

9(147)

Дмитриевич Шостакович (25 сентября 1906 — 25 сентября 1975), Санкт-Петербург[3][4] — 9 сентября 1975[5][...], Москва[3][4]) — русский композитор, пианист, педагог, общественно-общественный деятель.

Народный артист СССР (1954), Герой Социалистического Труда (1966). Лауреат Ленинской премии (1958), пяти Сталинских премий (1941, 1942, 1946, 1950, 1952), Государственной премии СССР (1968), Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки (1974). Номинант на премию «Оскар» за музыку к фильму «Хованщина»[6], а также дважды номинант на премию «Грэмми» за Концерт для фортепиано с оркестром № 2 и Симфонию № 4[7].

Один из крупнейших композиторов XX века, автор 15 симфоний и 15 квартетов, шести концертов, двух опер, оперетты, трёх балетов, многочисленных произведений камерной музыки, а также музыки для кинофильмов и театральных постановок.

В 1957—1974 годах — секретарь Правления Союза композиторов СССР, в 1960—1968 годах — председатель Правления Союза композиторов РСФСР.

Прадед по отцовской линии — ветеринарный врач Пётр Михайлович Шостакович (1808—1871), родился в местечке Шеметово (ныне в Мядельском районе, Минская область, Белоруссия). В документах причислял себя к крестьянам; в качестве вольнослушателя окончил Виленскую медико-хирургическую академию[8]. В 1830—1831 годах участвовал в польском восстании и после его подавления вместе с женой, Марией-Юзефой Ясинской, был выслан на Урал, в Пермскую губернию[9][10][11]. В 1840-х годах супруги жили в Екатеринбурге, где 27 января (8 февраля) 1845 года у них родился сын — Болеслав-Артур[10][9].

В Екатеринбурге Пётр Шостакович дослужился до чина коллежского асессора; в 1858 году семья переселилась в Казань. Здесь ещё в гимназические годы Болеслав Петрович сблизился с деятелями «Земли и воли»[12]. После окончания гимназии, в конце 1862 года, он отправился в Москву, вслед за казанскими «землепольцами» Ю. М. Мосоловым и Н. А. Шатиловым; работал в управлении Нижегородской железной дороги, принимал активное участие в организации демонстраций, торжествами революции 1905 года. В 1906 году Шостакович переехал в Санкт-Петербург, где в 1907 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию.

120 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
25 сентября 2026 г.

ШОСТАКОВИЧ
ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ
1906-1975 гг.

UNIVERSUM: ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научный журнал

Издается ежемесячно с ноября 2013 года

Выпуск: 9(147)

Сентябрь 2026 г.

Новосибирск
2026

ББК 71+80/85

U55

Главный редактор журнала:

Лебедева Надежда Анатольевна – д-р философии в области культурологии.

Редакционная коллегия:

Акчурина-Муфтиева Нурия Мунировна – д-р искусствоведения, проф.;

Аль-Мугаммай Аззам Ахмад Джума – канд. филол. наук, доц.;

Варакина Галина Владиславовна – д-р культурологии, доц.;

Гринев-Гриневич Сергей Викторович – д-р филол. наук, проф.;

Искандарова Гульнара Рифовна – д-р филол. наук, доц.;

Каминская Елена Альбертовна – д-р культурологии, канд. пед. наук, проф.;

Кудрявцева Раисия Алексеевна – д-р филол. наук, проф.;

Кульпина Валентина Григорьевна – д-р филол. наук, доц.;

Личак Наталия Алексеевна – д-р культурологии, доц.;

Мерешкова Хэди Рашидовна – канд. филол. наук, доц.;

Павенков Олег Владимирович – канд. филос. наук, доц.;

Прокофьева Лариса Петровна – д-р филол. наук, доц.;

Радь Эльза Анисовна – д-р филол. наук, доц.;

Романчук Любовь Анатольевна – канд. филол. наук;

Сидорова Наталья Анатольевна – д-р филол. наук, проф.;

Тищенко Наталья Викторовна – д-р культурологии, доц.;

Тупикова Светлана Евгеньевна – канд. филол. наук, доц.;

Улитова Анастасия Сергеевна – канд. филол. наук;

Файзуллина Найля Ивановна – д-р филол. наук, доц.;

Хуако Фатимет Нальбиевна – д-р филол. наук, проф.;

Шамина Людмила Алексеевна – д-р филол. наук;

Шаронова Елена Александровна – д-р филол. наук, проф.;

Щукина Вероника Александровна – канд. филол. наук.

