

УДК 811.161.1`37
DOI 10.20339/PhS.3-26.027

Синь Мэнфэй, Ван Юн

Звуковой ландшафт художественного произведения: количественный и семантический анализ (новые подходы на основе частотного и распределительного анализа)¹

Настоящее исследование посвящено анализу звуковой организации оригинального художественного текста классической русской литературы — рассказа М. Горького «Челкаш». На основе данных Национального корпуса русского языка и последующей ручной верификации из произведения извлечены и проаннотированы 136 лексических единиц с акустической семантикой. Эмпирический материал классифицирован по трем критериям: источник, аудиальная фактура и степень персонификации. Результаты исследования демонстрируют, что распределение акустических источников образует иерархическую структуру: человеческие голоса, природные явления и индустриальные шумы. Последняя категория имеет выраженную пейоративную или резкую окраску, тогда как звуки природы наделяются семантической гармонией. Показательным аспектом выступает дивергенция аудиальной репрезентации главных героев. Голосовая характеристика Челкаша представляет собой гибридный феномен, функционирующий на пересечении различных семантических доменов (в частности, посредством употребления морфем со значением шипения и рева). Звуковой профиль Гаврилы, напротив, подвергается системному снижению через семантику крика, шепота и нечеткой артикуляции. Таким образом, акустический слой произведения выступает не простым фоновым элементом, а структурированным семиотическим механизмом. Он организует художественное пространство, формирует расстановку персонажей и детерминирует развитие сюжетного конфликта.

Ключевые слова: звуковой ландшафт, НКРЯ, семантико-статистический анализ, звукоизобразительная лексика, звукоимецизм

The present study is devoted to the analysis of the sound organization of the original literary text of classical Russian literature — the story of M. Gorky “Chelkash”. Based on the data from the National Corpus of the Russian Language and subsequent manual verification, 136 lexical units with acoustic semantics were extracted and annotated from the work. Empirical material is classified according to three criteria: source, auditory texture, and degree of personification. The results of the study demonstrate that the distribution of acoustic sources forms a hierarchical structure: human voices, natural phenomena, and industrial noises. The latter category has a pronounced pejorative or harsh coloring, whereas the sounds of nature are endowed with the semantics of harmony. A significant aspect is the divergence of the auditory representation of the main characters. Chelkash’s vocal characteristic is a hybrid phenomenon that functions at the intersection of various semantic domains (in particular, through the use of morphemes with the meaning of hissing and roaring). Gavrila’s sound profile, on the contrary, undergoes a systemic decline through the semantics of shouting, whispering and indistinct articulation. Thus, the acoustic layer of the work does not act as a simple background element, but as a structured semiotic mechanism. He organizes the artistic space, forms the arrangement of the characters and determines the development of the plot conflict.

Keywords: soundscape, sound theory, semantic and statistical analysis, sound vocabulary, sound symbolism

Введение

Звуковой ландшафт — понятие лингвокультуры, которое становится в последнее время актуальным объектом филологических исследований, в частности в контексте анализа художественного текста. В рамках сенсорной нарратологии, например, очевидно, что звуковые структуры в тексте функционируют не как факультативные детали, а как механизм организации повествователь-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке ключевого проекта Национального фонда общественных наук Китая «Квантитативные исследования русской литературы и ее цифровая интеллектуальная трансформация» (проект № 25AWW009).

This work was supported by the National Social Science Fund of China’s key project “Quantitative Research on Russian Literature and Its Digital Intellectual Transformation” (Project No. 25AWW009).

