Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет филологический
Кафедра русского языка, коммуникации и журналистики

УТВЕРЖДАЮ
И.о. зав. кафедрой
_____ Е.Г. Иващенко
подпись И.О. Фамилия
«14» 11 2024 г.

ЗАДАНИЕ

К выпускной квалификационной работе студента Бардаковой Анны Александровны

1. Тема выпускной квалификационной работы: Образ женщины в романах М. Степновой «Женщины Лазаря», «Безбожный переулок»

(утверждено приказом от 22.05.2025 № 1354-ут)

2. Срок сдачи студентом законченной работы (проекта): _____

3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: Образ , художественный образ , образ женщины , демонический тип , традиционный тип , героический тип

4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов): 1. Художественный образ : значение термина , типы, виды 2. Образ женщины в произведениях М. Степновой

5. Перечень материалов приложения: (наличие чертежей, таблиц, графиков, схем, программных продуктов, иллюстрированного материала и т.п.) таблицы

6. Консультанты по выпускной квалификационной работе (с указанием относящихся к ним разделов) нет

7. Дата выдачи задания 24.10.2024

Руководитель выпускной квалификационной работы (проекта) Белозубова Наталья Иннокентьевна, доцент, канд. филол. наук

(фамилия, имя, отчество, ученая степень, ученое звание)

Задание принял к исполнению (дд.мм.гг.): 24.10.2024 _____

(подпись студента)

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

факультет филологический
Кафедра русского языка, коммуникации и журналистики
Направление подготовки 45.03.01 – Филология
Направленность образовательной программы Преподавание филологических дисциплин, в том числе преподавание русского языка как иностранного и неродного

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
И.о. зав. кафедрой
_____ А.В. Блохинская
«20» 06 2025 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему: Образ женщины в романах М. Степновой «Женщины Лазаря», «Безбожный переулок»

Исполнитель
студент группы 197-об _____ 17.06.2025 А.А. Бардакова
(подпись, дата)

Руководитель
доцент, канд. филол. наук _____ 17.06.2025 Н.И. Белозубова
(подпись, дата)

Нормоконтроль _____ 18.06.2025 К.О. Ханмамедова
(подпись, дата)

Благовещенск 2025

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа содержит 49 с., 1 таблицу, 55 источников, 1 приложение

ОБРАЗ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, ДЕМОНИЧЕСКИЙ ТИП, ГЕРОИЧЕСКИЙ ТИП, ТРАДИЦИОННЫЙ ТИП, ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБРАЗ

Цель дипломной работы – рассмотреть и описать женские образы в романах М. Степновой «Женщины Лазаря», «Безбожный переулок», определить средства их репрезентации.

Объект исследования: художественные образы в современной русской литературе.

Предмет исследования: типы женских образов в романах «Женщины Лазаря» и «Безбожный переулок» М. Степновой и средства их репрезентации.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, теоретической и практической глав, заключения, библиографического списка, приложения.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5
1 Художественный образ: значение термина, типы, виды 7
1.1 Художественный образ: значение термина 7
1.2 Виды и типы образов 12
1.3 Типология женских образов в отечественном литературоведении 15
2 Женские образы в прозе М. Степновой 19
2.1 Образ женщины в романе «Женщины Лазаря» 19
2.2 Образ женщины в романе «Безбожный переулок» 30
Заключение 42
Библиографический список 46
Приложение А Определение художественного образа 51

ВВЕДЕНИЕ

Художественный образ является одним из основополагающих понятий в литературоведении и художественной критике, способным транслировать сложные идеи, эмоции и культурные контексты через призму индивидуального восприятия автора и его героев. Важность и многообразие художественных образов определяют значимость их изучения как в рамках классической, так и современной литературы, что делает исследование этого феномена актуальным и необходимым. Художественный образ формируется на пересечении личного опыта, эстетических концепций и культурного контекста, что позволяет автору создавать уникальные, запоминающиеся и глубокие персонажи.

Цель дипломной работы – рассмотреть и описать женские образы в романах М. Степновой «Женщины Лазаря», «Безбожный переулок», определить средства их репрезентации.

Задачи исследования:

-рассмотреть значение термина «художественный образ»;

-систематизировать типы и виды художественных образов;

-провести анализ женских образов в романах М. Степновой, акцентируя внимание на произведениях «Женщины Лазаря» и «Безбожный переулок»;

-классифицировать женские образы М. Степновой, используя методологию Ю.М. Лотмана и В. Н. Кардапольцевой, выявить общее и различие.

Объект исследования: художественные образы в современной русской литературе.

Предмет исследования: типы женских образов в романах «Женщины Лазаря» и «Безбожный переулок» М. Степновой.

Материал исследования: романы М. Степновой «Женщины Лазаря», «Безбожный переулок».

Методы исследования: структурно-семантический, сопоставительный.

Новизна данной работы заключается в ее комплексном подходе к исследованию художественного образа, который включает теоретические аспекты, типологию и классификацию образов, а также анализ конкретных женских образов на примере произведений М. Степновой. Освещение классификации образов женщин по В. Н. Кардапольцевой в контексте русской литературы позволит выявить не только уникальные черты, присущие героиням Степновой, но и обобщить результаты, которые могут быть применены к более широкому кругу литературных произведений. Таким образом, работа способствует более глубокому пониманию женского образа в современном литературном дискурсе.

Актуальность исследования заключается в возросшем интересе к женскому вопросу в литературе, особенно в контексте современных русских произведений. Времена социального и культурного переосмысления роли женщины в обществе способствуют тому, что исследования, посвященные женским образам, становятся все более важными. Работы М. Степновой представляют собой уникальное явление в русской литературе, что делает анализ ее произведений особенно значимым для понимания изменений в представлениях о женственности, свободе и самобытности персонажей.

1 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ: ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА, ТИПЫ, ВИДЫ

1.1 Значение термина «художественный образ»

В России на рубеже XIX – XX веков происходит переоценка ценностей во всех сферах человеческой деятельности. Это связано с мировоззренческим кризисом, который охватил культуру. Причина кризиса – исчерпанность веры в гармоничное бытие человека. Писатель иначе смотрит на мир, как на самодостаточно бытийствующий мир, ищет новые художественные формы. Теперь писатель принципиально не идентифицирует себя с миром, ему важно передать свои внутренние состояния, через которые бытийствующий мир открыл свою сущность. Так рождается проблема художественного образа – одна из центральных в современном литературоведении.

В такой обстановке писатель перестает смотреть на окружающую реальность как на нечто гармонично самодостаточное, его отношение к миру меняется: акцент переходит к поиску новых способов художественного выражения.

Современный автор стремится выразить прежде всего индивидуальное внутреннее состояние, через перспективу которого раскрывается сущность бытия.

В результате этого процесса возникает вопрос о природе художественного образа, рассматриваемого как ключевое понятие в исследовательской парадигме современной теории литературы.

В области литературоведения трактовка термина «образ» подразумевает его использование как в широком, так и в узком смыслах.

При широком понимании художественный образ охватывает всю интегративную картину, создаваемую писателем в художественном произведении.

В качестве примера можно рассмотреть комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», где представлено целостное изображение общественно-политических и административных реалий самодержавно-бюрократической России 1830-х годов.

В таком контексте произведение осмысляется как обобщающий, собирательный образ соответствующей эпохи.

Напротив, в узкой трактовке под художественным образом подразумевается отдельное выражение или слово, обладающее наглядно-образной, картинной функцией.

Научные размышления над сущностью художественного образа представлены в работах многих теоретиков литературы.

Исследователь Ф. М. Головенченко сравнивает художественный образ с каплей воды, в которой отражается весь мир, законы развития и отношения между людьми. Поэтому художественный образ – это «уникальное явление литературы, совмещающее в себе два совершенно противоположных друг другу качества: единичное и общее, индивидуальное и типичное, конкретное и абстрактное[1].

Данное определение направляет исследовательское внимание к рассмотрению диалектики единства противоречий в структуре образа.

В.В. Кожинов считает, что художественный образ – это «всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов»[2].

И.Б. Роднянская замечает, что «художественный образ – одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности»[3].

Анализируя сопоставимые подходы, обращает на себя внимание определенная схожесть позиций В. Кожинова и И. Роднянской: оба автора акцентируют значимость художественного творчества как способа формирования особой реальности в системе искусств[4].

---

[1]Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. М., 1979.С. 55, 85.
[2] Кожинов В.В. Литература и слово. Методологические заметки. 1971. С. 75.
[3] Роднянская И. Б. Образ // Краткая литературная энциклопедия в 9 т. 1968. Т. 5. С. 191, 363, 365.
[4]Там же. С.195.

Н. С. Валгина в своей работе «Теория текста. Словесный (художественный) образ» пишет, что «понятие художественного образа обязано своим рождением художественной литературе, где язык становится одновременно и средством, и предметом искусства»[5].

В современном словаре-справочнике по литературе С. И. Кормилов пишет: «художественный образ – это конкретно-чувственная форма воспроизведения некой реальности в эстетических целях, основное средство создания второй реальности искусства»[6].

Н. С. Валгина подчеркивает роль языка в двойственности его функций, С. И. Кормилов выделяет значимость чувственно конкретной формы репрезентации как основного средства художественного освоения действительности.

Л. Тимофеев в литературной энциклопедии определяет художественный образ как такую «форму классового отражения действительности (идею), которая, во-первых, отражает общественные отношения через показ человека в его связи с обществом и природой; во-вторых, отражает эти отношения обобщенно, типизируя, что в частности приводит к художественному вымыслу; в-третьих, дает это обобщенное отражение общественных отношений в чувственных очертаниях, индивидуализировано; в-четвертых, выполняет в классовой практике функцию «инженерии душ»[7].

Мы рассмотрели несколько определений «художественного образа», но в своем исследовании мы будем опираться на трактовку термина Т. Л. Рыбальченко[8].

