Северном полюсе. Приключения капитана Гаттераса».

Вскоре после выхода журнала, парижане, движимые любопытством, начали осаждать редакцию. Их главным вопросом был: "Кто такой капитан Гаттерас?". Несмотря на его скрытность, отсутствие адреса и настоящее имя, посетители надеялись хотя бы передать ему письмо. Секретарь редакции тщетно пытался объяснить, что капитан Гаттерас – всего лишь вымышленный персонаж, герой романа, а его путешествия – плод воображения мсье Верна. Однако некоторые читатели, ссылаясь на собственный опыт полярных экспедиций или смутные воспоминания о географических открытиях, настаивали на реальности такого имени.

Второй роман Жюля Верна, «Приключения капитана Гаттераса», стал более успешным, чем первый. Секрет успеха крылся не только в отточенном сюжете и тщательном изображении арктической жизни, но и в силе характеров героев.

В 1866 году одна из ведущих парижских газет, «Журналь де Деба», не связанная с Этцелем, начала публиковать по частям новый роман Жюля Верна «С Земли на Луну». Непосредственным толчком послужила вышедшая в феврале 1865 года книга Александра Дюма «Путешествие на Луну». Для стареющего мастера полет на ночное светило верхом на орле был лишь одной из множества написанных им книг. Однако для Жюля Верна эта работа значила гораздо больше. Она пробудила в его памяти образ юноши, входящего в замок «Монте-Кристо», – образ, который он лелеял почти два десятилетия. Он задумывался, мог ли он теперь соперничать с угасающим тихим гигантом.

Ранние романы писателя были посвящены силе человеческой мысли, способной создавать вторичную реальность – более живописную и многогранную, чем доисторический мир. Эта мысль, однако, неразрывно связана с трудом, а Жюль Верн, по всей видимости, в тот период упускал эту связь, фокусируясь лишь на интеллектуальном аспекте человеческого могущества. Отсюда и ощущение одиночества его персонажей, порожденное, вероятно, собственным уединением автора.

В вихре эпохальных идей, формировалось новое направление творчества писателя. Его новый замысел воплотился в монументальной трилогии, которая впоследствии стала вершиной его художественного наследия. Первые два произведения, «Дети капитана Гранта» и «Двадцать тысяч лье под водой», были опубликованы в 1867 и 1870 годах соответственно, а завершающая часть, «Таинственный остров», вышла в 1874 году.

Суть творчества Жюля Верна заключается в симбиозе человека и технологии, где второе служит продолжением первого. В центре его историй не бездушные механизмы, а передовые научные концепции, оживляемые человеческим гением. Человек в произведениях Верна – не только движущая сила сюжета, но и мерило истинности любого художественного творения, это универсальный код к пониманию всей гуманистической культуры.

В поисках уединения писатель отправился в Амьен, затем в Нант, к своим престарелым родителям. Однако мирная жизнь прервалась мобилизацией. В свои сорок два года Жюль Верн был зачислен в береговую охрану и назначен командиром военного корабля «Сен-Мишель». Его задачей стало патрулирование побережья и защита залива Сомма. С болью в сердце Жюль Верн следил за ходом войны. Капитуляция императора при Седане, осада Парижа, поражение французской Северной армии под Амьеном – все это омрачало его последние дни в военной форме. Весть о падении города, где находилась его семья, стала последним ударом.

После падения империи Жюль Верн поселился в провинциальном Амьене. Его размеренная, аскетичная жизнь разительно отличалась от жизни кумиров его юности, Гюго и Дюма. Скучная? Возможно, для кого-то другого, но не для Жюля Верна. Это были идеальные условия для творчества, которое было для него самой жизнью. На смену фантастическим и географическим романам приходят социальные, вселенная писателя необъятно расширилась. В книгах, созданных после падения Второй империи, мы находим изображения венгерской революции, тайпинского восстания в Китае, народного бунта в Индии против английского владычества, восстания Джона Брауна и Гражданской войны в Америке за освобождение и равноправие афроамериканцев. Жюль Верн рассказывал о колониальном рабстве в Африке, о захватнической войне Англии против коренного населения Новой Зеландии, о восстании греков против турецкого ига, о русском революционном движении… Такова была широта взглядов французского писателя и тематика его «Необыкновенных путешествий»!

Одновременно с «Таинственным островом» Жюль Верн начал работу над легким, приключенческим романом «Вокруг света за восемь-

десят дней». С начала 1873 года главы романа, словно рождаясь из-под его пера, публиковались как фельетоны в газете «Тан». Писатель не придавал этому произведению большого значения: он не ставил в нем сложных проблем, не стремился создать уникальных героев, не покорял, даже в воображении, непостижимые стихии. Для него это был лишь очередной роман-путешествие. Однако успех нарастал с неудержимой силой, подобно снежной лавине. Жители Парижа живо обсуждали будущие приключения Филеаса Фогга, а американские газетчики отправляли на родину каблограммы с маршрутом героев.

Официальное признание пришло к Жюлю Верну не сразу. Французская Академия, медлительная в своих решениях, наконец обратила внимание на его труд «Двадцать тысяч лье под водой». В августе 1872 года писатель получил известие: серия «Необыкновенные путешествия» удостоена высшей награды – Большой премии Французской Академии. Следующим логичным шагом могло стать лишь «бессмертие», но не то, которое обретают в веках, а то, что достигается избранием в число «бессмертных» членов самой Академии. И все это произошло менее чем через десять лет после публикации первого романа.

В финале жизни Ж. Верна одолевали проблемы со здоровьем, которые замедляли его творческий процесс, но он продолжал мечтать о будущем, стремясь реализовать грандиозные проекты: трансазиатскую железную дорогу, гигантский плавучий остров, универсальный транспорт. Его замыслы включали преобразование Сахары, изменение земной оси и, наконец, полное подчинение природы через контроль над энергией.