ного пространства. Согласно определению «звукового ландшафта» Р. Шефера, звук формирует аналитически описываемую акустическую среду, в которой фоновый шум, ритм, сигнальные импульсы и локальные «звуковые метки» переводят восприятие пространства от «видимого порта» к «слышимому порту», задавая границы и иерархию зон [1]. В этом контексте особенно значима мысль Фу Сюняя о том, что «повествование с самого начала представляет собой действие по производству слухового пространства» [2. С. 89]. Следовательно, акустические стимулы не только направляют внимание читателя, но и формируют эмоциональное ожидание: столкновение дальнего гула и интимного шепота, резких выкриков и внезапных пауз динамически перестраивает напряжение и этическую интерпретацию событий.

Исследование, результаты которого изложены в настоящей статье, проведено на материале одного из ранних рассказов М. Горького — «Челкаш». Выбор текста был предопределен тем, что в работах по поэтике Горького рассказ «Челкаш» традиционно рассматривается как показатель перехода писателя от романтизма к реализму. Особенностью романтизма является описание связи человека с природой. Важную роль в рассказе «Челкаш» играет описание моря, морского пейзажа, на фоне которого развивается основной конфликт, раскрывается характер главного героя.

В «Челкаше» портовые индустриальные шумы и природные морские звуки образуют две отдельные акустические системы: первая — ассоциируется с трудовой дисциплиной, риском и давлением, вторая — с открытостью и подвижностью. Их сопоставление не только создает атмосферу, но и формирует структурную границу, по которой читатель ориентируется между пространствами и интерпретирует их ценностную полярность. Подобная организация согласуется с представлением Ю.М. Лотмана о художественном тексте как системе, разделяющей мир на гетерогенные локусы и наделяющей пространственные модели непространственными значениями [3]. Существенно, что акустическая организация в рассказе действует и как механизм темпорализации восприятия. Повторяющиеся шумовые импульсы, чередование дальних и ближних источников, а также переходы от непрерывного фона к единичному окрику формируют особый режим читательского внимания: пространство не просто описывается, а разворачивается во времени как последовательность слышимых напряжений. В этом смысле звук в «Челкаше» соотносится как с топографией порта и моря, так и с пороговыми состояниями сюжета, ожиданием, скрытностью, внезапной угрозой и моральным колебанием персонажей. Тем самым слуховой план оказывается связанным с композиционной динамикой не слабее, чем зрительные описания и предметные детали.

Во избежание интерпретаций, основанных лишь на интуиции, исследование опирается на принципы корпусной методологии: русский текст рассказа полностью аннотируется по звуковой лексике, классифицируется по параметрам источника звука, акустической «фактуры» и степени олицетворения; затем частотные распределения сопоставляются с контекстуальным чтением [4].

Работа отвечает на три ключевых вопроса:

- Как распределение звуковых единиц маркирует границы пространства?
- Как голосовые характеристики персонажей участвуют в ценностной маркировке и процессе дегуманизации?
- Как кросс-доменное функционирование корней (например, шип-, рев-) формирует семиотический механизм идентификации?

В отличие от предшествующих исследований, сосредоточенных преимущественно на социально-этических аспектах, статья предлагает систему аннотации звуковых элементов и уточняет, как звуковая организация связана с пространственной и персонажной оппозициями в тексте Максима Горького.

Материалы и методы исследования

Материалом исследования послужил оригинальный текст рассказа М. Горького «Челкаш». Для локализации контекстов использовался Национальный корпус русского языка. Кроме того, полное произведение было импортировано в систему корпусного поиска и визуализации Wordless [5]. На основе автоматизированной поисковой выборки и последующего сопоставления с оригиналом отбирались лексемы, имеющие звуковую семантику. Полученные результаты дополнительно верифицировались методом сплошной ручной проверки. В итоге было выделено 136 лексических единиц, семантически связанных со звуком. Разметка массива данных осуществлялась в два независимых этапа с последующей сверкой результатов, при этом спорные случаи разрешались посредством унифицированного контекстного анализа.