U55 Universum: филология и искусствоведение : электронный научный журнал. — № 9(147). — Новосибирск : Изд-во «Юниверсум», 2026. — 112 с. — Текст : электронный. — URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/category/9147> (дата публикации: 21.09.2026).

ISSN 2311-2859

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9

Учредитель и издатель: ООО «Юниверсум»

© ООО «Юниверсум», 2026 г.

Содержание

Статьи на русском языке

Языкознание

Теория языка и общее языкознание

- Фразеологическая репрезентация концептов трудолюбия, лени и профессиональной компетентности в английском языке (в сопоставлении с азербайджанским и немецким языками) 4
Казымова Роя Элхан кызы

Русский язык

- Критика этимологических гипотез обозначений крестов в русском языке 11
Тележко Георгий Михайлович

Прикладная лингвистика

- Сравнительный анализ пяти нидерландских переводов стихотворения Александра Блока "Ночь, улица, фонарь, аптека": о приоритете микроструктуры 18
Тележко Юлия Георгиевна

Литература и смежные дисциплины

Русская литература

- Экфрасис в произведениях русских классиков первой половины XIX века 45
Гафурова Азиза Зиятовна
- Эпистолярное наследие А.А. Ахматовой: судьба, окружение и мировоззрение поэта в зеркале частной переписки 51
Эркина Арина Алексеевна

Искусствоведение

Культурология и теория искусства

- Триада «вера — надежда — любовь» в топонимии горных ландшафтов: казахстанский Алтай, Антарктида и Канадские Скалистые горы 60
Тетерина Кристина Николаевна

Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн

- Проблема верификации при вторичной материализации объектов в условиях нематериального архива (на примере «чаплыгинской папки») 72
Ивченко Алексей Васильевич

Музыкальное искусство

- Классическое вокальное искусство в эмоциональном, когнитивном и культурном опыте личности: позиции исполнителя и слушателя 82
Тангиева Тамара Бахаудиновна

Кино, телевидение и экранные искусства

- Образ Мендесского козла в романе Денниса Уитли "И исходит дьявол" и его экранизации 92
Романчук Любовь Анатольевна
Дябина Владислава Николаевна

СТАТЬИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА И ОБЩЕЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Статья поступила в редакцию: 20.08.2026

Статья принята к публикации: 02.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 811.111+811.112.2+811.191

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23369

Фразеологическая репрезентация концептов трудолюбия, лени и профессиональной компетентности в английском языке (в сопоставлении с азербайджанским и немецким языками)

Казымова Роя Элхан кызы

диссертант,

Азербайджанский университет,

преподаватель английского языка Международного языкового центра Карабахский университет,

Азербайджанская Республика, г. Ханкенди

E-mail: roya.kasimova@qu.edu.az

Phraseological representation of the concepts of diligence, laziness, professional competence, and incompetence in English: a contrastive analysis with Azerbaijani and German

Kazimova Roya Elkhan

Doctoral candidate at Azerbaijan University,

English Language Teacher

at the International Language Center of Karabakh University,

Republic of Azerbaijan, Khankendi

Аннотация

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом современной лингвистики к изучению языковой репрезентации культурных ценностей и национального мировоззрения, а также необходимостью выявления универсальных и национально-

Библиографическое описание: Казымова Р.Э. кызы Фразеологическая репрезентация концептов трудолюбия, лени и профессиональной компетентности в английском языке (в сопоставлении с азербайджанским и немецким языками) // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23369>

специфических способов концептуализации трудовой деятельности в различных лингвокультурах. Целью исследования является выявление особенностей фразеологической репрезентации концептов трудолюбия, лени, профессиональной компетентности и некомпетентности в английском языке в сопоставлении с азербайджанским и немецким языками. Материалом исследования послужили фразеологические единицы, отобранные методом сплошной выборки из фразеологических словарей, научных публикаций, медиатекстов, художественной литературы и интернет-коммуникации. В работе использованы методы семантического, лингвокультурологического, когнитивного и сопоставительного анализа. Результаты исследования показали, что в английской фразеологии концепты трудолюбия и профессиональной компетентности преимущественно связаны с положительной оценкой и репрезентируются посредством образов усилия, мастерства, ответственности и инициативности. Концепты лени и некомпетентности, напротив, характеризуются устойчивой отрицательной коннотацией. Сопоставительный анализ позволил выявить как универсальные модели концептуализации труда, так и специфические культурные особенности: английская фразеология чаще использует профессиональные и производственные метафоры, азербайджанская акцентирует нравственные ценности и семейное благополучие, а немецкая подчеркивает дисциплину и организованность. Полученные результаты подтверждают тесную взаимосвязь языка, культуры и национального мировоззрения и могут быть использованы в исследованиях по лингвокультурологии, когнитивной лингвистике, межкультурной коммуникации и сопоставительной фразеологии.