В своем уединенном кабинете, слепой старик, охваченный видениями грядущего, продолжал творить, иногда он диктовал своим внучкам, иногда писал с помощью специального приспособления. Его поздние работы, в особенности "Вторжение моря", написанное торопливо, отражали усталость, но не сломленный дух.

В свои 77 лет, несмотря на болезнь, Жюль Верн оставался верен своему призванию, его жизнь подошла к концу, но его наследие – "Необыкновенные путешествия" – продолжало вдохновлять читателей. Незаконченные рукописи, расшифрованные после его смерти, раскрыли истинное лицо писателя: его неугасимый дух и провидческое видение будущего. Его третья жизнь, продолжающаяся в его произведениях, не имела видимого конца.

Жюлю Верну было даровано исключительное благо войти сразу в три мира: один – реальный, второй – мир представлений его современников, третий – мир его произведений, воплотивших мечты. Сегодня библиотеки изобилуют трудами его предшественников и современников: от древних пергаментов до объемных кожаных фолиантов XVI-XVII веков и изящных томов «века разума» XVIII столетия, а также

книг эпохи самого Верна. В них описаны полеты на невиданных конструкциях, перемещения под толщей океана и в недрах Земли, покорение полюсов и неизведанных земель, путешествия к Луне и другим небесным телам, населенным фантастическими существами. Однако эти сочинения пылятся на полках, лишь изредка привлекая внимание литературоведов или любопытствующих. Слава же Жюля Верна, напротив, продолжает жить, освещая оба полушария. Его произведения переведены на множество языков, делая его, вероятно, самым читаемым автором в мире.

Список цитируемой литературы

1. Андреев, К. К. Три жизни Жюля Верна [Электронный ресурс] / К. К. Андреев // Флибуста : [сайт]. — Режим доступа: https://w1.flibusta.is/b/147490/read (дата обращения: 08.03.2026).

2. Брандис, Е. П. Рядом с Жюлем Верном : документальные очерки [Электронный ресурс] / Е. П. Брандис // Флибуста : [сайт]. — Режим доступа: https://w1.flibusta.is/b/220047/read (дата обращения: 28.02.2026).

Чугай П.А., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Чудинова Е. В., канд. пед. наук, доцент

КОНФЛИКТ КУЛЬТУР ЛЮДЕЙ И НАРОДА НА’ВИ В ФИЛЬМЕ «АВАТАР»

Аннотация

В данной статье представлен анализ этнокультурного конфликта, раскрывающегося в фильме Джеймса Кэмерона, «Аватар». Автор рассматривает противостояние земной техногенной цивилизации и традиционного общества На’ви не просто как сюжетную основу, а как репрезентацию глубинного цивилизационного разлома. В работе анализируются предпосылки конфликта, обусловленные различным отношением к природе, собственности и религии, описываются ключевые культурные практики народа На’ви, а также результаты столкновения, приводящие к эскалации насилия и попытке уничтожения другого народа.

Ключевые слова: Аватар, На’ви, культурный конфликт, техногенная цивилизация, традиционное общество, Пандора, этноцентризм, экологическое сознание, гибридная идентичность.

Целью статьи является анализ главной проблемы фильма Д. Кэмерона «Аватар».

Метод исследования: анализ источников.

Кинематограф начала XXI века неоднократно обращался к проблеме «встречи культур», однако фильм Джеймса Кэмерона «Аватар» представил этот конфликт в наиболее масштабной и метафоричной форме. Действие разворачивается на спутнике Пандора, где вторжение людей сталкивается с аборигенной культурой гуманоидной расы На'ви. Внешне конфликт лежит в плоскости ресурсной геополитики, связанном с добычей редкого минерала аноботаниума, однако его глубинная природа носит ярко выраженный ценностно-культурный характер. Это столкновение двух цивилизационных парадигм: западной техногенной, ориентированной на потребление, и традиционной, органически вписанной в природу.

Предпосылки конфликта коренятся в фундаментальных различиях мировоззрений. Для представителей корпорации RDA (Resources Development Administration) Пандора — это желанная цель, место, где можно получить большую прибыль. Такой захват всегда сопровождается равнодушным и презрительным отношением к населению. Люди, включая администрацию полковника Майлза Куоритча, воспринимают На'ви как «примитивных» и «враждебных», отказывая им в праве на субъектность. Это классический пример этноцентризма, когда собственная культура принимается за образец, а чужая оценивается как недоразвитая.

В противовес этому, культура На'ви представляет собой сложную систему духовных и социальных связей. Центральным элементом их мировоззрения является концепция глобального единства всего живого — Эйва. Как пишет Е. Ю. Стабурова в контексте изучения традиционных обществ, подобная «экологическая религия» выполняет функцию не только верования, но и механизма регуляции социальных отношений [5, с. 117]. Для На'ви земля (поверхность Пандоры) не является объектом собственности, который можно купить или продать. Она — живая мать, источник жизни. Следовательно, вырубка лесов или уничтожение флоры для строительства шахт воспринимается аборигенами не как технический прогресс, а как акт космического кощунства, нарушение естественного порядка. Режиссер фильма показывает конфликт через образы, показывая на экране два мира: техногенный мир, в котором действуют роботы и огромные машины, и многоцветный мир народа На'ви, полный сказочных существ — животных, птиц — и прекрасных цветов. Одним из лейтмотива фильма являются слова: «Я тебя вижу» - то есть умение замечать другое существо, чувствовать его значимость, воспринимать его состояние, боль и радость. На наш взгляд, в

фильме демонстрируется восприятие человека, столкнувшегося с другой культурой – при этом восприятие меняется, чувство страха, культурный шок сменяется любопытством, симпатией, а затем пониманием, уважением и любовью.