Разработка параметров разметки базируется на концепции Векшина о соотношении звуковых средств текста и процессов смыслообразования [6], согласно которой фонетические и акустические единицы рассматриваются в качестве сопоставимых нарративных элементов. В целях количественного анализа в итоговую выборку включены исключительно существительные и глаголы с прямой звуковой семантикой. Прочие части речи, в частности прилагательные и наречия, не учитывались как самостоятельные единицы, выполняя функцию контекстуальных маркеров акустической фактуры.

Процедура аннотирования предполагала фиксацию трех основных категорий: типа источника звука (индустриальный, природный, голосовой, неопределенный или иной), аудиальной фактуры (Loud / Harsh, Loud / Mechanical, Rhythmic / Deep, Quiet / Soft, Neutral) и наличия антропоморфизирующих маркеров, репрезентирующих звук в качестве агентивного субъекта. Классификация источников звука соотнесена с терминологической триадой экологии звуковой среды (soundscape ecology): biophony, geophony и anthrophony [7]. В рамках настоящего исследования категории biophony и geophony объединены в класс природных звуков; неречевые шумы, связанные с человеческой деятельностью, отнесены к индустриальным. Диалогическая речь и крик выделены в самостоятельную категорию голоса для оптимизации последующего персонажного анализа. Распределение единиц по классам фактуры осуществлялось на основе операциональных признаков громкости, резкости, диссонантности и ритмичности с обязательным учетом оригинального контекста.

На этапе статистической обработки и визуализации данных в соответствии с методологией частотного и распределительного анализов [4] проведены количественные подсчеты и сформированы таблицы сопряженности по вектору «источник — фактура». Впоследствии классы фактуры были укрупнены и сведены к трем основным регистрам: негативному (резкому), нейтральному и позитивному (гармоничному). Подобная категоризация обеспечивает возможность сопоставления пространственных звуковых сцен по критерию их экспрессивной полярности. Анализ персонажной системы реализовывался посредством контекстного отбора: из текстовых фрагментов, содержащих эксплицитное упоминание главных героев, извлекались лексемы, характеризующие голос, после чего проводилось сравнение их акустической репрезентации в структуре повествования.

Основная часть

Распределение источников звука и пространственная оппозиция

Согласно данным, приведенным на рис. 1, в типологии источников наибольшую долю составляют голосовые единицы (53,7%). Это свидетельствует о том, что звуковая организация произведения «Челкаш» не ограничивается простой аккумуляцией фоновых шумов: развитие повествования в значительной степени формируется речевой активностью персонажей. Данный вывод согласуется с концепцией М.М. Бахтина [8] о значимости «звучащего слова». Природные

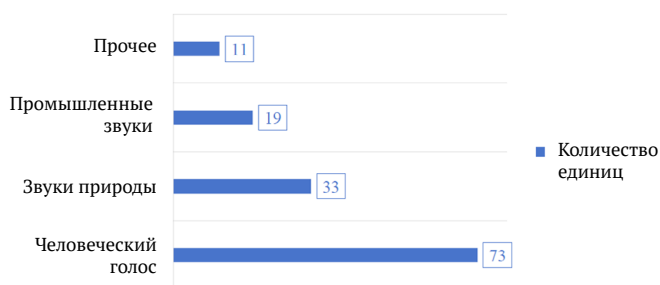


Рис. 1. Распределение источников звука ($n = 136$)

При классификации звуковой фактуры на три категории (рис. 2) выявляется выраженная асимметрия. Индустриальные звуки практически полностью сосредоточены в негативном и резком регистрах (17/19), тогда как природные коррелируют преимущественно с позитивным и гармоничным звучанием (30/33). Выявленная диспропорция служит количественным обоснованием для семантической интерпретации локусов, где порт ассоциируется с давлением, а море — со свободой [10]. При этом полярность не является инвариантной на протяжении всего текста. В финальном эпизоде бури природные звуки характеризуются высокой интенсивностью и отрицательной коннотацией (в частности, используются лексемы со значением воя и рева), трансформируя акустическую картину от гармоничной к категории сурового возвышенного. Следовательно, пространственная оппозиция функционирует не как статичная бинарная структура, а как динамическая система, актуализируемая в кульминационных точках сюжета.