Abstract

The relevance of this study is determined by the growing interest of contemporary linguistics in the linguistic representation of cultural values and national worldviews, as well as by the need to identify universal and culture-specific ways of conceptualizing labor and professional activity in different linguocultures. The aim of the research is to identify the peculiarities of the phraseological representation of the concepts of diligence, laziness, professional competence, and incompetence in English in comparison with Azerbaijani and German. The research material consists of phraseological units selected through continuous sampling from phraseological dictionaries, academic publications, media texts, literary sources, and online communication. The study applies semantic, linguocultural, cognitive, and contrastive methods of analysis. The findings reveal that the concepts of diligence and professional competence in English phraseology are predominantly associated with positive evaluations and are represented through images of effort, mastery, responsibility, and initiative. In contrast, the concepts of laziness and incompetence are characterized by stable negative connotations. The comparative analysis demonstrates both universal patterns and culture-specific features in the conceptualization of labor. English phraseology frequently employs occupational and industrial metaphors, Azerbaijani phraseology emphasizes moral values and family welfare, whereas German phraseology highlights discipline, organization, and collective responsibility. The results confirm the close relationship between language, culture, and national worldview and may be applied in further studies of linguocultural linguistics, cognitive linguistics, intercultural communication, and contrastive phraseology.

Ключевые слова: фразеология, трудолюбие, лень, профессиональная компетентность, некомпетентность, лингвокультурология, когнитивная лингвистика, сопоставительное языкознание.

Keywords: phraseology, diligence, laziness, professional competence, incompetence, linguocultural studies, cognitive linguistics, contrastive linguistics.

Введение

В современной антропоцентрической лингвистике особое внимание уделяется исследованию взаимодействия языка, культуры и национального мировоззрения. Одним из наиболее продуктивных направлений выступает лингвокультурологическое изучение фразеологических единиц, поскольку именно во фразеологии получают отражение базовые ценности общества, его стереотипы и модели социального поведения [5].

По мнению В.А. Масловой, язык не только отражает действительность, но и формирует систему культурных ценностей, характерных для определённого этноса [5]. Особую роль в этом процессе играет фразеологический фонд языка, представляющий собой своеобразный механизм хранения коллективной памяти народа.

В.Н. Телия рассматривает фразеологию как «зеркало культуры», в котором фиксируются социальные нормы, идеалы и оценочные установки общества [6]. Через устойчивые выражения язык формирует представления о социально одобряемых и неодобряемых качествах личности. К числу таких качеств относятся трудолюбие, профессиональная компетентность, ответственность, а также противоположные им явления — лень и некомпетентность.

Особое место в исследовании подобных концептов занимает когнитивная лингвистика. Как отмечают Дж. Лакофф и М. Джонсон, абстрактные концепты осмысливаются человеком посредством метафорических моделей, основанных на жизненном опыте [11]. Именно поэтому трудолюбие в различных языках часто выражается через образы физического труда, движения, преодоления препятствий и целенаправленного усилия.

Актуальность исследования определяется возрастающим интересом современной науки к изучению языковой репрезентации культурных ценностей, а также необходимостью выявления универсальных и национально-специфических способов концептуализации труда в разных языках и культурах.

Цель исследования состоит в выявлении лингвокультурных особенностей репрезентации концептов трудолюбия, лени и профессиональной компетентности в английской фразеологии в сопоставлении с азербайджанским и немецким языками.

Методология исследования

Материал исследования был сформирован методом сплошной выборки из современных фразеологических словарей английского языка, англоязычных медиатекстов, публикаций делового дискурса, интернет-коммуникации и художественной литературы.

Теоретической основой работы послужили исследования в области фразеологии, когнитивной лингвистики и лингвокультурологии [2; 5; 6; 3; 11].

В ходе исследования использовались следующие методы:

1. метод сплошной выборки языкового материала;
2. семантический анализ;
3. лингвокультурологический анализ;
4. сопоставительный анализ;
5. когнитивная интерпретация фразеологических единиц.

При интерпретации языкового материала особое внимание уделялось современным исследованиям по контрастивной фразеологии, рассматривающим связь фразеологических единиц с национальной культурой и коллективным сознанием [12; 4].