Конфликт культур усугубляется неспособностью сторон найти общий язык в буквальном и метафорическом смысле. Попытка урегулирования через программу «Аватар», где ученые внедряют сознание человека в тело гибрида На'ви, изначально несет в себе противоречие. С одной стороны, это попытка диалога, с другой — способ проникновения в закрытое общество. Главный герой, Джейк Салли, проходит путь от шпиона до культурного перебежчика. Его интеграция в племя Оматикайя демонстрирует возможность преодоления культурного барьера через принятие ритуалов, обычаев и системы ценностей Другого.

Итоги культурного противостояния в фильме нельзя оценить однозначно. С одной стороны, очевидна победа На'ви, сумевших одолеть технологически более развитого врага. С другой стороны, эта победа становится возможной благодаря своеобразному симбиозу: соединению человеческих знаний (Джейк Салли передает На'ви военные навыки и тактическое мышление) с природной силой Пандоры. Показательно, что финальное «переселение» сознания Джейка в тело аватара символизирует его полный отказ от прежней человеческой идентичности и принятие культурной принадлежности к На'ви. Тем самым подчеркивается идея о том, что идентичность может формироваться как результат осознанного выбора, а не только биологического происхождения.

В целом, конфликт, показанный в «Аватаре», значительно шире рамок фантастического боевика. Он представляет собой аллегорию реальных процессов глобализации и сопротивления им. Люди в фильме олицетворяют технократическую цивилизацию, воспринимающую природу как ресурс и инструмент. На'ви, напротив, воплощают целостное, экологически ориентированное мировосприятие, утраченное западным обществом в ходе модернизации. Трагизм ситуации заключается в том, что подлинный диалог культур оказывается невозможным без участия «пограничных» фигур (аватаров) и без силового конфликта. Через фантастический сюжет Кэмерон поднимает проблему сохранения культурного разнообразия в условиях экономической экспансии, побуждая задуматься о пределах прогресса и цене, которую человечество готово заплатить за доступ к ресурсам.

Список цитируемой литературы

1. Зверев, А.М. Колониальный дискурс в голливудском кинематографе начала XXI века / А.М. Зверев // Вестник культурологии. – 2018. – Вып. 4. – С. 42-51.

2. Ли, Ч. Мифологическое сознание в структуре художественного образа (на примере киноэпопеи «Аватар») / Ч. Ли // Россия и АТР. – 2012. – Вып. 2. – С. 160-168.

3. Пожилов, И.Е. Феномен гибридной идентичности в эпоху постмодерна / И.Е. Пожилов // Известия вузов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2015. – Вып. 1. – С. 25-34.

4. Рябченко, Н.П. Традиционное общество vs Техногенная цивилизация: экранная репрезентация конфликта / Н.П. Рябченко // Россия и АТР. – 2013. – Вып. 1. – С. 128-138.

5. Стабурова, Е.Ю. Экологическая этика в мифологии современных масс-медиа / Е.Ю. Стабурова // Общество и государство. – 2019. – Вып. 2. – С. 115-121.

Шацких А.С., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Н.А. Бреднева, канд. пед. наук, доцент

ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР БУДУЩЕГО: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ФАНТАСТИКИ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Г. УЭЛЛСА «ВОЙНА МИРОВ»

Аннотация

В статье рассматриваются основные темы и идеи романа Г. Уэллса «Война миров»: взаимодействие человека и техники, влияние технического прогресса и роль науки в обществе. Важное место отводится рассмотрению культурных и социальных факторов, повлиявших на восприятие и популярность романа среди читателей того времени и современности.

Ключевые слова: технический прогресс; взаимодействие цивилизаций; межзвездные конфликты; страх перед неизвестностью; формирование массового сознания.

Научная фантастика появилась во второй половине XIX века и сразу же стала популярной среди многих читателей. Одним из первых авторов, определивших направление развития жанра, стал английский писатель Герберт Джордж Уэллс. Наиболее известным его романом является роман «Война миров», впервые опубликованный в 1897 году. Произведение вызвало критику и споры из-за его оригинальной идеи вторжения марсиан на Землю и перспективы межзвездных конфликтов.

Целью статьи является изучение формирования жанра научной фантастики на примере романа Г. Уэллса «Война миров», анализ особенностей художественного воплощения и проблематики произведения, выявление отражающихся социально-научных и философских запросов рубежа XIX-XX веков, а также оценка литературной и культурной значимости романа.

Изучение эволюции жанра научной фантастики на примере романа Г. Уэллса «Война миров» актуально ввиду сохранения интереса современного общества к научным открытиям и технологическому прогрессу. Сегодняшняя эпоха характеризуется ускоренным развитием новых технологий, глобализацией и изменением общественных структур. Жанр научной фантастики с момента возникновения выполняет функцию моделирования представлений о будущем и потенциальных угрозах, связанных с развитием науки и техники. Анализ классического произведения Уэллса позволяет проследить трансформацию концепций технологического развития и выявить ключевые опасения общества конца XIX века, которые сохраняют значимость в современном социокультурном контексте.

Исторический посыл научной фантастики состоит в том, что в конце XIX века были достигнуты успехи в области науки и техники, при этом было создано множество изобретений и открытий, таких как: телеграф, фотографии, пароходные машины и электричество. Эти открытия существенно изменили повседневную жизнь людей Европы и Америки, что повысило интерес к новым возможностям и вызовам, связанным с техническим прогрессом.