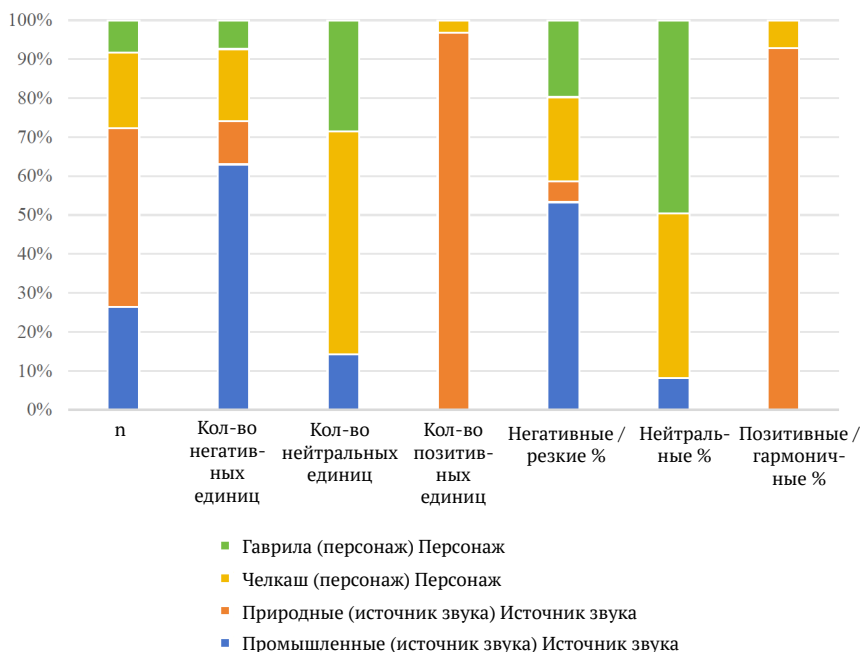


Рис. 2. Сопоставление эмотивной полярности звуковой фактуры

Категории «промышленный» и «природный» отражают группировку по источнику звука; категория «персонажный» представляет подкорпус речевых единиц, извлеченных из контекстов с эксплицитным упоминанием главных героев.

Индустриальный звуковой ландшафт: шум, антропоморфизация и «стальной зверь»

По распределению полярностей (см. рис. 2) индустриальный звуковой ландшафт предстает как сила принуждения. В пространстве порта индустриальный звуковой фон формируется вокруг семантического поля металлического удара, гудка и механического трения. Репрезентативными выступают лексемы «реветь» (применительно к гудку), «воплъ» (в словосочетании «металлический вопль»), «грохот», «шипеть» (о выбросах пара или газа). Данные языковые единицы и маркируют интенсивность звучания, и за счет механизмов зооморфизации и антропоморфизации наделяют технические объекты агентивностью, концептуализируя их действия через глаголы состояния и физиологических процессов (злиться, дышать, стонать).

В частности, метафора о гигантских пароходах, которые глубоко вздыхают, переводит функционирование паровой установки в категорию утомленного физического объекта, подвергающегося высоким эксплуатационным нагрузкам. Контекстная мотивированность подобной персонификации подтверждается тезисом С.В. Воронина о закономерной связи звукоизобразительных средств с акустическим референтом. Согласно этой концепции, такие параметры, как высота, громкость, длительность, периодичность (соотношение тона и шума) и диссонантность, обусловливают лингвистическую репрезентацию механического звука в виде рычания, шипения или вздоха [12]. Типовые примеры лексики, описывающей индустриальный звуковой ландшафт, представлены в табл. 1.