Согласно точке зрения Т. Л. Рыбальченко, художественный образ – «высказывание» художника, воплощенное в материальной форме (речь) и воспринимаемое посредством восприятия формы; в то же время это способ освоения (познания и ориентации) жизни не в прямом действенном и эмоциональном взаимодействии, а посредством создания (оформления, материализации) заме-

[5]Валгина Н.С. Словесный (художественный) образ. М., 2003.С. 165-166.
[6]Кормилов С. И. Образ. М., 2000. С. 255.
[7] Тимофеев Л. И. Введение в литературоведение. М., 2003. С. 84.
[8]Рыбальченко Т.Л. Р 93 Образный мир художественного произведения и аспекты его. анализа. Томск, 2012. С. 130.

щающих феномены реальности представлений-знаков реальности. Художественный образ –это результат преображения (воображения), создание некоего «заместителя» феномена реальности или психики, это материально воплощенное, созданное художником явление (вещь, поток звуков, речь). Даже воплощение копии реалий – это создание некоего нового объекта реальности, сопоставимого (похожего или непохожего) и замещающего познаваемый объект реальности. Напротив, создание не имеющего подобия образа (вымышленного, существующего только в сознании) соотносится с предметами и явлениями действительности[9].

С. М. Мезенин в собственной трактовке художественного образа подчеркивает его функцию отражения жизни посредством искусства[10].

В пределах высказанной позиции художественный образ рассматривается как любой содержательный элемент произведения, связанный с объективным миром.

С точки зрения литературоведа М. Б. Храпченко, который достаточно основательно изучал данное понятие, художественный образ должен не просто отражать жизнь во всех своих проявлениях и во всем своем многообразии, хотя именно отражение жизни является непременным условием при создании художественного образа. «Художественный образ был и продолжает оставаться <…> действенным путем творческого постижения и обобщения явлений действительности, внутреннего мира человека, активное влияние на его духовную жизнь»[11]. Таким образом, автор выделяет в художественном образе такие свойства, как активность, динамичность, воздействие на внутренний мир читателя.
М. Б. Храпченко подчеркивает соединение в художественном образе единичного и общего: «Художественный образ – результат сложной переработки жизненных впечатлений, наблюдений. Его сущность определяется, прежде всего, тем, что в нем содержится обобщение действительности»[12].

---

[9]Рыбальченко Т.Л. Р 93 Образный мир художественного произведения и аспекты его. анализа. Томск, 2012. С.12.
[10]Мезенин С. М. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. 1983. – № 6. С. 48.
[11] Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982.С. 24
[12]Там же. С. 27

Одним из ключевых архетипов мировой литературы, в том числе в отечественной (русской) традиции, является образ женщины.

Такой образ обладает разветвленной структурой, представлен многочисленными периферийными вариантами: мать, супруга, подруга, дочь, сестра, невеста и пр.

Каждый из данных вариаций характеризуется зависимостью между типическими и индивидуальными особенностями, определяемыми задачами автора, идейно-художественными стратегиями и спецификой конкретного произведения.

Особое значение в анализе художественного образа занимает позиция М.Б.Храпченко, который детализирует аспект активности, динамики и воздействия художественного образа на внутренний опыт аудитории.

Это позволяет достигнуть более глубокого осмысления как закономерностей художественного творчества, так и психологических механизмов восприятия художественного произведения.

В целом, изучение многочисленных авторских интерпретаций художественного образа демонстрирует его универсальный и многогранный характер, а также значимость в рамках литературоведческого анализа.

Несмотря на признание важности понятия художественного образа всеми исследователями, выделяются различные аспекты и функциональные характеристики этого феномена, что свидетельствует о его методологической сложности.

Систематизация исследованных точек зрения подтверждает заключение, что художественный образ может быть определен как универсальная эстетическая категория, применимая исключительно в специальной художественной сфере.

Художественный образ выполняет функцию способа и метода отражения, осмысления и познания действительности, а также реализует себя как своеобразный язык искусства, представляющий одновременно форму и содержательное наполнение художественного высказывания.

1.2 Виды образов

С. В. Шамякина в работе «Предметная классификация литературных художественных образов» выделает следующие типы художественных образов: одушевленные образы, пространственные образы, вещные образы и полипредметные образы[13]. Одушевленные образы представляют собой различные способы и формы описания человека и иных живых созданий (животных, растений, мифологических и фантастических существ). Пространственные образы – структурные элементы художественного пространства литературного произведения. Вещные образы семантически соотносятся с определенными неодушевленными материальными объектами (вещами) или группами объектов. Полипредметные образы имеют несколько различных предметов изображения, являются смысловыми структурами более сложного уровня, включающими в себя иные виды образов с конкретными предметами изображения. К одушевленным образам относятся образ-персонаж, образ лирического героя, образ автора, образ читателя, образ животного, образ растения, а также образ народа. Среди пространственных образов можно выделить образ-пейзаж, образ-локус и образ-топос. Вещные образы подразделяются на образ-вещь, образ-интерьер и образ-экстерьер. К типу полипредметных образов относятся образ страны, хронотоп, образ мира и картина мира.

Вещные образы, согласно классификации, дифференцируются на образ-вещь, образ-интерьер и образ-экстерьер.

В художественном образе, созданном и закрепленном в материальной форме, реализуется синтез воплощения и выражения.

В рамках искусства слова образ выполняет функцию опосредования непосредственного (риторического) высказывания автора о действительности.

Так, посредством слова формируется образ мира путем постепенного построения системы образов, отражающих отдельные проявления действительности.

[13]Шамякина С. В. Предметная классификация литературных художественных образов // Журнал Белорусского государственного университета. 2022. №2.С. 36.

Только в рамках целостной образной системы становится очевидным субъективный взгляд автора на реальность.

Следует отметить, что словесный художественный образ не ограничивается экспликацией отношения автора, он формируется посредством лексем разной степени экспрессивности, в том числе нейтральных, с помощью которых конструируется художественно выраженный смысл, свидетельствующий об авторском восприятии изображаемого.

В структуре образа соединяются объективные параметры воспроизводимого объекта (определяемые независимо от позиций автора) и субъективная перспектива воспринимающего субъекта, на примере персонажей русских сказок, таких как колобок и аналогичные художественные конструкции.

Объективная обусловленность художественного образа проявляется не только на уровне его фиксации в материальной среде, но и в возможности соотнесения образа с эмпирической и психической реальностями (с учетом отвлечения от онтологического вопроса объективного существования последней).

Создатель текста вправе позиционировать сформированный художественный образ как соответствующий или не соответствующий действительности, находящейся за пределами художественной системы.

При этом специфические способы воплощения, индивидуальные образы, именуемые реальными, не являются исключительно условными знаковыми структурами: их значимость заключается в том, что в процессе художественного воспроизведения реальности или точного воспроизводства событий обнаруживается авторская интерпретация реальности.

Субъективность проявляется в степени модификации эмпирического «оригинала» и особенностях соединения данного объекта с другими репрезентируемыми или умалчиваемыми в произведении реалиями.

В научных исследованиях по литературоведению обращается внимание на существование нескольких типологических систем классификации художественных образов.

Поскольку художественный образ не идентичен понятию наглядности, представляется возможным говорить о различных типах образов, формируемых посредством слова.

В зависимости от принципа, определяющего ориентацию на различные способы восприятия, применяемого в качестве основания классификации, выделяются следующие категории:

-**визуальные** – словесные образы, отражающие внешнюю, видимую форму предметов, тел, явлений (предметная изобразительность): антропоморфные и зооморфные образы; образы природного и предметного мира; образы событий, взаимодействия феноменов реальности;

-**сенсорные –** непредметные и нетелесные образы физиологических чувств и ощущений: звук, запах, вкус, холод, жар и т.п.;

-**психические** – образы эмоциональных состояний: тревога, радость, печаль, веселье, эротическое влечение и т.п.;

-**ментальные** – эмоционально прочувствованное осознание смысла каких-то явлений или ситуаций: ирония, трагизм, абсурд и т.п.;

-**мистические (метафизические**) – ирреальные ощущения сверхматериальной, инофизической реальности: озарение, транс, измененное сознание.

В основании другой типологии – принцип **соответствия художественного образа реальности. Выделяют** такие типы образов, как **мимитические, иносказательные и фантастические**. Рассмотрим каждый из них:

-**миметические образы** (гр. *mimesis* – **ми́месис** или **ми́мезис**– подобие, подражание) – образы-отражения (а не образы-копии). Жизнеподобные образы не обязательно точно воспроизводят конкретные реалии, но они соотнесены со множеством реалий одного ряда (типа), они представляют явления одного типа. Поэтому можно говорить о **типическом образе** или **образе-типе** в искусстве (даже в натюрморте, пейзаже, портрете), в отличие от изображения абсолютно точных реалий в фотографии, кино, документальном тексте.

-**фантастические образы** (гр. *phantastike* – искусство воображать) – образы-пересоздания. В отличие от миметических образов вымысел в фантастиче-

ских образах подчеркнуто лишает образ подобия, воображение здесь не воссоздает, но создает, вымышляет образ, придавая ему несуществующую форму.

-**иносказательные образы.** Конкретные образы, замещая феномены реальности и психики, опосредуют как отношение к конкретным неизображенным явлениям, так и целостное эстетическое отношение миру. Образ (даже миметический) всегда условен, экспрессивен и содержит иносказание. Замещая реальность, становясь знаком, он приобретает возможность обнаруживать сходство с разными явлениями, близкими по сходству или смежности (соположению). Иносказательность и многозначность художественного образа рождаются не переносными значениями слов (не тропами); образ может быть создан номинативным значением слов, но чувственно-ментальное восприятие художественного образа выводит за рамки содержания конкретного образа.

Таким образом, рассмотренные типологии позволяют анализировать специфику художественных образов, учитывая особенности их структуры, способы соотнесения с реальностью и уровни восприятия, что подтверждается исследованиями С. В. Шамякиной[14].

1.3 Типология женских образов в отечественном литературоведении

В отечественной литературе женские персонажи на протяжении всей истории занимали значимое положение, являясь отражением не только объективного художественного миропонимания, но также и общественно-исторических особенностей различных эпох.