Развитие философских учений позитивизма и материализма в XIX веке сопровождалось утверждением тезиса о способности науки дать исчерпывающее объяснение всех природных и социальных феноменов. Данная мировоззренческая позиция, базирующаяся на вере в универсальность научного метода познания, оказала существенное влияние на литературное творчество.

В романе «Война миров» люди сталкиваются с марсианами – очень развитыми инопланетянами [5]. Небольшие группы вооруженных сил пытаются противостоять мощным врагам, которые обладают невиданными технологиями. Конфликт представляет собой ситуацию полного непонимания и враждебности, вызванную различными уровнями технологического развития и культурных ценностей. Марсиане представлены как существа, использующие технологии, прежде всего, для захвата и разрушения, тогда как земляне выглядят слабыми, беспомощными и не способными защитить себя [4]. Роман построен так, что зрелищные сцены сражений чередуются с личными переживаниями героев. Читатель становится свидетелем того, как рушится привыч-

ный порядок вещей, и постепенно осознаёт невозможность победы над превосходящими силами противника. Конфликт заканчивается неожиданно: вторжение прекращается из-за гибели марсиан от земных бактерий, которым они подверглись. Тем самым, финальная сцена показывает неожиданный поворот судьбы, подчеркивающий уязвимость даже самой развитой цивилизации.

Таким образом, победа достигается не силой оружия, а естественным ходом событий, показывая ограниченность человеческих возможностей управлять природой и собственной судьбой [2]. Данный вывод подчеркивает мысль о необходимости смирения перед могуществом естественных законов и уважения ко всему живому на Земле. Роман поднимает проблему власти знания и предостерегает человечество от чрезмерной уверенности в собственных силах и технологиях.

Важным элементом в романе является использование метафор и символов. Например, марсианские машины напоминают гигантских механических пауков, которые показывают, что опасность пришла извне, и что технологии могут все разрушить [3]. Символично и название самого романа, намекающее на неизбежность столкновений между различными формами жизни. Существенной частью художественной структуры является создание атмосферы напряжения и тревоги. Автор мастерски передает чувство неопределенности и страха, показывает, что значит жить в неизвестности и бояться чего-то нового. Читатель будто сам оказывается внутри происходящего, за счёт чего усиливается воздействие произведения на аудиторию.

Несмотря на яркую форму изложения, роман «Война миров» имеет глубокое философское значение. Описывая ужасающие события, герой осознает тщетность человеческого существования, бессмысленность войны и насилия [6]. В романе отражается двойственность прогресса: с одной стороны, открываются новые возможности, с другой – есть риск конфликтов, утраты контроля над собственными созданиями, тем самым напоминая, насколько сильно люди зависимы от природы и как непредсказуемо меняется история.

Роман Г. Уэллса «Война миров» был экранизирован С. Спилбергом в 2005 году. В фильме вторжение марсиан показано таким образом, чтобы оно было понятно и актуально для людей XXI века, при сохранении основной идеи книги [1].

«Война миров» остается значимым произведением в мировой литературе, так как в нём говорится о вечных человеческих страхах и надеждах, которые всегда с нами. В романе прослеживается, как меняется мировосприятие людей, и как представленные изменения находят выражение в искусстве. Творчество Г. Уэллса значительно повлияло

на современных писателей, вдохновив их на создание собственных уникальных историй и сюжетов.

Таким образом, роман «Война миров» занимает особое место в мировой литературе, показывая, какой была культура и мысли людей в XIX-XX веках. Его философские и эстетические ценности сохраняют актуальность и сегодня, позволяя говорить о преемственности и развитии жанра научной фантастики.

Список цитируемой литературы

1. Горохов, П.А. Философские идеи в фантастике Герберта Уэллса / П.А. Горохов. – 2011. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskie-idei-v-fantastike-gerberta-uellsa/viewer (дата обращения: 16.03.2026)

2. Максетова, Д.Ж. Тема войны в произведениях с фантастическим допущением: на материале романов Г. Уэллса / Д.Ж. Максетова. – 2023. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tema-voyny-v-proizvedeniyah-s-fantasticheskim-dopuscheniem-na-materiale-romanov-g-uellsa/viewer (дата обращения: 16.03.2026)

3. Нестеренко, Ю.Л. «Война миров»: взгляд спустя столетие / Нестеренко Ю. Л.: URL: https://fan.lib.ru/n/nesterenko_j_l/text_0580.shtml (дата обращения: 16.03.2026)

4. Стоянов, А. Герберт Уэллс и научный пессимизм / А. Стоянов. – Мир фантастики и фэнтези: URL: https://www.mirf.ru/book/gerbert-uells-i-nauchnyy-pessimizm (дата обращения: 16.03.2026)

5. Уэллс, Г. Война миров / Г. Уэллс. – 1897. URL: https://lib.ru/INOFANT/UELS/warworld.txt (дата обращения: 16.03.2026)

6. Федотов, А.А. Научно-фантастический ад. Некоторые аспекты творчества Герберта Уэллса / А.А. Федотов. – 2014. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-fantasticheskiy-ad-nekotorye-aspekty-tvorchestva-gerberta-uellsa/viewer (дата обращения: 16.03.2026)

Шилов В.С., студент
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,
Липецкий филиал, г. Липецк
Научный руководитель – Чудинова Е.В., канд. пед. наук, доцент

МОЖНО ЛИ СТАТЬ СЧАСТЛИВЫМ, ОБРЕТЯ БЕЗГРАНИЧНУЮ ВЛАСТЬ?

Аннотация

В данной статье проводится анализ произведения советского писателя-фантаста Александра Романовича Беляева «Властелин мира» с целью поиска ответа на вопрос: смог ли главный герой- Людвиг Штирнер стать счастливым, обретя возможность управлять людьми?