Таблица 1

Репрезентативные единицы индустриального звукового ландшафта (фрагмент)

Единица (рус.)	Значение	Аудиальная фактура	Примечание к разметке
Реветь / ревушие	Реветь, рычать	Экстремальная / резкая (Loud/Harsh)	Ключевой пример: о гудке парохода; «не просто громко», а «по-звериному», с оттенком ярости
Вопль	Крик, рыдание	Резкая / режущая (Loud/Harsh)	«Металлический вопль»: индустриальный звук оформляется как страдание / боль
Вздыхают	Вздыхают	Низкая / глубинная (Rhythmic/Deep)	«Гигантские пароходы... вздыхают»: усталость машины как метафора тяжести труда
Шипят	Шипят	Резкая / шипящая (Loud/Harsh)	Зооморфизация («как змея»): коннотации скрытой опасности / враждебности
Гремящие	Громяхающие	Оглушительная / механическая (Loud/Mechanical)	О вагонах / тяжестях; акцент на физическом давлении и принуждении

В начальном фрагменте, описывающем портовое пространство, формируется взаимосвязь высокой интенсивности звука и его металлической природы, представленная в виде кумулятивной синтаксической конструкции: «Звон якорных цепей, грохот сцеплений вагонов, металлический вопль железных листов...». Перечисленные акустические компоненты образуют непрерывную последовательность, при этом лексема «воплъ» переводит механический гул в антропоморфный регистр. Таким образом, семантика производственных звуков изначально коррелирует с категориями принуждения.

В тексте М. Горького данный шум номинируется как «музыка труда», что формирует выраженный иронический подтекст: согласно данным (см. рис. 2), параметры гармоничности индустриального звука минимизированы, тогда как показатели механичности и резкости достигают максимальных значений. В рассматриваемом контексте понятие музыки подразумевает не эстетическую упорядоченность, а принудительную ритмику, интегрирующую индивида

в капиталистическую производственную систему. В рамках терминологии М. Булла и Л. Бэка [11] подобный шум способен функционировать как дисциплинарный механизм аудиальной культуры.

Дополнительной функцией индустриального звукового ландшафта выступает нивелирование человеческого голоса. В условиях устойчивой акустической доминанты окружающей среды индивидуальное высказывание критически редуцируется, а слуховое давление метафорически транслирует социальные отношения жесткого подчинения.

Природный звуковой ландшафт: слоистая структура

«тишина — ритм — музыка»

Природный акустический ландшафт морской акватории образует дихотомическую оппозицию звуковому пространству порта (табл. 2). Согласно результатам классификации, природные аудиальные единицы преимущественно относятся к категориям «ритмичное / глубокое» (Rhythmic / Deep) и «тихое / мягкое» (Quiet / Soft), а их перцептивная оценка определяется как «позитивная / гармоничная» (30/33; см. рис. 2). Текстовая репрезентация данных явлений часто осуществляется через соматические метафоры. В частности, сравнение с дыханием концептуализирует шум моря как автономный макроритм, не связанный с антропогенной деятельностью. Применение лексем со значением резонанса (например, глагола «звенеть») уподобляет гидроакустику инструментальному тембру, формируя семантический признак звуковой прозрачности.

Таблица 2

Репрезентативные единицы природного звукового ландшафта (фрагмент)

Единица (рус.)	Значение	Аудиальная фактура	Примечание к разметке
Звучало	Звучало, отзывалось	Мягкая / тихая (Quiet / Soft)	Море «ласково» звучит; контраст к индустриальному «резкому»
Звук	Звук	Пространная / глубинная (Rhythmic / Deep)	«Шум сонного дыхания»: эффект почти «сакральной» тишины
Звенела	Звенела	Звонкая / мягкая (Quiet / Soft)	Вода под веслами «звенит»; инструментальная метафорика, эстетизация
Рокочущие	Рокочущие	Внушительная / глубинная (Rhythmic / Deep)	Нейтральная единица: встречается и в порту, и на море; в морском контексте соотнесена с силой / простором
Вдыхала / шипела	Вдыхала / шипела	Ритмическая / глубинная (Rhythmic / Deep)	Важно различие контекстов: морское «шипела» — пена / прибой, «дыхание» стихии, а не «змея» пара / машины