Во второй половине XX столетия научный вклад в осмысление феномена женских образов был внесен доктором филологических наук, профессором Юрием Михайловичем Лотманом, автором разнообразных исследований, посвященных анализу культурных явлений.

В работе «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)» Лотман, основываясь на произведениях русской

[14]Шамякина С. В. Предметная классификация литературных художественных образов // Журнал Белорусского государственного университета. 2022. №2.С. 40- 47.

литературы XIX столетия, разработал концепцию типологической классификации основных женских образов[15].

Согласно данной типологии, было выделено три ведущих варианта женских образов, каждый из которых соотнесен с определенными чертами и помещен в конкретные культурно-исторические рамки литературного изображения.

В рамках методологического подхода Лотмана акцентируется внимание на анализе трех значимых типов женщин.

В первом типе, получившем наименование «нежно любящая женщина», усматривается содержательный идеал самоотверженности и внутреннего постоянства, в особенности акцентирующий внимание на традиционных установках и ценностных ориентирах общества.

Как отмечено в ряде анализируемых источников, представители данного типа свойственны, например, героиням И. С. Тургенева – литературоведами подчеркивается их склонность к смирению и готовность к жертвенному поведению (подобные черты также можно обнаружить и у героинь в произведениях И. А. Гончарова).Как показано на конкретном материале романа «Дворянское гнездо», Лиза Калитина выступает показательным примером описываемого типа Второй тип, выделяемый исследователем, соотносится с образом Ярославны из памятника древнерусской словесности «Слово о полку Игореве», которая фигурально противопоставляет себя обстоятельствам, а ее эмоциональный отклик (плач, услышанный в Путивле, на стенах города) приобретает символическое значение.

Исходя из позиции современных исследователей, данный тип, определяемый как «женщина-героиня», воплощает в себе принципы активности, внутренней силы и стремления к преодолению заданных социальных стереотипов, отражая концепт женской независимости.

[15]Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 59.

Третий тип, согласно М. Лотману отличается высокой степенью внутреннего противоречия и определяется как обладающий «демоническим характером».

В исследовательском дискурсе данный термин употребляется для обозначения персонажей, наделенных несвойственными традиционной женственности чертами, включающих в собственную структуру и «мадоннские», и «содомские» качества.

Этот тип репрезентирует фигуры женских персонажей, склонных к оппозиции существующих нормативных установок, бросающих вызов общепринятым авторитетам и системой ценностных координат, зачастую установленных мужской частью общества.

Примером может быть образ А. Сусловой, чья деятельность и личная позиция существенно повлияли на судьбу Ф. М. Достоевского и философа В. Розанова, послужив катализатором драматических и даже разрушительных изменений в их личной жизни, в соответствии с критическим анализом, приведенным в ряде современных работ.

В последующем научном дискурсе проблема классификации и типологизации женских образов в отечественной литературе не утратила актуальности.

В. Н. Кардапольцева, взяв за основу классификацию, предложенную Ю. М. Лотманом, выделяет три основных типа женских образов: «традиционные», «героини», «демонические».

К первому типу она относит «нежно любящих женщин, способных на самопожертвование ради других». Такие женщины сострадательны, способны к сочувствию, сопереживанию, самопожертвованию.

К женщинам-героиням, по мнению В. Н. Кардапольцевой, относятся женщины, преодолевающие какие-либо трудности, препятствия. Категория «женщин-героинь», согласно выделенным критериям, включает фигуры, демонстрирующие стойкость, мужество и способность к благородному преодолению сложностей жизненного пути; такие героини выстраивают новые стратегии поведения и обновляют стандартные стереотипы женских ролей.

Третий тип женщин – «демонический», как считает В. Н. Кардапольцева, наиболее многообразный и неоднородный, и в какой-то степени полярный, поистине совмещающий как «мадоннские», так и «содомские» начала.В наибольшей степени комплексный и многоуровневый характер приписывается «демоническому» типу женских образов, которому, по анализу В. Кардапольцевой, свойственна глубокая внутренняя противоречивость, перемежающаяся сочетанием возвышенного (мадоннского) и низменного (содомского) начал.

Сравнительный анализ трудов, посвященных данной тематике, позволяет подытожить, что в ряде научных публикаций предпринималась попытка выделить наиболее универсальные критерии, с помощью которых фиксируются характерные особенности женских персонажей русской литературы конца XVIII – XIX веков.

В частности, были систематизированы поведенческие, духовные и психологические черты, конституирующие базовые типологические группы.

Классификационные модели, предложенные Ю. М. Лотманом, и дополненная классификация В. Кардапольцевой, используются в современной научной практике в качестве инструмента анализа структуры и функций женских образов в отечественной художественной традиции[16].

[16] Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 71.

2 ЖЕНСКИЕОБРАЗЫВПРОЗЕ М. СТЕПНОВОЙ

2.1 Образ женщины в романе «Женщины Лазаря»

Мария Львовна Степнова – современный российский писатель, поэт, эссеист и переводчик. Родилась 7 июня 1971 года в Москве. Получила филологическое образование, окончила Литературный институт имени А. М. Горького. Работала редактором, телесценаристом, литературным обозревателем, что наложило отпечаток на ее стиль письма – насыщенный, образный, с точной интонацией и широким культурным контекстом.

Широкую известность получила после выхода романа «Женщины Лазаря» (2011), который стал финалистом премии «Русский Букер» и лауреатом премии «Большая книга». Позднее вышли другие значимые произведения: «Хирург» (2014), «Лазарус» (2016), «Сад» (2020), «Счастливые люди читают книжки и пьют кофе» (в русском издании под другим названием). Ее тексты отличает глубокий психологизм, внимание к женским судьбам и стремление к реконструкции исторической и культурной памяти.

Одной из ключевых тем ее творчества стало осмысление женского опыта на фоне XX века через призму семейных хроник и травм, передающихся из поколения в поколение. М. Степнова соединяет бытовую прозу с философским подтекстом, создавая многослойные, трагически насыщенные образы. Стиль писателя включает черты интеллектуальной прозы, внутренней драматургии и поэтики повседневности.

На сегодняшний день Мария Степнова – один из ярчайших голосов современной русской литературы, ее творчество активно исследуется в контексте гендерной проблематики, культурной памяти и трансформации жанра семейного романа.

Роман Марии Степновой «Женщины Лазаря» стал важным явлением современной русской литературы не только вследствие яркой стилистики и драматургии, но и за счет глубокого осмысления роли женщины в истории, культуре и

частной жизни. Женские образы в этом произведении строятся не из единичной психологической модели, а из многослойной системы, включающей исторический, семейный и символический уровни. Генезис женского образа у Степновой раскрывается через хронику нескольких поколений, переживающих эпохи катастроф, войн и научных рывков XX века.

Первая женщина, которую мы будем анализировать в своей работе, – это Маруся. Ее образ является сложным и многослойным, что позволяет глубже понять не только ее личные качества, но и социальный контекст, в который она вписывается.

Маруся представлена как умная, добрая и обаятельная женщина, обладающая высоким уровнем интеллекта и духовности. В тексте сказано: «Маруся была и умнее, и сильнее, и нравственно выше Чалдонова, но главное – она была совсем иной, лучшей человеческой породы»[17]. Эта характеристика подчеркивают ее отличие от мужа, Сергея Чалдонова, создавая контраст, который ставит Марусю в более выгодное положение. Ее моральные и интеллектуальные качества делают ее сильнее, что отражает ценности эпохи: Маруся становится примером того, как женщина может занимать заметное положение в обществе, даже находясь под давлением мужчины.

После свадьбы и осознания, что у пары не будет детей, Маруся решает посвятить себя мужу, становясь «хранительницей домашнего очага». Это решение говорит о ее готовности принять свою судьбу и делать все возможное для благополучия Сергея. Она становится не только поддержкой и опорой для мужа, но и выражает свою любовь через заботу о нем и о других. Ее забота о Чалдонове и последующая привязанность к Линдту подчеркивают ее способность любить и быть надежной опорой. Она становится сердцем семьи, и ее роль выходит за рамки традиционного понимания женской роли, делая ее более активной и значимой.

[17] Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 44.

Маруся проявляет свою любовь не только к близким, но и к тем, кто нуждается в помощи. Когда она принимает в свой дом беженок с детьми и обучает их, это демонстрирует ее готовность дарить безусловную любовь другим, независимо от наличия родственных связей. В этом контексте она становится символом благородства и человечности, подчеркивая, что истинная забота и любовь не имеют границ.

Маруся эмоциональна, но одновременно имеет свой взгляд на все, свою жизненную позицию. Она не поддается критике со стороны мужа и Линдта, настойчиво следуя своим убеждениям и принимая на себя ответственность за судьбы других. Это указывает на ее внутреннюю силу и несгибаемое стремление к справедливости. Маруся не боится отстаивать свои идеалы, что делает ее еще более симпатичной и вдохновляющей фигурой.

Жизнь Маруси полна эмоциональных испытаний, от осознания своей роли в семье до боли утраты. Ее горе по утрате Славика, а также продолжение заботы о его могиле, показывает ее глубокое сочувствие и связь с утратами. Эти переживания становятся важными элементами ее характера, помогая ей оставаться стойкой в трудные времена.

В условиях войны и социального кризиса Маруся трансформируется в активного деятеля, что подчеркивает ее протест против бессилия и страданий, окружающих ее. Эта «трансформация» делает ее более многогранной: от жены профессора до женщины-лидера, которая заботится о других, давая смысл своим усилиям в чрезвычайных обстоятельствах. Она становится не просто жертвой обстоятельств, но и активным участником событий, что делает ее более доступной и реальной в глазах читателя.

Образ Маруси в тексте представляет идеал женщины, которая сочетает в себе любовь, мудрость и благородство. Она превращает свои внутренние конфликты и внешние вызовы в источник силы, оставаясь верной своим идеалам и способствуя заботе о других. Таким образом, Маруся становится символом силы и стойкости, особенно в бурное время, когда испытания и трудности становятся частью ее повседневной жизни.