Результаты исследования и обсуждение. Репрезентация трудолюбия в английской фразеологии

Исследование показало, что английская языковая картина мира содержит значительное количество фразеологических единиц, положительно характеризующих трудовую деятельность человека.

Наиболее распространёнными являются выражения:

1. to work one's fingers to the bone;
2. to burn the midnight oil;
3. to go the extra mile;
4. to pull one's weight;
5. to roll up one's sleeves;
6. to keep one's nose to the grindstone.

Когнитивный анализ показывает, что данные единицы реализуют метафорическую модель «ТРУД = УСИЛИЕ», что соответствует одной из базовых концептуальных метафор, описанных Дж. Лакоффом и М. Джонсоном [11].

Особенно показательна фразеологическая единица to work one's fingers to the bone, которая акцентирует идею самоотверженного труда и полного использования физических ресурсов человека. Аналогичная модель наблюдается в азербайджанском выражении «gecəsini gündüzünə qatmaq» и немецком «sich abrackern».

Современные исследования контрастивной фразеологии подтверждают, что подобные образы являются универсальным способом концептуализации трудовой деятельности в различных культурах [12; 4].

Трудолюбие в медиадискурсе и бизнес-коммуникации

Особый интерес представляет функционирование данных выражений в современном медиадискурсе. Анализ материалов англоязычных СМИ показал, что выражение to go the extra mile активно используется при описании предпринимателей, спортсменов и общественных деятелей.

В корпоративной культуре широкое распространение имеют фразеологизмы to roll up one's sleeves и to pull one's weight. Эти выражения подчеркивают такие ценности, как командная работа, личная ответственность и профессиональная инициатива.

По мнению современных исследователей, именно через подобные языковые средства корпоративная коммуникация транслирует нормативные модели поведения сотрудников [11; 14].

Репрезентация лени и бездеятельности

Противоположный полюс концепта трудолюбия формируют фразеологизмы, характеризующие бездеятельность и отсутствие трудовой активности.

Наиболее употребительными являются:

1. to be bone idle;
2. to loaf around;
3. to drag one's feet;
4. to sit on one's hands.

Данные единицы содержат выраженную отрицательную коннотацию и отражают негативное отношение общества к пассивности и уходу от ответственности.

Особую группу составляют английские пословицы:

1. The devil makes work for idle hands;
2. An idle brain is the devil's workshop.

Эти паремии демонстрируют влияние протестантской трудовой этики, согласно которой безделье рассматривается как морально осуждаемое поведение [3].

Сходные представления наблюдаются и в азербайджанском языке («əli iş tutmaq», «işdən yayınmaq»), а также в немецком языке («auf der faulen Haut liegen», «die Arbeit auf die lange Bank schieben»)[7,11,14].

Репрезентация профессиональной компетентности

Отдельный сегмент английской фразеологической системы составляют единицы, характеризующие профессиональное мастерство.

К ним относятся:

1. to have a knack for something;
2. to know the ropes;
3. to hit the nail on the head;
4. to be a dab hand at something;
5. to be quick on the uptake.

Как отмечают современные исследователи когнитивной фразеологии, подобные выражения репрезентируют концептуальную модель «ПРОФЕССИОНАЛИЗМ = МАСТЕРСТВО» [4; 10].

Особенно интересной представляется фразеологическая единица to know the ropes, первоначально связанная с морской терминологией. В современном английском языке она обозначает высокий уровень профессионального опыта и экспертности.

Репрезентация некомпетентности

Некомпетентность в английской фразеологии чаще всего выражается посредством иронических и уничижительных образов:

1. to be all thumbs;
2. a butterfingers;
3. to make a hash of something.

Данные единицы демонстрируют отрицательное отношение общества к непрофессионализму и неспособности эффективно выполнять свои обязанности.

По мнению исследователей современной фразеологии, подобные выражения выполняют не только описательную, но и социально-регулятивную функцию, задавая стандарты профессионального поведения [11; 7].

Заключение

Проведённое исследование показало, что концепты трудолюбия, лени, профессиональной компетентности и некомпетентности занимают важное место в английской языковой картине мира и получают системное отражение во фразеологии.

Установлено, что трудолюбие в английской лингвокультуре ассоциируется с настойчивостью, ответственностью, инициативностью и готовностью к дополнительным усилиям. Напротив, лень рассматривается как социально неодобряемое поведение и получает устойчивую отрицательную оценку.