В отличие от описаний портового пространства фрагменты с изображением моря стабилизируют акустический фон посредством лексем с семантикой плавности и метафоры дыхания: «...море... ласково звучало...», «По ночам над морем плавно носится мягкий шум его сонного дыхания...». Подобная синтаксико-семантическая организация переводит звук из категории разового шумового события в режим непрерывного фона и ритмики. Пространство воспринимается не как фактор принудительного акустического воздействия, а как среда, обеспечивающая сенсорный базис для проекции концепта свободы в сознании Челкаша.

При этом природный звуковой фон не сводится исключительно к семантике спокойствия. В финальной части текста морская стихия репрезентируется посредством лексем, обозначающих высокую интенсивность звучания («выло», «рев»). В семантической перспективе данный прием представляет собой не дублирование индустриального давления, а актуализацию эстетической категории возвышенного: демонстрация природной мощи указывает на сопутствующие свободе

риски и предвосхищает мотив нравственного суда. После проявления алчности Гаврилы акустические характеристики моря приобретают функцию карательной инстанции. Данный этап завершает переход от первоначальной тишины к звуковому воплощению возмездия, формируя ступенчатую динамику акустического ландшафта произведения.

Вариативность персонажного голоса: конструирование идентичности и механизмы дегуманизации

Статистический анализ источников звука (см. рис. 1) выявляет пространственную оппозицию, тогда как полярное распределение данных в персонажном аспекте (см. рис. 2) позволяет сопоставить акустическую репрезентацию героев. В контекстах с эксплицитным упоминанием действующих лиц зафиксировано следующее соотношение: для Челкаша выявлено 14 голосовых единиц (5 негативных / резких, 8 нейтральных, 1 позитивная / гармоничная), для Гаврилы — 6 (2 негативные / резкие, 4 нейтральные). Количественные различия по параметрам силы и резкости незначительны, однако ключевую роль играет оценочный компонент, заложенный в семантике выбранных лексем. Как отмечал В.В. Виноградов, в художественном тексте слово лишено абсолютной нейтральности, поскольку нарративная оценка имплицитно выражается через лексический отбор [13]. Следовательно, при анализе репрезентации персонажей фокус внимания смещается с физических характеристик звука на способность лексики кодировать социальный статус и телесность субъектов.

Формирование звукового портрета Челкаша на пересечении различных семантических полей

В эпизоде в порту использование глагола «посвистывал» трансформирует голосовое проявление в социальный жест. В ситуациях конфликта лексемы «шипел» и «взревел» маркируют переход звучания в регистр витальной силы и зооморфности. Важно отметить, что корень шип-функционирует в тексте в трех различных контекстах: индустриальном (звук пара), природном (звук пены) и персонажном (речь протагониста). Подобный перенос признака между доменами обеспечивает структурную связность произведения. Данное наблюдение согласуется с концепцией Г.В. Векшина, согласно которой звуковой повтор выполняет функцию механизма смыслообразования [6].

Акустическая характеристика Гаврилы отличается понижением речевого статуса. Данный персонаж преимущественно описывается посредством нелингвистического соматического шума. Глагол «визжал» указывает на потерю контроля, а выражения «шлепал губами» и «шепотом» в контексте модальности унижения редуцируют субъекта речи до уровня источника физиологического звука. Указанный сдвиг коррелирует с теорией М.М. Бахтина о снижении статуса посредством актуализации телесного низа: соматизация голоса формирует условия для аксиологического принижения героя [8]. Подобная трансформация снижает степень артикулированности речи персонажа и акцентирует его подчиненное положение в структуре конфликта.