Цель статьи: анализ произведения «Властелин мира» Александра Беляева, написанного им в 1926 году. В нем рассказывается про молодого учёного Людвига Штирнера, который изобрёл аппарат, способный передавать мысли на расстоянии путём радиоволн. Благодаря этому изобретению учёный может внушать людям нужные ему эмоции и чувства, а также управлять поведением отдельных людей и масс. В начале произведения Штирнер работает на банкира – Карла Готлиба, также он влюблён в сотрудницу банка- Эльзу Глюк, которая в это же время любит юрисконсульта – Отто Зауера.

В один момент Карл Готлиб погибает при необычных обстоятельствах, попав под поезд, и его наследство переходит в руки Эльзы Глюк. Семейство Готлибов проигрывает суд, и Эльза передаёт управление банком в руки учёного. В это же время Штирнер внушает Эльзе мысль о том, что она его любит и не может жить без него, а Отто Зауера «влюбляет» в Эмму Фит (которая работает машинисткой банка и является подругой Эльзы), вследствие чего Эльза выходит замуж за учёного.

После того как Людвигу Штирнеру в управление перешёл банк, в стране происходит финансовый кризис, из-за которого разоряются акции предприятий и банков. Банк Эльзы скупает их по очень низким ценам, из-за чего он быстро усиливается. Два оставшихся крупных банка пытаются бороться со Штирнером и обращаются за помощью к правительству, но министр отказывается поддержать их, вследствие чего банки разоряются, а учёный становится экономическим магнатом Германии.

Осознав могущество, Людвиг Штирнер начинает бороться с властью и предотвращает штурм государственных войск на дом Эльзы путём внушения бегства войскам. В это же время один из родственников Карла Готлиба Рудольф Готлиб едет с Отто Зауером к русскому учёному – Качинскому, который также занимается передачей мыслей

через радиоволны. Между Качинским и Штирнером происходит схватка, в результате чего Людвиг сдаётся, показав русскому учёному свои чертежи и машину, с помощью которой управлял разумом людей.

Штирнер морально выгорает и физически истощается. В один момент он решается сознаться Эльзе в том, что её чувства – это искусственное внушение, такое же, какое было у Отто Зауера к Эмме Фит. Поняв своё несчастье, учёный стирает себе память, и преображается в Штерна.

Данное произведение объясняет нам опасность использования внушения мыслей, чувств и действий в интересах одного человека, потому что это может развязать глобальные конфликты и привести к катастрофическим последствиям. Но тут больше раскрывается моральная составляющая – проблема саморазрушения личности учёного и также разрушения судеб других людей (например, Отто Зауер не любил искренне Эмму Фит, но в браке с ней у них родился ребёнок. Когда Отто начал осознавать внушение чужих мыслей, то ушёл от Эммы, тем самым сделав ей очень больно). Помимо этого, Штирнер не смог добиться тех самых искренних чувств Эльзы к себе, потому что как только он перестаёт контролировать её разум, у неё просыпаются чувства к Отто, и учёный понимает, что внушение не может заменить искренних эмоций.

Александр Беляев поднимает тему ответственности учёного за своё изобретение. Штирнер использует свои таланты не в пользу общества, а с целью личностной самореализации и желании доказать себе, что он добился власти и любви красивой девушки к себе, но сам же и выгорел, контролируя разум других людей. Следя за разумом и жизнью других, ты теряешь себя и перестаёшь развиваться как личность, становишься бездушным, бесчувственным кукловодом, который зацикливается на своей цели. Даже в то время, когда Эльза проявляла искусственные чувства к Штирнеру он не получал от этого удовольствия и своим безразличием разрушил ее стремление развиваться.

Подводя итог, можно сказать следующее. Людвиг Штирнер не стал счастливым, обретя возможность управлять людьми, так как произведение показывает, что безграничная власть не может принести счастья и внутреннего самоудовлетворения. К тому же она ведёт к духовной пустоте, потере собственной значимости и деградации личности. Истинное счастье невозможно построить путём насилия, манипуляции и принуждения.

Список цитируемой литературы

1. Беляев, А. Р. Властелин мира / А. Р. Беляев. – Москва : АСТ : Neoclassic, 2025. – 256 с.

Ячменева А.Б., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Ситникова Г. В., канд. филол. наук

СИНТЕЗ МИФОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРА КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ «ПОНЕДЕЛЬНИК НАЧИНАЕТСЯ В СУББОТУ»

Аннотация

Исследование синтеза мифологии и фольклора как основы художественного пространства произведения «Понедельник начинается в субботу» позволит глубже понять авторскую концепцию мира, природу человеческой креативности и своеобразие художественного приема братьев Стругацких, их способность соединять высокое и низкое, науку и магию, смех и глубокую рефлексию.

Ключевые слова: Стругацкие, Аркадий и Борис; повесть; «Понедельник начинается в субботу»; художественное пространство; мифология; фольклор; синтез; интертекстуальность; научная фантастика.

Повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу», опубликованная в 1965 году, стала знаковым произведением отечественной научной фантастики, по сей день вызывающим широкий интерес исследователей и читателей. Созданная братьями Стругацкими в период относительной «оттепели» в советской литературе повесть затрагивала актуальные проблемы взаимодействия науки и обыденности, творчества и бюрократии, а также осмысливала природу человеческого гения и его место в стремительно меняющемся мире. Однако помимо остросоциального подтекста, «Понедельник начинается в субботу» выделяется своим уникальным художественным пространством, которое формируется благодаря необычному синтезу мифологических и фольклорных элементов.