Таким образом, Маруся представляет собой более чем просто литературный персонаж; она носитель ценностей и идеала, любит людей, заботится о них, это человек, обладающий внутренней силой. Ее история вдохновляет на размышления о значении женской идентичности, жертвенности и моральной силе в условиях социальных изменений и конфликтов.

Второй женщиной романа является *Галина Петровна*–сильная, трагическая, молчаливая. Образ женщины в ее интерпретации лишен привычных для художественной традиции сентиментальных черт: Галина Петровна «держала себя так, словно вся ее жизнь была казармой, а окружающие – солдатами, которых нужно муштровать»[18]. Женственность здесь трансформирована под влиянием обстоятельств: Галина – дитя времени, когда выживание, долг и служение становятся выше эмоций и привязанностей.

Галина выросла в обеспеченной семье, что предопределило ее жизнь в определенном круге. Ее отец, партийный функционер, и мать-завуч обеспечили ей комфорт, однако это также наложило отпечаток на ее жизнь, зависящую от мнений и решений родителей. Это подчеркивает тему социальных связей и влияния, однако не предвосхищает ее личных амбиций и желаний.

Галя представлена как молодая, красивая и наивная девушка, которой давали возможность привести в жизнь план, созревший у ее родителей. Однако, несмотря на ее привлекательность и уверенность в своей красоте, у нее отсутствует настоящая жизненная цель, что становится проблемой, когда возникает необходимость принимать самостоятельные решения.

Ее жизнь кардинально меняется, когда она становится жертвой домашнего насилия, став женой академика Линдта. Он, использовав связи и свою власть, влияние помощника Николаича внезапно лишают Галину возможности выбрать своего спутника жизни, поставив ее в беспомощное положение.

Галина переживает глубокую депрессиюпосле свадьбы, когда ее идеализированный мир рушится.«Первые несколько недель своего неожиданного и

[18]Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 44.

подневольного супружества Галина Петровна провела в странном, болезненном отупении, и… вся ее последующая жизнь с Линдтом мало чем отличалась от этих дней»[19].

Она становится «угрюмым запуганным существом», лишенным радости и желания жить. Ее невозможность выразить эмоции, и остаточная жизнь в постоянной подавленности подчеркивает ее внутреннюю борьбу с несчастьями и горечью.Женская эмоциональность выражается не через слова, а через поступки, через молчание, через отсутствие проявлений. Это перекликается с концепцией «внутренней речи» образа, предложенной В. И. Тюпа: «Художественный образ всегда содержит в себе несказанное, домысленное, недосказанное – ту зону смыслов, которую должен восстановить читатель»[20].

Трансформация Галины в человека, потерявшего связь с окружающим миром, подчеркивает ее эмоциональную изоляцию. Ее ненависть к Линдту и ощущение пустоты отражают нарастающее отчуждение и самоуничтожение. Она не просто отказывается любить своего мужа и сына, но и отказывается быть частью своей жизни. Это также указывает на отсутствие поддержки и любви в ее окружении.

Галина, став матерью, воспринимает рождение сына как еще одно бремя. Ее стремление к провокации выкидыша и холодное отношение к ребенку показывают, насколько глубока ее травма и степень безысходности. Она воспринимает своего сына и мужа в качестве символов своей утраченной жизни, что усиливает ее ненависть к ним и желание избавиться от них.

Образ Галины не статичен, он продолжает развиваться, и его трансформация становится более заметной. Рассмотрим ключевые моменты, которые показывают, как она справляется с депрессией и неожиданно обретает силу.

Галина начинает выходить из состояния отчаяния благодаря поддержке медсестры Зои из детской поликлиники. Эта фигура символизирует неожидан-

---

[19]Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 44.

[20] Тюпа В. И. Теория художественного образа. М., 2001. С. 74.

ную надежду и жизненную силу, которая возвращает Гале возможность видеть альтернативные пути.

Обращение к психотерапевту становится поворотным моментом. Бабка аккуратно указывает Гале на необходимость принять свою судьбу и воспользоваться теми благами, которые ей достались. Здесь начинается ее трансформация: от подавленной и одинокой женщины до самостоятельной и уверенной-личности, которая принимает активные шаги в своей жизни. Галина начинает действовать, использует свои ресурсы и окружающую среду для улучшения своей жизни.

После изменения своего подхода Галина становится манипулятивной и начинает контролировать жизнь и карьеру Линдта. Она в полной мере использует свои новые навыки и связи, что иллюстрирует ее способность адаптироваться и действовать в сложной ситуации. Таким образом, она становится ключевой фигурой в академической среде, принимая активное участие в профессиональной жизни мужа, включая публикации и назначения.

Галина завязывает связи с влиятельными людьми и начинает устраивать элитные приемы, что подчеркивает ее новое стремление к статусу и власти. Это изменение показывает ее. Содной стороны, она использует свои новые знакомства для достижения личных целей, с другой – это также свидетельствует о ее желании стать значимой личностью в обществе, не выходя за рамки своего текущего положения.

Узнав о Машкове, первой любви, Галина испытывает чувство предательства. Она осознает, что ее прошлое не только оставило раны, но и привело к тому, что она не в силах что-либо изменить в жизни.

Отношения Галины с ее сыном Борисом непростые. Несмотря на то, что Борис любящий и хороший молодой человек, Галина отдаляет его, проявляя контроль над его жизнью. Она не поддерживает его выбор и становится символом токсичной матери, что подчеркивает ее внутренние страхи и желания.

Образ Галины, ожидающей смерти мужа, может интерпретироваться как образ женщины, желающей освободиться от ненавистного ей человека, который

ограничивает ее свободу, выбор: «Галина Петровна хотела ответить, хоть что-то сказать, но все заготовленные слова вылетели изголовы – а ведь она столько лет ждала, готовилась, тысячи раз представляла себе, как проклянет его перед смертью, как выскажет все, что гнусным комком стояло в горле долгих двадцать три года ее кошмарного замужества»[21]

Она начинает чувствовать себя почти счастливой, что подчеркивает ее способность справляться с обстоятельствами, хотя реальные эмоции и переживания скрыты за внешним спокойствием и привычкой жить в условиях нового порядка.

Образ Галины является ярким примером женщины, находящейся под гнетом социального и личного давления. Ее история иллюстрирует, как жестокие обстоятельства могут формировать и, в конечном счете, разрушать личность. Галина олицетворяет потерянные надежды и бунт против системы, которая лишает ее свободы, любви и возможности быть счастливой.

Заканчивая анализ образа Галины Петровны, следует подчеркнуть, что она – не только предыстория, не только «бабушка» как биологический и родовой источник, но и моральный ориентир, антигероиня, хранительница принципов. Она – женщина, чья жизнь не получила награды, не стала мифом, но именно поэтому ее образ становится основой для осмысления судьбы всех последующих женских фигур в романе.

Образ *Лидии*в романе *«Женщины Лазаря»* завершает триаду женских судеб, символизирующих три поколения и три различных типа женской идентичности в тексте М. Степновой.Образ Лидии в романе Марии Степновой *«Женщины Лазаря»*– это глубоко трагическая, противоречивая, и в то же время художественно цельная фигура. Если Галина Петровна воплощает в себе наследие эпохи – силу, подавление чувств, служение и молчание, то Лидия становится героиней нового времени, в которой историческая травма и личная неустроен-

[21]Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 228.

ность вступают в сложный конфликт с попыткой обрести индивидуальную женскую идентичность.

Лидочка, внучка Галины Петровны, инстинктивно ищет поддержку и тепло, которых не хватает в отношениях с бабушкой:«липла к Галине Петровне совершенно инстинктивно, как звереныш, которого проще всего успокоить не словом, а теплым боком, родным запахом, согревающим дыханием – всем тем, чего у Галины Петровны не было и что категорически невозможно добыть за деньги».[22]Она похожа на деда (Лазаря), что символизирует связь с прошлым и наследием, которое иногда становится бременем, а иногда – источником вдохновения. Однако, поскольку Галина сама лишена любви и нежности, она не может обеспечить это тепло своей внучке.

Галина занимается внучкой больше из чувства долга, чем из искренней любви. Это подчеркивает разрыв в семейных отношениях, где Лидочка, будучи лишенной тепла и заботы, все же старается найти свое место в жизни. Няня, нанятая для заботы о ней, демонстрирует, как в семье Галины забота о детях становится функцией, а не эмоциональной привязанностью.

Лидочка увлекается чтением и балетом, но это не отражает ее истинных желаний. Ее любимая книга о домашнем хозяйстве символизирует ее стремление к традиционным женским обязанностям. Однако пути, по которым ее направляют, далеки от ее собственных мечтаний. Она становится талантливой балериной, несмотря на то что балет ей не близок. Это подчеркивает важную тему – принуждение следовать шаблонами общественным ожиданиям.В хореографическом училище Лидочка сталкивается со строгой дисциплиной и конкуренцией, что ведет к ее социальной изоляции. Отчисление подруги Люси обнаружило ее одиночество, и в значительной степени именно это сформировало ее восприятие дружбы и близости. Лидочка оказывается в ситуации, где ее единственным утешением становятся танцы, но даже они не служат полной заменой человеческого общения.

[22]Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 228.

После переезда в новую семью Лидочка находит близость и человеческие отношения, к которым она стремилась. Царевы принимают ее в свою семью, и она чувствует себя важной и нужной. Это иллюстрирует, как среда и окружение могут изменять восприятие себя, позволяя обрести связь и тепло, которых так не хватало.

Наследие сложного семейного контекста, включая болезнь деда и его уход, накладывает свой отпечаток на психику Лидочки. Она переживает не только утрату, но и необходимость адаптироваться к новым условиям. Эта травма формирует ее мировоззрение и отношение к жизни. Тем не менее такая травма также становится катализатором для ее эмоционального и психологического роста. Постепенно, находя поддержку у Царевых, она начинает осознавать свою ценность вне зависимости от успеха в балете.