Механизм дегуманизации в произведении систематически реализуется через взаимосвязь физического действия и звукоизвлечения. В эпизодах алкогольной интоксикации Гаврилы коммуникативная интенция замещается нечленораздельными проявлениями («шлепал губами», «мычал»). В то же время в кульминационных моментах директивные и угрожающие реплики Челкаша конденсируются в единый маркер контроля (глагол «шипел»). Таким образом, уровень артикулированности речи распределяется между героями асимметрично: образ одного персонажа строится на основе лаконичных, контролируемых акустических характеристик, тогда как образ другого — подвергается редукции до физиологического шума.

Заключение

Сплошной статистический анализ и контекстуальное исследование 136 звуковых лексем в рассказе М. Горького «Челкаш» демонстрируют формирование внутри текста системного аудиального кода, определяемого как звуковой ландшафт. В соответствии с концепцией Р.М. Шейфера, механистические шумы индустриального порта систематически антропоморфизируются, кодируя данную локацию как пространство принуждения. Акустика моря, напротив, посредством тишины, ритмичности и квазимузыкальной организации конструирует локус свободы, а в эпизоде бури трансформируется из фоновой среды в доминирующую стихию, выполняющую функцию возмездия [1]. Применение дихотомии Б. Труакса «сигнал / шум» позволяет рассматривать портовую акустику как механизм деструктивного шума, подавляющего субъекта, тогда как морская среда задает персонажам пространственную ориентацию и темп [14]. Следовательно, оппозиция звуковых ландшафтов носит структурированный характер: различные типы звучания закономерно распределяются между конкретными топосами и ключевыми сюжетными узлами [3].

На уровне системы персонажей акустическая организация участвует в конструировании идентичности. Гаврила репрезентируется преимущественно как источник физиологического шума, что ослабляет его субъектную позицию и коррелирует с концепцией материально-телесного низа М.М. Бахтина [8]. Челкаш, напротив, характеризуется высокой вариативностью акустических проявлений, свободно перемещаясь между портовым и морским звуковыми ландшафтами, что подчеркивает его маргинальный, пограничный статус.

Выявленные акустические закономерности функционально связаны с композиционной структурой произведения. Звуковые маркеры актуализируются в точках сюжетных трансформаций: при смене локуса, эскалации межличностного напряжения и переходе психологического состояния героев от латентной тревоги к открытому конфликту. Таким образом, аудиальная организация текста выполняет функции обеспечения текстовой когезии и выделения сюжетных акцентов.

Научная новизна исследования заключается в обосновании пространственно-символических оппозиций посредством количественного анализа звуковой лексики, что объективирует предшествующие качественные наблюдения. Установлена системная взаимосвязь между семантическими параметрами звука (источником, фактурой, степенью антропоморфизации) и репрезентацией хронотопа и героев. Значимым результатом является выявление механизма аудиальной символизации: лексический повтор звукоподражательных основ в описаниях индустриальной, природной и антропологической сред формирует сквозной мотив рассказа. Предложенная методология предоставляет универсальную исследовательскую базу для дальнейшего изучения акустической поэтики литературных произведений.

Литература

1. *Schafer R.M.* The tuning of the world. New York: Knopf, 1977.
2. *Фу Сюань.* Производство нарратива и акустического пространства (叙事与听觉空间的生产) // Вестник Пекинского педагогического ун-та. Серия: Общественные науки. 2020. № 4. С. 89–98.
3. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
4. *McEnery T., Hardie A.* Corpus linguistics: Method, theory and practice. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
5. *Ye L.* Wordless: An integrated corpus tool with multilingual support for the study of language, literature, and translation // SoftwareX. 2024. Vol. 28. Art. 101931.