Специфика этого пространства заключается в активном использовании интертекстуальности – феномена, который в полной мере начал осмысливаться именно в этот период. Понятие «интертекстуальность», введенное в 1967 году французским теоретиком Юлией Кристевой, описывает глубокое включение одного текста в другой, не сводящееся к простому цитированию или заимствованию. Скорее, это активный диалог, перекличка, отсылка к другим текстам, позволяющая автору создавать новые смыслы и обогащать свое произведение. В повести «Понедельник начинается в субботу» братья Стругацкие мастерски используют этот прием, наделяя её мифологическими существами,

известными фольклорными образами и отсылками к культурным реалиям. Эти элементы не просто украшают текст, но становятся неотъемлемой частью сюжета и персонажей, формируя фантасмагорическую, но при этом живую и узнаваемую атмосферу НИИЧАВО.

Введенный братьями Стругацкими Научно-исследовательский институт чародейства и волшебства (НИИЧАВО) представляет собой не просто декорацию, а сложное, многоуровневое пространство, где границы между реальностью и вымыслом, наукой и магией, обыденностью и чудом размыты. Весьма закономерным является обращение писателей к мифологическим архетипам и народным мотивам, но помещенным в создаваемую художественную реальность, в некое новое субпространство. Так, образ Александра Привалова, главного героя, строится по схеме волшебной сказки, где зачастую герой отправляется в путь, преодолевает испытания и встречает мифологических существ. Например, кот учёный, знакомый по русскому фольклору, в повести показан как забывчивый, страдающий склерозом персонаж, неспособный вспомнить целую сказку, что придаёт ему комический, «десакрализованный» вид. Образ Кощея Бессмертного, традиционно олицетворяющего абсолютное зло, также подвергается трансформации, становясь частью сложной системы НИИЧАВО. Он содержится в Научно-исследовательском институте чародейства и волшебства в бесконечном предварительном заключении – пока ведётся бесконечное следствие по делу о его бесконечных преступлениях. В книге он описан так: устроен с комфортом (есть ковёр, кондиционер, книги), находится в отдельной клетке, носит халат и используется как переводчик для общения со Змеем Горынычем. Наина Киевна Горыныч – один из самых колоритных и запоминающихся персонажей повести. Она является смотрительницей Изнакурножа (Избушки на курьих ножках), которая находится на территории НИИЧАВО. Наина Киевна не только охраняет избушку, но и поддерживает её магическую сущность, следит за состоянием артефактов и взаимодействует с посетителями. Она обладает удивительной проницательностью – умеет «видеть людей насквозь», мгновенно считывая их мысли и намерения, о чём иронично сказано: «Стоило ей взглянуть, и она уже знала, что ты думал вчера вечером и что собираешься делать завтра утром». При этом Наина Киевна сварлива и бюрократична: требует документы и удостоверения личности, ворчит на излишне любопытных учёных, но в глубине души готова помочь тем, кто относится к магии с должным уважением. Её образ воплощает связь фольклорной традиции с современной научной средой: она хранит старинные обычаи, но с долей иронии принимает новые «алгоритмы волшебства». Именно такое активное взаимодействие с мифологическими и фольклорными элементами, их пере-

осмысление и интеграция, становится основой художественного пространства, расширяя его горизонты за пределы обыденной реальности.

Интертекстуальность как важнейший принцип построения художественного мира проявляется в многочисленных отсылках к другим литературным произведениям, народным преданиям, сказкам. Это могут быть прямые или завуалированные упоминания. Например, весь быт сотрудников НИИЧАВО, от их рабочих мест до внерабочих активностей, пронизан элементами сказочной и мифологической реальности. Возникает ощущение, что весь мир повести – это своего рода «текст внутри текста», активно взаимодействующий с другими культурными кодами. Это позволяет Стругацким не только создавать уникальную атмосферу, но и говорить о вечных проблемах человеческого существования через призму узнаваемых образов и сюжетов.

Синтез мифологических и фольклорных элементов в повести «Понедельник начинается в субботу» играет основополагающую роль в конструировании её уникального художественного пространства. Во-первых, использование узнаваемых, но при этом существенно трансформированных, образов из коллективного бессознательного способствует формированию мира, который одновременно ощущается как близкий и отдалённый, порождая так называемый магический реализм. Во-вторых, интертекстуальность и мифопоэтика выступают в роли инструмента для расширения границ художественного мира, превращая НИИЧАВО в своего рода «портал», где взаимопроникают различные временные пласты, научные и магические реалии, тем самым подчёркивая безграничность возможностей и расширяя рамки восприятия читателя. В-третьих, интеграция элементов мифа и фольклора, несущих в себе тысячелетний опыт человечества, позволяет придать рассуждениям о прогрессе, творчестве и познании универсальное звучание, перенося вечные вопросы на современный контекст. Также столь гармоничное сочетание научной фантастики с фольклорными и мифологическими элементами детерминирует специфический авторский стиль братьев Стругацких, характеризующийся неповторимым соединением серьезного и юмористического, научного и магического.

Таким образом, повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу» является ярким примером того, как синтез мифологии и фольклора может служить фундаментом для построения уникального художественного пространства. Активное использование интертекстуальности и переосмысление архетипов позволяют авторам не только создать запоминающийся мир НИИЧАВО, но и глубоко осмыслить актуальные проблемы своего времени, а также поднять вечные вопросы человеческого бытия. Художественное пространство произведения, сформированное на основе этого синтеза,

отличается многогранностью, ироничностью и особой притягательностью, что делает произведение актуальным и любимым многими поколениями читателей.

Список цитируемой литературы

1. Васильев К.С. Фольклоризм и жанровое своеобразие повести «Понедельник начинается в субботу» братьев Стругацких / К.С. Васильев // Исследования молодых ученых. – 2024. – № 8(64). – Литературоведение и языкознание. URL: https://mgpu-media.ru/issues/issue-64/literatura/folklorizm-i-zhanrovoe-svoeobrazie-povesti-ponedelnik-nachinaetsya-v-subbotu-bratev-strugatskikh.html (дата обращения: 03.03.2026).