Стремление помочь пожилым людям и заботиться о ближних проявляется в Лидочке с ранних лет. Это качество, вероятно, связано с ее желанием быть полезной и нужной. Это также указывает на то, что несмотря на трудности, она сохраняет людское состраданиеи умение понимать и чувствовать других. В то время как ее бабушка была сосредоточена на материальных достижениях, Лидочка находится на совершенно другом уровне ценностей.

С появлением Алексея Витковского в ее жизни Лидия надеется на успех в любви, однако вскоре понимает, что их отношения не являются равными. Алексей проявляет эгоизм и холодность, не отвечая взаимностью на чувства Лидии. Это подчеркивает ее внутренние конфликты и желание получить любовь, которая оказывается недоступной. Параллельно с этой борьбой за любовьЛидия также сталкивается с реалиями трудного времени, что еще больше усложняет ее эмоциональное состояние.

После знакомства с Иваном Лужбиным, который предложил ей спасение от одиночества, у Лидии появляется шанс на счастье. Его забота и любовь становятся для нее теми редкими моментами, когда она чувствует себя нужной, уважаемой и любимой. Интересно, что дом Ивана, который она описывает как

идеальный, символизирует ее мечты о нормальной, безопасной жизни, которую она долго искала.

Тем не менее, когда пара сталкивается с вопросами о будущем и планами по переезду в Москву, Лидия вновь оказывается перед дилеммой. Она находит в себе силы противостоять внешним ожиданиям, в том числе желанию бабушки Галины и общественным нормам, и решает, что не хочет уезжать. Этот момент ее сопротивления можно интерпретировать как акт самоопределения, что выделяет ее как сильную и независимую личность.

Попытка самоубийства Лидии – это кульминация ее внутренней борьбы, отчаяния и глубокой неудовлетворенности жизнью, в которой она не нашла своего истинного счастья. Попытка вырваться из всех ограничений, навязанных ей обществом, и страх перед потерей вновь обретенного дома ведут к серьезным последствиям. Сцена с возвращением к жизни, благодаря Ивану и воспоминаниям о семье, показывает важность любви, поддержки и связи с прошлым, которые играют большую роль в восстановлении Лидии.

Лидочка – это не просто персонаж, а источник глубоких размышлений о женской судьбе, любви, долге и поиске идентичности в непростом мире. Ее история наполнена эмоциями и переживаниями, которые резонируют с реальностью многих людей, находящихся в поиске себя.

Структурно Лидия встраивается в роман как внутренняя кульминация. Если Галина Петровна – предыстория, то Лидия – результат. Через ее судьбу мы видим, к чему привело десятилетие подавления чувств, культ труда, отсутствие любви. Роман Степновой в этом смысле – не просто семейная хроника, а художественный диагноз эпохи, и Лидия – его симптом. В ее судьбе смешивается все: история, культура, психология, общественная норма.

Важно, что Лидия не воспринимает ни одного из старших поколений как источник тепла или понимания. Она – дитя пустоты, нелюбви. Это делает ее глубоко асоциальной, «чужой» в собственной семье, и одновременно объясняет ее поведение. Женская судьба здесь рисуется как судьба человека, которому с рождения отказывают в праве на чувство.

Таким образом, образ Лидии – это не просто портрет женщины, это структура. Он включает в себя историческое наследие, семейную травму, отказ от традиционных ролей, языковую инаковость, телесное страдание, разрушенные связи, но также – попытку жить в этих условиях. Это фигура «разорванной», но не сломленной женщины, что и делает ее новым типом героини русской литературы XXI века. Литературовед О. И. Юрьева называет подобных персонажей «антиканоническими носителями женского голоса» – голосом боли, неустройства, но и подлинности[23]. С Лидией можно сопоставить героиню романа Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого» – Таню, дочь врача-анатома, также переживающую внутреннюю разобщенность с миром и стремящуюся обрести себя в реальности, где традиционные женские модели утратили смысл.

В романе множество символов, связанных именно с женским телом и пространством. Больница, кухня, ванная, постель – это сцены, в которых строится и разрушается женская идентичность. Например, ванная становится местом не уединения, а распада: «Она сидела в ванне часами, глядя в воду, будто там могла раствориться»[24]. Это не гигиеническая процедура, а акт отказа от мира.

Особое внимание следует уделить хронотопу – пространственно-временному оформлению романа. Как уже отмечалось, М. М. Бахтин вводит понятие хронотопа как ключевой формы «встраивания человека в мир»[25]. Женский хронотоп в романе – это замкнутое, часто клаустрофобное пространство. Квартира, больница, комната, приемная, кухня – эти места не позволяют женщине «расшириться» как личности. Она все время заключена в рамки. Даже время – «женское» время – это не прогресс, а повторение. Героини переживают одну и ту же боль на разных стадиях: детство, материнство, старость – это не эволюция, а круг.

---

[23] Юрьева О. И. Женский образ в русской литературе XXI века: Трансформация канона // Вопросы литературы. 2021. № 4. С. 93–95.
[24]Там же. С. 70.
[25]Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. 1975. С. 234

Рассмотрим, например, пространство Галины Петровны – ее квартира. Там все зафиксировано: «кровать, застеленная покрывалом времен застоя, фотографии, которые никто не смотрит, аптечка, в которой лежит хинин, просроченный на двадцать лет»[26]. Это пространство не для жизни, а для хранения памяти. Оно не позволяет меняться – и потому угнетает. Лидия живет иначе – она не привязывается ни к вещам, ни к людям, ни к дому. У нее нет своего места.

Наконец, нельзя не упомянуть жанровую природу текста. Роман М. Степновой – это семейная сага, хроника, психологическая проза, отчасти – философская исповедь. Эта гибридность подчеркивает сложность женского опыта. Женщина у М. Степновой – не фигура, а мир. Она одновременно историческая и частная, телесная и символическая, сильная и хрупкая. Художественные средства направлены на то, чтобы раскрыть именно это внутреннее многообразие.

2.2 Образ женщины в романе «Безбожный переулок»

Если роман *«Женщины Лазаря»* в 2011 году стал поворотным моментом в творческой биографии писательницы, принесшим ей широкую известность и статус одного из главных голосов женской прозы XXI века, то романы *«Хирург»* (2014), *«Лазарус»* (2016), *«Сад»* (2020) и *«Безбожный переулок»* каждый по-своему раскрывает тему женской идентичности, травмы и поиска личной опоры в меняющемся историко-культурном пространстве.

Считаем необходимым проанализировать образ женщины в романе *«Безбожный переулок»*, чтобы проследить, как писатель продолжает разрабатывать тему «женского мира» в условиях внутреннего слома и культурной неопределенности. М. Степнова не просто создает галерею женских характеров – она предлагает читателю художественно-философский опыт соприсутствия с болью, утратой и возрождением, где женская фигура выступает не только как персонаж, но и как символ культурной, исторической и этической парадигмы.

Образ женщины в этом романе создается не только через сюжет, но и через особую методологическую оптику, позволяющую глубже проникнуть в

[26]Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 228.

структуру и семантику художественного образа. Для анализа мы опираемся на методологию В. И. Тюпы, представившего теорию художественного образа как «многослойного смыслового образования, которое реализует функцию культурного кода, репрезентируя не только личностное, но и коллективное»[27]. Также в работе мы опираемся на подход Ю. М. Лотмана, согласно которому персонаж является элементом семиотической системы текста, формируя не только фабулу, но и символическую структуру произведения[28].

Образ Ани в романе представляет собой многоуровневый и глубоко сложный персонаж, через который автор исследует важные темы женской самоидентификации, жертвенности и поиска счастья в рамках отношений. Аня как представительница женского архетипа жертвы, оказывается закованной в рамки своих ожиданий и общественных стандартов, что делает ее историю особенно резонирующей и актуальной.

Одним из ключевых факторов формирования характера Ани является развод ее родителей – травматичное событие, которое оставляет глубокий след в ее сознании. Это переживание закладывает в ее психике ожидание, что идеальные отношения возможны и достижимы. В образе Огарева, умного и уважаемого человека, она видит свою надежду на стабильность и опору. Однако это идеализация становится источником ее внутреннего конфликта, поскольку Аня находит себя в ожиданиях, которые не учитывают ее собственные потребности и чувства.

Счастье Ани с Огаревым оказывается иллюзорным. Ее любовь – это самоотверженное служение, стремление обеспечить комфорт и свободу для мужа, жертвуя собственными желаниями и даже здоровьем (выкидыши). Она создает уютный быт, жертвует собой ради его карьеры, но взаимности не получает. Ее счастье – это счастье подстраивания, безусловное принятие безразличия со стороны мужа. Тринадцать лет ее счастливой, но его несчастливой жизни – показатель ее глубокого самообмана и нездоровой модели отношений.«Аня не хотела

[27] Тимофеев Л. И. Введение в литературоведение. М., 2003. С.84.
[28] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 210.

давить, наоборот – хотела дать ему возможность побыть мужчиной, сделать самостоятельный выбор, решить самому. И именно потому давила невыносимо – наклонялась, как мамаша, контролировала каждый шаг, совала к лицу ложку с манной кашей. Ты у меня самый сильный, самый лучший, самый-самый. Ты – сам! Можно было, конечно, завизжать, вырваться, плюнуть этой кашей в лицо, можно – но бесполезно. Она бы все равно не перестала его любить. А он бы – не начал»[29].

Уникальная способность Ани предсказывать психические расстройства других людей может быть истолкована как метафора ее внутренней борьбы и неразрешенных конфликтов. Хотя у нее есть глубокая интуиция и понимание ментальных состояний окружающих, ей самой не хватает той же заботы и внимания к своему внутреннему миру. Неспособность стать врачом, несмотря на ее очевидные таланты, символизирует подавление собственных желаний, что является еще одной жертвой, принесенной на алтарь идеальных, но не взаимных отношений. Таким образом, образ Ани становится метафорой утраченного потенциала, который оказывается подавленным под гнетом ожиданий и социальных стандартов.