References

1. *Schafer, R.M.* The tuning of the world. New York: Knopf, 1977.
2. *Fu, Syuyan.* Proizvodstvo narrativy i akusticheskogo prostranstva (叙事与听觉空间的生产) // Vestnik Pekinskogo pedagogicheskogo un-ta. Seriya: Obshchestvennye nauki. 2020. No. 4. S. 89–98.
3. *Lotman, Ju.M.* Struktura hudozhestvennogo teksta. Moscow: Iskusstvo, 1970.
4. *McEnery, T., Hardie, A.* Corpus linguistics: Method, theory and practice. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
5. *Ye, L.* Wordless: An integrated corpus tool with multilingual support for the study of language, literature, and translation // SoftwareX. 2024. Vol. 28. Art. 101931.

6. *Векшин Г.В.* Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М.: МГУП, 2006.

7. *Pijanowski B.C., Villanueva-Rivera L.J., Dumyahn S.L., Farina A.* Soundscape ecology: The science of sound in the landscape // *BioScience*. 2011. Vol. 61. No. 3. P. 203–216.

8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Советский писатель, 1963.

9. *Горохова Л.А.* О структуре «звукового ландшафта» художественного произведения // *Журнал филологических исследований*. 2022. Т. 7. № 3. С. 96–100.

10. *Юсип-Якимович Ю.* Звуковой пейзаж как основа акустической картины мира славянских поэтов-символистов // *Filološke studije*. 2015. Vol. 13. No. 2. P. 147–159.

11. *Bull M., Back L.* The auditory culture reader. Oxford: Berg, 2003.

12. *Воронин С.В.* Основы фоносемантики. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982.

13. *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959.

14. *Truax B.* Acoustic communication. 2nd ed. Westport, CT: Ablex, 2001.

6. *Vekshin, G.V.* Ocherk fonostilistiki teksta: Zvukovoi povtor v perspektive smysloobrazovaniia. Moscow: MGUP, 2006.

7. *Pijanowski, B.C., Villanueva-Rivera, L.J., Dumyahn, S.L., Farina, A.* Soundscape ecology: The science of sound in the landscape // *BioScience*. 2011. Vol. 61. No. 3. P. 203–216.

8. *Bahtin, M.M.* Problemy poetiki Dostoevskogo. 2-e izd., pererab. i dop. Moscow: Sovetskii pisatel', 1963.

9. *Gorohova, L.A.* O strukture «zvukovogo landshafta» hudozhestvennogo proizvedeniia // *Zhurnal filologicheskikh issledovani*. 2022. T. 7. No. 3. S. 96–100.

10. *Iusip-Iakimovich, Ju.* Zvukovoi peizazh kak osnova akusticheskoi kartiny mira slavianskih poetov-simvolistov // *Filološke studije*. 2015. Vol. 13. No. 2. P. 147–159.

11. *Bull, M., Back, L.* The auditory culture reader. Oxford: Berg, 2003.

12. *Voronin, S.V.* Osnovy fonosemantiki. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo un-ta, 1982.

13. *Vinogradov, V.V.* O yazyke hudozhestvennoi literatury. Moscow: Goslitizdat, 1959.

14. *Truax, B.* Acoustic communication. 2nd ed. Westport, CT: Ablex, 2001.



Синь Мэнфэй,

аспирант Института иностранных языков
Чжэцзянский университет (Ханчжоу, Китай)

Xin Mengfei,

PhD student of the Institute of Foreign Languages
Zhejiang University (Hangzhou, China)

e-mail: vityaxin@mail.ru; xmfzju@zju.edu.cn
<https://orcid.org/0009-0009-3382-7075>



Ван Юн,

доктор филологических наук,
профессор Института иностранных языков
Чжэцзянский университет (Ханчжоу, Китай)

Wang Yong,

Doctor of Philology,
Professor of the Institute of Foreign Languages
Zhejiang University (Hangzhou, China)

e-mail: wangyongrus@zju.edu.cn
<https://orcid.org/0009-0000-2612-3293>



Статья поступила: 21.01.2026

Принята к печати: 22.03.2026