Сопоставительный анализ английских, азербайджанских и немецких фразеологических единиц позволил выявить как универсальные модели концептуализации труда, так и национально-культурные особенности их языковой репрезентации. Несмотря на различия в образной структуре фразеологизмов, во всех трёх языках трудолюбие выступает важнейшей социальной и нравственной ценностью.

Полученные результаты подтверждают тесную взаимосвязь языка, культуры и коллективного сознания, а также демонстрируют высокий потенциал фразеологических исследований для изучения национальных особенностей мировосприятия.

Список литературы

1. Алефиренко Н.Ф. Современные проблемы науки о языке. – М.: Флинта, 2018. – 412 с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
3. Бартминский Е. Bartmiński J. Aspects of Cognitive Ethnolinguistics. – London: Equinox Publishing, 2009. – 256 P.
4. Добровольский Д. Dobrovol'skij D. Phraseology and Figurative Language: Some Basic Concepts and Future Prospects // Yearbook of Phraseology. – 2025. – Т. 16.
5. Маслова В.А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2022. – 208 с.
6. Телия В.Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки славянской культуры, 2021. – 288 с.
7. Alsleben, Brigitte; Scholze-Stubenrecht, Werner Dudenredaktion. Redewendungen: Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 960 S. – Berlin: Dudenverlag, 2024. – 960 P.
8. Bekiyeva M.J. Linguoculturological and Cognitive Analysis of Phraseology // European Journal of Humanities and Educational Advancements. – 2022. – Т. 3, № 1.
9. Kövecses Z. Metaphor and Culture. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 314 P.

10. Kuźniak, M., Libura, A., Szawerna, M. From Conceptual Metaphor Theory to Cognitive Ethnolinguistics. Patterns of Imagery in Language. Berlin, Germany: Peter Lang Verlag, 2014, 276 p.
11. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. – Chicago: University of Chicago Press, 2003. – 276 P.
12. Mollica F., Cotta Ramusino P. (eds.). Contrastive Phraseology: Languages and Cultures in Comparison. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. – 2020. – 596 P.
13. Polyezhaev Y., Maksymova A., Tytar O., Kulichenko A., Rukolyanska N. Ethnolinguistics as a Tool for Studying the Cultural Heritage of the World's Peoples // Forum for Linguistic Studies. – 2024. – T. 6, № 5. – P. 287–302.
14. Əliyev B. Azərbaycan dilinin frazeologiyası. Bakı: Elm və Təhsil, 2020. 312 c.

References

1. Alefirenko N.F. Contemporary Problems in Linguistics. – Moscow: Flinta, 2018. – 412 P.
2. Arutyunova N.D. Language and the Human World. – Moscow: Yazyki Russkoi Kultury, 1999. – 896 P.
3. Bartmiński, J. Aspects of Cognitive Ethnolinguistics. – London: Equinox Publishing, 2009. – 256 P.
4. Dobrovol'skij, D. Phraseology and Figurative Language: Some Basic Concepts and Future Prospects. Yearbook of Phraseology. 2025, vol. 16, P. 5–49.
5. Maslova V.A. Linguoculturology. – Moscow: Akademiya, 2022. – 208 P.
6. Teliya V.N. Russian Phraseology: Semantic, Pragmatic, and Linguocultural Aspects. – Moscow: Yazyki Slavyanskoi Kultury, 2021. – 288 P.
7. Alsleben, B., Scholze-Stubenrecht, W. Dudenredaktion. Redewendungen: Wörterbuch der deutschen Idiomatik. – Berlin: Dudenverlag, 2024. – 960 P.
8. Bekiyeva M.J. Linguoculturological and Cognitive Analysis of Phraseology. European Journal of Humanities and Educational Advancements. 2022, vol. 3, no. 1, P. 86–90.
9. Kövecses, Z. Metaphor and Culture. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 314 P.
10. Kuźniak, M., Libura, A., Szawerna, M. From Conceptual Metaphor Theory to Cognitive Ethnolinguistics: Patterns of Imagery in Language. – Berlin: Peter Lang Verlag, 2014. – 276 P.
11. Lakoff, G., Johnson, M. Metaphors We Live By. – Chicago: University of Chicago Press, 2003. – 276 P.
12. Mollica, F., Cotta Ramusino, P. (Eds.). Contrastive Phraseology: Languages and Cultures in Comparison. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. – 2020. – 596 P.
13. Polyezhaev, Y., Maksymova, A., Tytar, O., Kulichenko, A., Rukolyanska, N. Ethnolinguistics as a Tool for Studying the Cultural Heritage of the World's Peoples. Forum for Linguistic Studies. 2024, vol. 6, no. 5, P. 287–302. DOI: 10.30564/fls.v6i5.6830.
14. Aliyev, B. Azərbaycan dilinin frazeologiyası. – Baku: Elm və Təhsil, 2020. – 312 P.