Окончательная трагедия Ани заключается в том, что вместо того, чтобы обрести настоящее счастье, она оказывается в ловушке самообмана. В течение тридцати лет она живет в ожидании изменений со стороны Огарева, не осознавая, что истинное счастье невозможно построить на мифических жертвах и лишениях своих желаний. Ее путь самопожертвования становится особенно горьким, когда мы видим, что счастье, с которым она себя ассоциирует, на самом деле является лишь плодом ее надежд и фантазий, а не реальностью.

Образ Ани создает яркий контраст с образом Мали, подчеркивая разные подходы к самореализации и счастью. В то время как Аня олицетворяет жертвенный архетип, стремящийся к любви через жертву, Маля представляет более здоровый подход к своим желаниям и потребностям. Этот диалог между двумя

[29]Степнова М. Л. Безбожный переулок. М., 2024. С.45.

женскими судьбами показывает, что путь к счастью и самореализации можно реализовать не только через любовь и жертвы, но и через самопринятие, понимание своих истинных нужд и поддержку собственного развития.

Аня становится живым напоминанием о том, что идеализированные отношения не могут заменить внутреннюю целостность. Ее история служит предупреждением для всех, кто стремится к любви, забывая о собственных потребностях и самоценности. Она напоминает о важности нахождения внутреннего мира, балансировки ожиданий и реальности, что, в конечном счете, может привести к подлинному счастью и целостной жизни.

Большую роль в создании женского образа играет хронотоп романа, то есть пространственно-временное оформление, по определению М. М. Бахтина[30]. Пространство *«Безбожного переулка»* замкнуто, ограничено: коммунальная квартира, казарма, приемная. Эти локации становятся метафорами женского заточения, в которых нет места для «расправления крыльев». Женская судьба оказывается вписанной в эти «малые пространства», что подчеркивает невозможность полноценной самореализации. Однако именно в этих границах женщина сохраняет свою личность, свою память, свою человеческую теплоту.

Сюжет романа развивается нелинейно: многочисленные ретроспекции, воспоминания, внутренние монологи и перемещения между временными слоями позволяют Степновой выстроить нарратив как реконструкцию памяти. Женский образ создается не через действие, а через воспоминание, ощущение, внутреннее слияние с прошлым. Это соответствует подходу В. Э. Шмида, по которому «современная проза создает образ как ситуацию восприятия, а не как законченную форму»[31].

Одним из наиболее сильных художественных приемов М. Степновой становится минимализм внешнего и максимализм внутреннего. Описание героини предельно скупо: «Женщина в очках. В старом платье. С вечно простуженным

[30] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.С. 146.
[31] Шмид В. Элементы сюжетной структуры: введение в нарратологию. М., 2003.С. 96.

голосом»[32]. Но через внутренние размышления, ассоциации, переживания, детали ее прошлого читатель получает целый портрет – не физиологический, а этический. В этом проявляется методика, близкая к интерпретации художественного образа по Ю. М. Лотману: «Персонаж – это не носитель черт, а узел смыслов, точка напряжения культурной системы»[33].

Итак, исследование женских образов в романах Марии Степновой *«Женщины Лазаря»* и *«Безбожный переулок»* позволило выявить характерные особенности художественного моделирования женской идентичности в современной русской литературе. Оба произведения демонстрируют глубокую работу автора с понятием женственности, в контексте как исторического, так и культурно-психологического напряжения, где женская судьба оказывается под давлением идеологических, социальных, семейных и личностных катастроф. При этом героини не только отражают эпоху – они становятся ее моральным кодом, внутренним зеркалом и, нередко, ее молчаливыми жертвами.

Центральной задачей настоящего анализа было не просто рассмотреть женские образы как сюжетные элементы, но и проследить, как через эти образы разворачивается авторская концепция времени, боли, памяти и женской субъектности. Опираясь на методологию анализа художественного образа, предложенную В. И. Тюпой, согласно которой образ – это «фигура, способная аккумулировать в себе множественные культурные, символические и психологические смыслы», мы рассматривали героинь М. Степновой как культурные архетипы нового типа, не вписывающиеся в традиционную бинарную модель «мать-жена» или «возлюбленная-жертва»[34].

Роман *«Женщины Лазаря»* показал, что женский образ у М. Степновой строится по принципу исторической множественности.

Женственность Галины Петровны подавлена, но не уничтожена. Она воплощает собой идеологическую и моральную стойкость, которая становится

[32]Степнова М. Л. Женщины Лазаря. М., 2024. С. 38.
[33] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 115.
[34] Тимофеев Л. И. Введение в литературоведение. М., 2003. С. 84.

одновременно и спасением, и проклятием. По словам Ю.М. Лотмана, художественный образ «обязан быть не просто описанием, но центром напряжения смысла», и в этом аспекте Галина Петровна, безусловно, является такой точкой смысловой концентрации[35].

Противопоставленная ей фигура Лидии, внучки Лазаря, представляет уже иной полюс женского бытия. Это образ разрушенной, травмированной личности, выросшей в эмоциональной пустоте и передаче боли. Ее образ – это симптом эпохи после идеологии, после памяти, после любви. Эта женщина ищет самого себя в хаосе утраченных смыслов. Как справедливо отмечает Н. А. Громова, «женская проза XXI века все чаще отказывается от идеализации страдания, предлагая образ женщины как конфликтного, амбивалентного, но подлинного субъекта»[36].

Важно также отметить хронотопическую организацию женского пространства в обоих романах. Согласно М. М. Бахтину, хронотоп формирует не только декорации, но и «ценностное поле действия»[37]. У М. Степновой женское пространство – это замкнутые, часто клаустрофобные миры: квартиры, больницы, архивы, комнаты, приемные. Женщина у нее редко выходит «в простор» – она живет в рамках, в условиях, в заточении. Однако именно в этих условиях она формирует свою идентичность. Это не бунт во внешний мир, а сопротивление внутри пространства, в котором нет выхода. Таким образом, хронотоп становится не только сценой, но метафорой женской судьбы: ограниченной, но не покоренной.

Стилистически женские образы М. Степновой также различаются. Речь Галины Петровны – сухая, минималистичная. Анна – тихая, почти прозрачная. Через язык автор показывает не просто характер, но тип женского реагирования на травму: молчание, крик, тишина. Все три стратегии –это разные способы существования в мире, который не дает женщине простого сценария.

---

[35] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С.268.
[36] Громова Н. А. Современная русская проза: Проблемы интерпретации. М., 2018. С. 96.
[37] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.С. 59.

Анализируя женские образы, созданные Марией Степновой в романе «Женщины Лазаря», важно соотнести их с существующими литературоведческими классификациями. Среди них особый интерес представляют типологии, предложенные Ю. М. Лотманом и Т. Ф. Кардапольцевой. Обе исследовательские модели позволяют выявить не только типологические особенности героинь, но и их символическую и культурную функцию в структуре художественного текста. Для более наглядного сопоставления целесообразно представить основные данные в таблице1.

Таблица 1 – Соотнесение женских образов романа «Женщины Лазаря» с классификациями Ю. М. Лотмана и Т. Ф. Кардапольцевой

Женский образ	Тип по классификации Т. Ф. Кардапольцевой	Аргументация
Галина Петровна «Женщины Лазаря»	Героический тип	Олицетворяет жертвенность и стойкость; подавляет чувства ради долга; действует в логике мужской идеологии и власти
Лидия «Женщины Лазаря»	Традиционный	Находит себя в отношениях, любви и заботе о близких
Маруся «Женщины Лазаря»	Традиционный тип	Стремится к любви и семье; воплощает телесную и эмоциональную женственность
Аня «Безбожный переулок»	Традиционный тип	Представляет собой жертву своих собственных ожиданий и неудовлетворенных потребностей, олицетворяя идеал самопожертвования и преданности.

Как видно из представленного сопоставления, женские образы в прозе Марии Степновой в целом укладываются в типологию, предложенную Т. Ф. Кардапольцевой, однако каждый из них демонстрирует индивидуальное отступление от классического понимания архетипа. Это позволяет рассматривать типологию не как жесткую схему, а как живую систему, в которой каждый художественный образ выполняет роль вариации, отклонения или развития исходного культурного кода.

Маруся воплощает *традиционный тип женщины* – ту, что стремится к любви, браку, семейному принятию. В браке с Чалдоновым она становится преданной женой и заботливой домохозяйкой, создающей уют и поддерживающей партнера в трудные времена. Маруся вдохновляет других, включая Линдта, что усиливает ее образ как жертвы, готовой отдавать себя ради других. Как дочь священника из интеллигентной семьи, она сохраняет традиционные ценности и остается устойчивой в бурные времена.

Образ Маруси, наполненный идеалами жертвенности, делает ее ярким представителем традиционного женского образа, символизируя надежду и светлую любовь в сложные времена.

Галина– типичная «женщина-героиня», преодолевающая трудности и внутренние конфликты.

Изначально она жертва обстоятельств, но после встречи с психотерапевтом осознает свою силу и восстанавливает контроль над собой и карьерой мужа. Ее переход от пассивности к активной жизненной позиции отражает типичный женский *образ-героиню* в литературе.

Галина сталкивается с насилием и манипуляциями, что символизирует не только личную, но и социальную борьбу женщин за независимость и право на самоопределение. Таким образом, она преодолевает трудности, обретает уверенность и становится символом стремления к свободе и личной силе.

Образ *Лиды Линдт* можно отнести «традиционному» образу, согласно классификации В. Н. Кардапольцевой.

Лида демонстрирует нежную любовь к своим близким, а также готовность в некоторых моментах ставить интересы других выше своих собственных. Ее стремление к эмоциональной близости, поиск поддержки и привязанности – все это говорит о ее способности к самопожертвованию. Она ищет любовь и заботу, которых не получает от бабушки, но находит их в семье Царевых.

Лидочка сталкивается с внутренними противоречиями: она искренне любит балет, но в то же время мечтает о более традиционных женских ролях – хо-

зяйки и матери. Этот внутренний конфликт, который она переживает, показывает ее глубокую эмоциональность и стремление к взаимопониманию.