2. Милославская В.В. Мифопоэтика и интертекстуальность как способ расширения художественного пространства сказки братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» // Гуманитарные и юридические исследования. – 2014. – №1. – С. 171-174.

3. Спиненко И.М. Комическое и его функции в повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» / И.М. Спиненко, И.А. Поплавская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 18, № 7. – С. 3128–3134.

4. Стругацкие, А.Н. Понедельник начинается в субботу / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – Москва: АСТ, 2023. – 320 с.

Ячменева В.Б., студент
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», г. Липецк
Научный руководитель – Ситникова Г. В., канд. филол. наук

ТВОРЧЕСТВО Ж. ВЕРНА: НАУЧНЫЕ ОТКРЫТИЯ ПИСАТЕЛЯ-ФАНТАСТА

Аннотация

В статье предлагается анализ самых известных научных предсказаний Жюля Верна, которые встречаются на страницах его знаменитых романов. Подводная лодка, видеосвязь, цветная фотография, космические полеты и многие другие открытия стали реальностью вскоре после публикации романов писателя-фантаста.

Ключевые слова: научная фантастика, технический прогресс, космонавтика, подводный флот, история науки, будущее, влияние литературы.

Французский писатель Ж. Верн занимает уникальное место в мировой культуре. Он является не только основоположником жанра научной фантастики, но и своеобразным «проводником в будущее». Русский писатель Валерий Яковлевич Брюсов пропел Жюль Верну восторженный гимн как фантасту, предугадавшему грядущие пути научного и технического прогресса:

Я мальчиком мечтал, читая Жюля Верна,
Что тени вымысла плоть обретут для нас;
Что проплывет судно громадней «Грейт Истерна»,
Что полюс покорит упрямый Гаттерас;
Что новых ламп лучи осветят тьму ночную;
Что по полям пройдет, влекомый паром, Слон;
Что «Наутилус» нырнет свободно в глубь морскую;
Что капитан Робюр прорежет небосклон,
Свершились все мечты, что были так далеки.
Победный ум прошел за годы сотни миль:
При электричестве пишу я эти строки,
И у ворот, гудя, стоит автомобиль... [2]

Стоит отметить, что Жюль Верн часто предвосхищал не появление новых технологий, а направление развития уже существующих. Писатель внимательно следил за передовыми достижениями науки и регулярно советовался с учёными.

Некоторые изобретения и явления, о которых говорил Ж. Верн в своих произведениях, начали воплощаться уже при его жизни, объяснял он это следующим образом: «Это простые совпадения, и объясняются они очень просто. Когда я говорю о каком-нибудь научном феномене, то предварительно исследую все доступные мне источники и делаю выводы, опираясь на множество фактов. Что же касается точности описаний, то в этом отношении я обязан всевозможным выпискам из книг, газет, журналов, различных рефератов и отчетов, которые у меня заготовлены впрок и исподволь пополняются» [1].

Одним из самых известных произведений писателя является роман «Двадцать тысяч лье под водой», публиковавшийся с 1869 по 1870 гг. Сюжет разворачивается вокруг фигуры капитана Немо и его приключений на построенной им подводной лодке. Именно в этом романе ярче всего проявилась замечательная способность Жюля Верна воплощать в художественных образах свои представления о будущих достижениях науки и техники. Отец писателя считал фантазии сына чрезмерными и в одном из своих писем ему Ж. Верн признается: «Я уже писал тебе, что мне приходят в голову самые неправдоподобные вещи, но на самом деле это не так. Все, что один способен вообразить, другие смогут осуществить» [4].

Когда публикация истории закончилась и была выпущена отдельная книга, случилось чудо – подлодка с генераторами отправилась покорять моря. Следует отметить, что характеристики «Наутилуса» опередили время настолько, что часть из них до сих пор считается фантастикой, а часть только недавно научились реализовывать в устройстве атомных подводных лодок [5]. Название подводной лодки неоднократно использовалось в самых разных областях: инженерия, наука и искусство.

Стоит кратко вспомнить историю подводного флота. В России самая первая подводная лодка была построена ещё в эпоху Петра I, знаменитое потаенное судно в форме большой (2 х 6 м) деревянной бочки, созданное плотником Ефимом Никоновым.

В 1776 г. американский механик Дэвид Баншелл построил первую в мире металлическую подводную лодку – «Черепаху». По форме она напоминала яйцо, состоящее из двух половинок, скрепленных болтами, и приводилась в движение гребным винтом.

Буквально через четверть века, в 1800 году, Роберт Фултон спустил под воду судно сигарообразной формы под названием «Наутилус». В 1834 году русский военный инженер Карл Андреевич Шильдер построил весельную подводную лодку водоизмещением в 16 тонн, приводимую в движение физической силой моряков. Ручным двигателем была снабжена и подводная лодка Аунлея «Давид» (1863 г.), принимавшая участие в гражданской войне в США на стороне южан.

Ж. Верн, хорошо зная историю создания подводных лодок, которые были маломаневренными, возлагал надежды на электричество, которое капитан Немо получал из окружающей водной среды. Созданный фантазией писателя подводный корабль «Наутилус» поражал современников своими характеристиками. Он мог пройти под водой около 4 тысяч км. со скоростью до 50 миль в час; был способен погружаться на самую большую глубину – монолитный двойной корпус из стали повышенной прочности позволяет противостоять любому давлению. Водолазные костюмы были сделаны из такого прочного материала, что позволяло людям совершать прогулки по дну океана на любой глубине. Электроэнергия служила не только двигательной силой, но использовалась и для освещения, отопления, вентиляции, в боевых действиях и различных бытовых ситуациях. Автором предусмотрены десятки способов применения электроэнергии, которые он сумел безошибочно предсказать.