РУССКИЙ ЯЗЫК

Статья поступила в редакцию: 27.08.2026

Статья принята к публикации: 11.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 811.161.1+801.9

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23391

Критика этимологических гипотез обозначений крестов в русском языке

Тележко Георгий Михайлович

канд. техн. наук

индивидуальный предприниматель

Российская Федерация, г. Санкт-Петербург

E-mail: yurate@bk.ru

Criticism of etymological hypotheses for the designations of crosses in Russian language

Telezhko George

candidate of Engineering Sciences, self-employed

Russia, Saint Petersburg

Аннотация

Данная статья посвящена разрешению противоречия между древнейшей историей представлений о крестообразных формах, с одной стороны, и весьма поздней историей русских обозначений креста, которые принято выводить из лексем древневерхненемецких диалектов при отсутствии следов возможных более ранних обозначений в славянских языках – с другой стороны. Это противоречие особенно ярко проявляется, если учитывать, что праславянский диалект выделился из праиндоевропейской общности не позже III тысячелетия до нашей эры и в течение трёх тысячелетий по непонятным причинам не имел в своём лексиконе обозначений разного рода перекрестий.

Цель данной статьи – поиск возможного древнего названия геометрической фигуры в виде двух пересекающихся прямых в слав., не противоречащей связи позднего др.-рус. *крестъ* и имени Христа, и соответствующего древности выделения праславянского диалекта из предковой общности. Для достижения этой цели в статье произведён критический разбор известных этимологий русских обозначений крестообразных конструкций (или изображений крестов). Показано, что в праславянском языке в дохристианскую эпоху могли существовать исконные обозначения крестообразных форм, из которых в точном соответствии с

Библиографическое описание: Тележко Г.М. Критика этимологических гипотез обозначений крестов в русском языке // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23391>

известными фонетическими закономерностями могли быть получены русские обозначения крестов *крыж* и *крест*. Поскольку и внутренняя фонетическая эволюция, и германское заимствование приводят к одним и тем же исторически засвидетельствованным древнерусским формам, гипотеза об исконном происхождении др.-рус. *крѣсть* не создаёт препятствий к установлению его символической связи с именем Христа.

Abstract

This article is devoted to resolving the contradiction between the ancient history of ideas about cruciform forms, on the one hand, and the very recent history of Russian cross designations, which are usually deduced from the lexemes of Old High German dialects in the absence of traces of possible earlier designations in the Slavic languages, on the other hand. This contradiction is especially evident if we take into account that the Proto-Slavic dialect separated from the Proto-Indo-European community no later than the 3rd millennium BC and for three millennia for unknown reasons did not have in its vocabulary designations of various kinds of crosses.

The purpose of this article is to search for a possible ancient name for a geometric figure in the form of two intersecting lines in Slav., which does not contradict the connection of the late Old Rus. *kręstъ* and the name of Christ, and the ancient separation of the Proto-Slavic dialect from the ancestral community. To achieve this goal, the article provides a critical analysis of the known etymologies of Russian designations of cross-shaped structures (or images of crosses). It is shown that in the Proto-Slavic language in the pre-Christian era there could be original designations of cross-like forms, from which the Russian designations of crosses *kryzh* and *kręst* could be obtained in strict accordance with the known phonetic regularities. Since the internal phonetic evolution and the hypothesis of the Germanic borrowing cause the same historically attested Old Russian forms, the hypothesis of the original nature of the Old Rus. *kręstъ* makes no obstacles to the establishment of its symbolic connection with the name of Christ.

Ключевые слова: крест, этимология, древневерхненемецкий, русский, праславянский, латинский, семантика, морфология.

Keywords: cross, etymology, Old High German, Russian, Proto-Slavic, Latin, semantics, morphology.

Введение

Слово *крест* этимологически выводят из имени Христа, откуда и рус. *крестянин* < *христианин*, хотя общего согласия по этой теме не наблюдается. Связь имени Христа и рус. лексемы *крестъ* < др.-рус. *крѣсть* < д.-в.-н. *krist* исторически возможна и фонетически обоснована. Тем не менее, остаётся вопрос о более древних названиях геометрической фигуры «крест» в индоевропейских (ИЕ) языках, поскольку первые изображения крестов появились задолго до казни Христа, подробнейший обзор истории представлений о крестах см. в [4].