Ее поиск близости в отношениях как с мужчинами, так и с семьей отражает традиционные женские ценности. Лида нуждается в поддержке и любви, что также соответствует роли «традиционной женщины», способной на глубокие чувства, но страдающей от эмоциональной изоляции.

Лида находится в сложной социальной обстановке, где ее личные желания часто конфликтуют с ожиданиями общества. Несмотря на наличие амбиций, ее внутренние потребности остаются связанными с традиционными ценностями, что также подчеркивает ее принадлежность к традиционному типу.

Таким образом, образ Лиды Линдт действительно можно рассматривать как символ традиционного женского типа, поскольку она реализуется в отношениях с другими людьми, любви и заботе о близких.

Образ *Анны,* как и образ *Лиды,* - «традиционный» тип. Она представляет собой жертву своих собственных ожиданий и неудовлетворенных потребностей, олицетворяя идеал самопожертвования и преданности. Она полностью отказывается от собственных желаний ради создания комфорта и свободы для своего мужа, Огарева. Жертвует своим здоровьем и личным счастьем ради его карьеры.

Ее образ сформировался под влиянием детства и желания найти сильного и авторитетного мужчину. Это отражает традиционное стремление женщины к надежной опоре, проявляющееся в идеализации Огарева, что делает ее зависимой от него. Она живет в иллюзии счастья, создавая видимость успешных отношений. Это женщина не только не нашла счастья, но и не осознала свою ценность вне отношений с мужем.

Анна – типичный представитель «традиционного» типа по классификации В. Н. Кардапольцевой: она готова на самопожертвование ради отношений, но в конечном итоге оказывается жертвой собственных идеалов. Ее история становится примером ограничений, которые накладывают традиционные модели отношений на самореализацию и личное счастье женщины.

Важным моментом является то, что у М. Степновой нет жесткой привязки к одному типу: героини не существуют как чистые формы. Они скорее приближаются к типу, интерпретируются через призму времени, опыта и собственной боли. Именно поэтому образы не выглядят иллюстрациями теории, а напротив – ее живым развитием. Женские фигуры не статичны: они противоречивы, полифоничны, полны внутреннего напряжения.

Таким образом, типология В. Кардапольцевой – традиционный, героический и демонический женские образы – получает у Марии Степновой современное прочтение. Героини писателя действуют в пределах этих категорий, но наполняют их новым содержанием: личным, историческим, телесным, этическим. В этом и заключается новаторский подход писателя: она отказывается от шаблонов и показывает, как женская идентичность – это не роль, а процесс. Художественный образ женщины в ее прозе – это не схема, а личность, не тип, а голос. Именно эта многомерность и противоречивость делают литературную систему М. Степновой особенно ценной для анализа женской субъектности в современной русской литературе.

При анализе женских образов у М. Степновой необходимо учитывать не только типологическую принадлежность героинь, но и лингвистические средства, через которые они репрезентированы. Эти средства создают семантическую и стилистическую оболочку образа, задают его интонацию, темпоральность, эмоциональный рельеф.

Образ Галины Петровны репрезентирован через лексико-семантические конструкции, которые демонстрируют не только холодную эмоциональность, но и моменты резкости и агрессии, проявляющиеся в её речи. Преобладают глаголы совершенного вида, передающие завершенность действия и ориентацию на результат («вышла): «Она вышла, хлопнув дверью»- фраза демонстрирует завершенность действия

Однако, помимо этого, Галина Петровна часто использует резкие выражения и нецензурную брань, что указывает на внутренние конфликты.

Язык Галины Петровны – это язык действия, подавленных эмоций, но также и язык ярости. «Ты бездельница, ничего ты не понимаешь!» - употребление такого слова как «бездельница», напрямую указывает на ее презрение к собеседнику и яркую агрессию. Её прилагательные используются скупо и содержат оттенки отчуждения и подавленности: «сухая, как старуха» - этот образ придает ей жестокость, а слово «сухая» подчеркивает ее дистанцию от людей. «сильная», «усталая»). В моменты агрессии и оскорблений, она произносит в отношении других такие лексемы такие как «дрянь»: «Дрянь ты, как и все!», что свидетельствует о ее вспыльчивом характере. Такой контраст показывает, что под холодной оболочкой скрываются не только стойкость и дисциплина, но и сильные эмоции, которые периодически прорываются наружу.

Итак, образ Галины Петровны можно считать многослойным: её холодная эмоциональность соседствует с порывами ярости, что делает её характер более глубоким и реалистичным в контексте советской логики подавления чувств. Её жесткость в речи отражает не только внутреннюю борьбу, но и абсолютную непримиримость с окружающей действительностью.

Образ Лидии передается через нейтральную лексику. Здесь активно используются метафоры и сравнения, которые отсылают к темам разрушения и отчуждения: «Я лишняя, как неуместный элемент в этом мире». Также используется лексика, подчеркивающая её психологическую и социальную отстраненность («чужая», «ненужная», «лишняя»).

Проявляется и частое использование отрицательных конструкций и частиц («не», «никакая», «без»): «Я ненужная здесь. Все лишнее, все стало чужим» что дополнительно усиливает ощущение пустоты и утраты идентичности. Лидия часто молчит: «Она хотела крикнуть, позвать кого-нибудь, но представила себе, как ее голос, затихая, прокатится по бесконечным глухим комнатам, и промолчала». Эта тишина лишь усиливает её изоляцию и создает ауру недоступности, которая делает её образ еще более загадочным и трагичным.

Образ Маруси сконструирован через телесную и чувственную лексику: глаголы и существительные связаны с эмоциями, прикосновениями, запахами,

близостью («поцеловала», «прижалась», «плакала»): «…и прижалась к ней мягкой огненной щекой».[38] Здесь активно работают лексемы, маркированные семантикой любви и уязвимости. Часто применяются глаголы несовершенного вида, создающие эффект непрерывности, эмоционального потока: «…была вся в непрестанном, почти механическом движении …полыхнув влажным багровым огнем…»[39]. Речь Маруси насыщена уменьшительно-ласкательными формами, а также фразеологизмами, отражающими народный и чувственный язык. Это подчеркивает ее принадлежность к традиционному типу женщины – эмпатичной, телесной, искренне любящей. Через такую репрезентацию Степнова создает фигуру, близкую к архетипу «вечной женственности», но с налетом постсоветской неустойчивости.

Образ Анны оформлен с минимальным участием внешней лексики. Он репрезентирован через пассивную лексику, метафоры молчания и отсутствия: глаголы и существительные, описывающие тишину, неподвижность, внутреннее смирение («сидела», «молчала», «не спрашивала», «смотрела»). Автор избегает конкретизации, в ее описании преобладают нейтральные прилагательные и отсутствие действий как маркер внутренней силы. Такая стилистика делает Веру носителем неявного содержания – она «говорит» через молчание, репрезентирует устойчивость, укорененность, не сопротивляясь, но и не исчезая. Ее образ формируется как внутренняя вертикаль вне времени, вне конфликта, – и это делает ее инверсией героического типа.

[38] Степнова М. Л. Женщины Лазаря: роман / М. Л. Степнова. –М. : АСТ, 2024. 448 с.
[39] Там же С. 405-406.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении данной дипломной работы мы можем подвести итоги нашего исследования, касающегося женских образов в романах М. Степновой.

Первый раздел работы стал основой для глубокого понимания термина «художественный образ». В работе представлено несколько определений понятия «художественный образ», но за основу взятатрактовка термина Т.Л. Рыбальченко: художественный образ – «высказывание» художника, воплощенное в материальной форме (речь) и воспринимаемое посредством восприятия формы; в то же время это способ освоения (познания и ориентации) жизни не в прямом действенном и эмоциональном взаимодействии, а посредством создания (оформления, материализации) замещающих феномены реальности представлений-знаков реальности.

Мы рассмотрели различные виды художественных образов: одушевленные образы, пространственные образы, вещные образы и полипредметные образы.

Ученые выделяют несколько типов художественных образов, основанных на различных способах восприятия (визуальные, сенсорные, психические, ментальные, мистические).

В бакалаврской работе мы опирались на типологию женских образов, которую разработал профессор Юрий Михайлович Лотман на материале русской литературы XIXвека. Позже, В. Н. Кардапольцева, взяв за основу классификацию Ю. М. Лотмана, выделила три ключевых типа женских персонажей: «традиционные», «героини» и «демонические».

Во втором разделе мы сосредоточились на женских образах в романах М. Степновой, исследуя их многообразие и специфику.

В романе М. Степновой «Женщины Лазаря», нами были выявлены такие типы образов:героический образ, традиционный образ.

Галина Петровна – героический тип, олицетворяющий жертвенность и преданность долгу, но ее абсолютная подчиненность приводит к потере индивидуальности и эмоциональному истощению.

Лидия, напротив, – традиционный тип, для нее главной ценностью является семья. Она жертвует карьерой, чтобы построить свое личное счастье.

Маруся – традиционный тип женщины, стремится к любви, браку, семейному принятию. В браке с Чалдоновым она становится преданной женой и заботливой домохозяйкой, создающей уют и поддерживающей партнера в трудные времена. Маруся вдохновляет других, включая Линдта, что усиливает ее образ как жертвы, готовой жить ради других.

Анна из романа «Безбожный переулок» демонстрирует традиционный тип. Она представляет собой жертву своих собственных ожиданий и неудовлетворенных потребностей, олицетворяя идеал самопожертвования и преданности.

Типология В. Н. Кардапольцевой – традиционный, героический, демонический женские образы - в произведениях Марии Степновой приобретает современное прочтение. В романах М. Степновой отсутствуют героини «демонического» типа, что возможно обусловлено изменившейся социо-культурной, исторической ситуацией и установкой автора на ретрансляцию семейных ценностей. М. Степнова отвергает шаблоны и представляет женскую идентичность как процесс, а не роль.