Если все известные на момент создания романа подводные лодки имели военное применение, то «Наутилус» – это, в первую очередь, научно-исследовательское судно, которое использовалось для поиска затонувших кораблей и исследования морских глубин.

Можно сказать, что эта книга Ж. Верна стала неким предсказанием, ведь именно после написания романа была построена первая подводная лодка, которая оказалась успешной. Её изобретателем стал Саймон Лэйк. Он восхищался идеями перемещений под водой после прочтения знаменитого романа француза Жюля Верна «Двадцать тысяч лье под водой» и создал подлодку, которую назвал «Аргонавт». Именно этот аппарат стал первым подводным кораблем, который осуществил успешное погружение в открытом море. Это стало началом эры подводного плавания. Высочайшей наградой Лэйку стало поздравительное письмо, которое в 1898 году ему прислал сам Жюль Верн. Французский писатель был искренне восхищен тем, что его фантастическая идея была так быстро воплощена в жизнь [4].

Ещё одним известным романом стал «Робур-Завоеватель», опубликованный в 1886 году. Ж. Верн описал летательный аппарат «Альбатрос», тяжелее воздуха, который поднимался в небо с помощью винтов. Это был прообраз вертолета, а через небольшой временной отрезок образ этот стал реальностью.

Знаменитый авиаконструктор Игорь Сикорский признавал, что на идею построения вертолета его натолкнула одна из любимых книг его детства «Робур-Завоеватель». В своих работах Игорь Сикорский часто цитировал Верна и его известной фразой стало: «Все, что может вообразить один человек, может реализовать другой» [4].

Стоит сказать о романах «С земли на Луну» (1865) и «Вокруг Луны» (1870), которые стали «ошеломляющим пророчеством». Кроме того, что Ж. Верн предсказал космические полеты в космос и на Луну, он ещё точно предсказал широкое использование алюминия при создания летательных и космических аппаратов. Также, в данных романах есть много интересных совпадений: писатель описал запуск ракеты из района Флориды, а через сто лет именно там будет расположен космодром на мысе Канаверал. В капсуле Верна было трое астронавтов, и она возвращалась на Землю почти в том же месте, где приводнился «Аполлон-11» в 1969 году – всего в 6,4 км от указанной им точки [3].

Писатель также смог предсказать создание акваланга в произведении «Двадцать тысяч лье под водой», электрический стул, видеосвязь, телевидение и современные компьютеры в романе «Париж в XX веке», гигантские пушки и химическое оружие в «Пятьсот миллионов бегумы» и многое другое.

Конечно, в фантастических романах писателя есть и неточности в деталях, например, пушечный выстрел, описанный им, убил бы пассажиров чудовищными перегрузками. Однако Верн рассчитал скорость, размеры и траекторию аппарата, основываясь лишь на доступной ему

науке XIX века. Даже специалисты NASA признали, что интуиция писателя опережала время [3].

Таким образом, книги Верна не просто угадывали будущее, они его создавали. Константин Эдуардович Циолковский говорил: «Сначала неизбежно идут: мысль, фантазия, сказка. За ними шествует научный расчет. И уже в конце концов исполнение венчает мысль» [6, с. 5]. Самого Верна он назвал своим любимым писателем, а его идеи о космических путешествиях подтолкнули ученого к научным изысканиям.

Подводя итог, можно сказать, что Жюль Верн смог описать мир, где технологии служат исследованию неизведанного. Он сумел так ярко и научно достоверно воплотить свои мечты в литературные образы, что мальчики, читавшие его книги, вырастали и превращали эти мечты в реальность.

Список цитируемой литературы

1. 10 сбывшихся предсказаний Жюля Верна [Электронный ресурс] // Официальный сайт издательства «Эксмо». – 08.02.2017. – URL: https://eksmo.ru/selections/10-sbyvshikhsya-predskazaniy-zhyulya-verna-ID4457668/ (дата обращения: 12.03.2026).

2. Брандис, Е. П. Рядом с Жюлем Верном / Е. П. Брандис. – М.: Детская литература, 1981. – 224 с.

3. Ёлкина, С. Он знал слишком много: тайные масонские символы в романах Жюля Верна [Электронный ресурс] / С. Ёлкина // Экосевер : сетевое издание. – 06.07.2025. – URL: https://www.ecosever.ru/news/40166.html (дата обращения: 12.03.2026).

4. Жюль Верн [Электронный ресурс] // Библиотека имени А. П. Чехова. – Оренбург. – URL: https://библиотекачехова.рф/жюль-верн/ (дата обращения: 12.03.2026).

5. Откуда взялась идея для романа «Двадцать тысяч лье под водой»? [Электронный ресурс] // Союз писателей : Литературный портал. – 07.02.2023. – URL: https://soyuz-pisatelei.ru/news/2023-02-07-4777?ysclid=mmnsnnne4a266955133 (дата обращения: 12.03.2026).

6. Циолковский, К. Э. Исследование мировых пространств реактивными приборами / К. Э. Циолковский. – Калуга: 1-я Гостипография ГСНХ, 1926. – С. 5.

Научное издание

ФАНТАСТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ: КРИТИКА СОВРЕМЕННОСТИ, МИРОВЫЕ НАРРАТИВЫ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

Материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов и магистрантов

27марта 2026 г. (г. Липецк)

Липецкий филиал РАНХиГС
г. Липецк, ул. Интернациональная, 3

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 17,0. Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии ИП Алейников Олег Юрьевич
108811, г. Москва, Московский г., Радужная ул., д. 21