Рисунки креста встречаются уже в верхнем палеолите. На артефактах неолита и бронзового века в Европе встречаются рисунки креста, вписанного в круг – солярного символа. Круг, очевидно, изображает горизонт и видимое движение солнца по небу. В знаке креста выражается идея четырёх направлений, исходящих из центра («вперёд-назад, вправо-

влево», или «восток-запад, полдень 'юг' – полночь 'север'»). Издавна говорилось – «иди на все четыре стороны!». Трудно представить, что этот символ и/или его составляющие не имели своих названий.

Также трудно представить (хотя и такое возможно с течением времени), что такие рутинные понятия, как «соединить крест-накрест», «перекрёсток», были произведены в слав. языках исключительно в связи с орудием казни Христа и заменили более древние исконные обозначения соответствующих конструкций и пересечений (например, перекрёстков дорог).

Целью данной статьи является поиск возможного древнего названия геометрической фигуры в виде двух пересекающихся прямых в слав., не противоречащей связи позднего др.-рус. *крестъ* и рус. *крестьянин* с именем Христа, и соответствующего древности выделения праславянского диалекта из предковой общности (в [5] приводятся аргументы в пользу обособления праславянского диалекта в энеолите, т. е. не позже начала эпохи бронзы).

Материалы и методы

Идея поиска исконно славянского источника рус. *крест* не нова. А. К. Шапошников допускает происхождение *крѣсть* от собств. праслав. словообразования **крѣсть* от не сохранившегося глагола **крѣсти* (**крѣт-ти*), продолжения ИЕ **krēt-* / **kert-* 'крутить, вязать, оплетать' [7, с. 439]. Однако путь к источнику здесь лежит исключительно через незарегистрированные формы.

В рус. было в ходу слово *крыж*, которое, согласно [2, с. 810], имело значения:

- 'крест, особо косой';
- 'католический крест';
- 'крестообразный знак';
- паук-крестовик (крещатик);
- крыжовник (см. также в [1, с. 298]).

В настоящее время эта лексема неуверенно считается заимствованием: «Вероятно, заимств. из ром. **croge* в Аквилее и Венеции; от лат. *crucet*; прочие предполагают заимствование из д.-в.-н. *krûzi*, *chrûzi* «крест» через ром. посредство или непосредственно» [6, ст. «крыж»] – а *крыжовник* считается калькой к н.-в.-н. диалектному *Krisdohre* (букв. 'христов тёрн') [6, ст. «крыжовник»].

В основу методологии данного исследования положен морфологический и семантический анализ групп зарегистрированных родственных слов, которые могли бы включить в себя исконно славянские обозначения формы «крест», не связанные с именем Спасителя.

Результаты исследования

Известные этимологии лексем *крыж* и *крыжовник* следует подвергнуть критике, поскольку:

- лексема *крыж* (вост.-слав.) имеет общеславянское распространение: «сербохорв. *криѡж*, словен. *kríž*, чеш. *kříž*, слвц. *kríž*, польск. *krzyż*, в.-луж. *kříž*, н.-луж. *kśica*, полаб. *kreiz*» [6, ст. «крыж», где Фасмер выводит без приведения оснований вост.-слав., юж.-слав. и зап. слав. лексемы из польск. *krzyż*, и далее из ром. **croge* < лат. *crucet*];

- существуют не отделимые от *крыж* исконно рус. диал. *крыга* 'льдина', 'бредень' (откуда фамилия *Крыгин*), *кра*, *икра* 'льдины' – все родств. *кроить* (но не *крыть*, поскольку известно *покроиться* 'потрескаться (о льде)' [6, ст. «крою»], а не *покрыться*), *край*, с корнем *кр-* с семантикой разрезания (ср. *чекрыжить* 'резать', серб. *кри́жати*, *кри́жа̋м* 'резать', которые по семантическим соображениям никак не могут быть произведены из слов со значением 'крест') и продуктивным суффиксом *-ыг/-ыж-*, как в *булыга/булыжник*, *мотыга*, *Топтыгин* и др.;

- лат. *сгих* 'крест', полагаемое источником европейских обозначений креста, в отличие от рус. *крыж* (от *кроить*), не имеет достоверной этимологии [8, search «сгих»], вплоть до предположений о заимствовании из некоего субстратного языка [10, search «сгих»].