При анализе женских образов у М. Степновой мы рассмотрели лингвистические средства, через которые они репрезентированы.

Образ Галины Петровны представлен через глаголы совершенного вида, что подчеркивает ее ориентацию на результат и отсутствие эмоций. Она выглядит как фигура безэмоционального героизма, встроенного в советскую логику подавления чувств.

Образ Лидии наполнен метафорами и глаголами состояния, отражающими социальную отстраненность.

Образ Маруси репрезентирован лексическими единицами, передающими чувства и эмоции.

Образ Анны оформлен через пассивную лексику и метафоры молчания, описывающие тишину и внутреннее смирение героини, отражая ее устойчивость вне времени и конфликта.

Итак, образ женщины XXI веке значительно не отличается от традиционно сложившихся, но в романах М. Степновой отсутствует «демонический тип». Героини её романов, такие как Лидия и Галина Петровна, представляют собой не только жертв, но и активных участников своей судьбы, способных преодолевать внутренние и социальные барьеры. Их внутренние конфликты и стремление к самореализации демонстрируют новый подход к женской идентичности, где важны не только мужские оценивающие взгляды, но и личные достижения и самовыражение.

В XXI веке мы наблюдаем также появление многообразия образов женщин, в которых переплетается история, личные переживания и социальные контексты; это очень похоже на вызов традиционным представлениям о женской роли – от домохозяек до активных деятелей в борьбе за свои права. Таким образом, литература становится площадкой для исследования этого процесса, и творчество М. Степновой служит важным вкладом в понимание женской идентичности и её новых форм.

Данная дипломная работа расширяет представления о художественном образе и женской теме в литературе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1 Адонина, Л. В. Концепт «женщина» в русском языковом сознании [Электронный ресурс] / Л. В. Адонина. – Режим доступа : http://www.aspirant.vsu.ru/ref.php?cand=1002 – 22.05.2025.

2 Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

3 Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М., 1996. – С. 163.

4 Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1975. – 502 с.

5 Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234-407.

6 Борисова, Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Е. Б. Борисова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 35. – С. 20-26.

7 Вахрушев, В. С. Время и пространство как метафора в «Тропике рака» Г. Миллера (к проблеме хронотопа) / В. С. Вахрушев // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1992. – № 1. – С. 35-43.

8 Волков, И. Ф. Теория литературы / И. Ф. Волков. – М., 1995. – С. 75.

9 Головенченко, Ф. М. Введение в литературоведение / Ф. М. Головенченко. – М., 1979. – С. 55, 85.

10 Громова, Н. А. Современная русская проза: Проблемы интерпретации / Н. А. Громова. – М. : Флинта, 2018. – 296 с.

11 Гумбольдт, В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М., 1985.

12 Есин, А. Б. Принципы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М., 1998. – С. 75.

13 Кожевникова, А. В. Художественный образ в литературе: структура, функции, типология / А. В. Кожевникова. – СПб. :Алетейя, 2016. – 208 с.

14 Кожинов, В.В. Литература и слово. Методологические заметки / В. В. Кожинов // Литература и слово – 1971.

15Кормилов, С. И. Образ / С. И. Кормилов // Современный словарь–справочник по литературе. – М. : Олимп; ООО «Издательство АСТ», 2000. – 255 с.

16 Краткий словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1985. – 312 с.

17 Кубракова, Е. А. Типология художественных образов в лирике М. Цветаевой и проблема их перевода / Е. А. Кубракова // Новый филологический вестник. – 2016. – № 2 (37). – С. 140-154.

18Лагуновский, А. Виды художественных образов [Электронный ресурс] / А. Лагуновский. – Режим доступа : http://www.stihi.ru/2009/06/19/2297

19 Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1991. – 527 с.

20 Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 368 с.

21 Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб., 1994. – 399 с.

22 М. Степнова: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://maria–stepnova.ru/ – 25.05.2025.

23 Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.

24 Мезенин, С. М. Образность как лингвистическая категория / С. М. Мезенин // Вопросы языкознания. – М. : Наука, 1983. – № 6. – С. 48-57.

25 Мещеряков, В. П. Словарь литературных персонажей / В. П. Мещеряков. – М., 2000. – С. 18.

26Мухонкин, М. Ш. Литературные портреты в прозе М. Горького 1890 – 1920–х гг. : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / М. Ш. Мухонкин. – М., 2007. – 172 с.

27 Новиков, А. А. Худ. текст и его анализ / А. А. Новиков. – М. : Русский язык, 1988. – 176 с.

28 Пигарев, К. И. О характере и художественном образе / К. И. Пигарев. – М. : Современник, 1982. – 274 с.

29 Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М., 1976. – С. 114.

30 Прозоров, В. В. Автор / В. В. Прозоров // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. – Москва : Академия, 2010. – С. 7–14.

31 Роднянская, И. Б. Образ / И. Б. Роднянская, В. В. Кожинов // Краткая литературная энциклопедия в 9 т. – М. : Сов. Энцикл., 1962–1978. – Т. 5, 1968. – С. 191, 363, 365.

32Рыбальченко, Т.Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа:учеб. / Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 130 с.

33 Степнова М. Л. Безбожный переулок: роман / М. Л. Степнова. –М. : АСТ, 2024. – 384 с.

34 Степнова М. Л. Женщины Лазаря: роман / М. Л. Степнова. –М. : АСТ, 2024. – 448 с.

35 Степнова, М. Л. Сад / М. Л. Степнова. – М. : АСТ, 2020. – 544 с.

36 Степнова, М. Л. Хирург / М. Л. Степнова. – М. : АСТ, 2014. – 480 с.

37Судосева, И. С. Функции литературного интерьера / И. С. Судосева // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2013. – № 20. – С. 89-99.

38 Тимофеев, Л. И. Введение в литературоведение / Л. И. Тимофеев. – М. : Высшая школа, 2003. – 384 с.

39 Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М., 1976. – С. 60.

40 Токарев, Г. В. Семиотический аспект образности художественного текста / Г. В. Токарев // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2018. – Т. 4, № 4. – С. 187-196.

41Тусичишный, А. П. Образность русской классической прозы / А. П. Тусичишный, Н. В. Халикова. – М. : Флинта, 2013. – 133 с.

42 Тюпа, В. И. Теория художественного образа / В. И. Тюпа. – М. : Академический проект, 2001. – 304 с.

43 Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта–Принт, 2005. – 1216 с.

44 Федорова, М. Н. Образ женщины в современной русской прозе / М. Н. Федорова // Вестник ЧелГУ. – 2019. – № 3. – С. 87-93.

45 Федотов, О. И. Основы теории литературы. Часть 1 / О. И. Федотов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

46 Хайруллина, Д. М. Образ женщины в русской и татарской литературе 1890–1917 гг. (на примере творчества Г. Исхаки и М. Горького) :дисс. … канд. филол. наук : 10.01.02 / Д. М. Хайруллина. – Уфа, 2005. – 222 с.

47 Хван, А. А. Метафизика любви в произведениях А. И. Куприна и И. А. Бунина дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / А. А. Хван. – М., 2002. – 164 с.

48 Храпченко, М. Б. Горизонты художественного образа / М. Б. Храпченко. – М. : Художественная литература, 1986. – 439 с.

49 Чернец, Л. В. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины [Электронный ресурс] / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев ; под ред. Л. В. Чернец. – Режим доступа : http://taviak.ru/distance/wp–content/uploads/2014/obshcheobrazovatelnye_distsipliny/Literatura/Chernec.pdf – 29.05.2025.

50 Чудаков, А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого / А. П. Чудаков. – М. : Современный писатель, 1992. – С. 35, 76.

51 Шамякина, С.В. Предметная классификация литературных художественных образов. / С. В. Шамякина // Журнал Белорусского государственного университета. – 2022. – №2. – С. 5-16.

52 Шмид, В. Элементы сюжетной структуры: введение в нарратологию / В. Шмид ; пер. с нем. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 216 с.

53 Краткий словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1985. – 312 с.

54 Электронная библиотека АСТ. Романы Марии Степновой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ast.ru/authors/stepnova–mariya/ – 25.05.2025.

55 Юрьева, О. И. Женский образ в русской литературе XXI века: Трансформация канона / О. И. Юрьева // Вопросы литературы. – 2021. – № 4. – С. 43-58.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Определение художественного образа

Таблица А.1 – Определение художественного образа

Исследователи	Определение	Особенности
Головенченко Ф. М.	Художественный образ как капля воды, отражающая весь мир.	Объединение противоположностей: единичное и общее, индивидуальное и типичное. Уникальность художественного образа как явления литературы.
Кожинов В. В.	Художественный образ как форма воспроизведения и истолкования жизни.	Подчеркивает всеобщее значение категории художественного творчества. Эстетическое воздействие как основная функция художественного образа.
Роднянская И. Б.	Художественный образ как способ отображения действительности.	Ориентируется на эстетику как главную категорию. Подходит к образу как к специфическому методу преображения действительности.
Валгина Н. С.	Художественный образ как рожденное в литературе понятие.	Язык в литературе становится одновременно средством и предметом искусства. Актуализирует роль языка как ключевого элемента в создании образа.
Кормилов С. И.	Художественный образ как чувственная форма воспроизведения реальности	Конкретно-чувственная природа образа в эстетических целях. Создание второй реальности искусства.
Тимофеев Л.	Художественный образ как форма классового отражения действительности.	Общественные отношения и их обобщение через индивидуализированные образы. Функция «инженерии душ» как обязательный аспект.
Рыбальченко Т. Л.	Художественный образ как «высказывание» художника.	Воплощение в материальной форме, понимание через восприятие. Создание «заместителя» феномена реальности.
Мезенин С. М.	Художественный образ как отражение жизни в искусстве	Значимые элементы произведения соотносятся с объективным миром. Необходимость наличия автора и публики для создания образа.
Храпченко М. Б.	Художественный образ как действенный путь творческого постижения.	Отражение жизни во всех ее проявлениях. Влияние на духовную жизнь человека и обобщение действительности.