Крыга 'рыболовная сеть' и *крыж* 'крест' семантически не противоречат друг другу, поскольку каждая сеть представляет собой совокупность крестов из нитей – делается с помощью связывания перекрещивающихся нитей. Аналогичное чередование согласных связывает *круг* и *кружево*.

Отсюда следует, что и *крыж*, и *крыжовник* имеют русскую этимологию, семантику 'режущий', причём последнее построено из первого по типичной русской словообразовательной схеме (ср. *ежовник*, *шиповник*, *терновник* и т. п.).

Кроме того, *крыжовник* впервые начали культивировать в России – первые сведения о его насаждениях появились в монастырских записях, относящихся к XI веку [3]; в Европе же первые литературные упоминания о *крыжовнике* датируются XIII веком. Шапошников пишет о «собственно русском производном *крыжовник*» как о кальке XVII в. нов.-в.-н. названия *Krisdohre* «Христов тёрн», *Kristolbeere* 'крестовая ягода' (подобно рус. *кислород* из лат. *oxxygenium*), не отмеченной в документах XI – XVII вв. и заменившей исконное название, но повторяет тезис о заимствовании первой части названия (*крыжъ*) по той же довольно сложной схеме, что и у Фасмера: «При этом суц. *крыжъ* «крест», которым передана первая часть нем. слова, явл. заимств. из нар.-роман. (далмат.?) *сгоге*, при др.-в.-нем. *kruzi*, *chruzi* тж.» [7, с. 445]. Однако, располагая этим материалом, было бы целесообразно предположить, напротив, два варианта калькирования рус. *крыжовникъ* (букв., «режущий», как *шиповник* – «колючий»), в обратном направлении, а именно, в виде *Krisdohre* «Христов тёрн» и *Kristolbeere* 'крестовая ягода'.

Непроизводная основа рус. *крыжъ*, *кр-*, восходит к древнему корню с чередованием **кър-* / **кьр-*. Этот корень, будучи довольно продуктивным, сохранился в лексемах:

- рус. *корнать*, *корить*, *короткий* (где *о* < *ъ* – беглый гласный, ср. ст.-слав. *кратъкъ*), *кроить*, *крыж*, сербохорв. *кри́жати*, *кри́жа̋м* 'резать', рус. *кра*, *крыга*, *край*, *крома*, *кремль* и др.;

- рус. *через*, рус.-цслав. *чръсь*, *чръзь*, сербск.-цслав. *чръсь*, *чръзь* (родств. лит. *kertù*, *kiřsti* 'рубить'), рус. *череда*, изначально 'зарубки' (метки времени), ст.-слав. *чръда*, др.-рус. *черести* (напр., в «очертя голову»), рус.-цслав. *чрьту*, *чръсти* 'резать'; рус. *чресла*, *чѣресла* 'бедра, поясница', др.-рус. *чересла* (Пов. врем. лет. и др.), ст.-слав. *чръсла*; *чръль* 'череп' (родств. лит. *kerpù*, *kiřpti* 'резать') и др.

Рус. слова, обозначающие пересечения, часто имеют корни с семантикой резания: *напере-рез*, *чер-ез*, *кр-ыж* 'крест', то же *пере-сеч-ение*, близко – *по-пер-ёк*, диал. *пер-ез* 'через' (от *пру*, *переть*). Это наблюдение позволяет сформулировать следующую

этимологическую гипотезу: от основы *чръс-* с семантикой резания может быть чередованием **къ / *къ*, как в *чръпъ* 'череп' / *кръпъкъ* 'крепкий, твёрдый', семантически, морфологически и фонетически безупречно произведено **кръсть* 'пересечение перекадин, крест', подобно др.-рус., ц.-слав. *тъсто* – от *тъс-* [6, ст. «тесто», «тесный»], ст.-слав. *лъствица* – от *-лъс-* [6, ст. «лестница», «лезу»], *мъсто* – от *мът-* (в *мъта* 'мета'), *бръсть* 'вяз' – от *бръз-* (в *бръза* 'берёза'). Если допустить существование в дохристианские времена праслав. формы **kræstь*, связанной с зарегистрированными родственными формами, то более поздняя форма *кръсть* может оказаться результатом чередования гласного в основе **кръсть / крьсть* (откуда рус. формы *крест* и *крёстный*), а не заимствованием древневерхненемецких форм *krist*, *christ*. Подобная неустойчивость гласного основы встречается и в **кръсь / *кръсь*, откуда рус. формы *крес* и *крёс* [6, ст. «крес»] (*крес* – из **kræсь* при [æ] > [e]), а также *краса* (родств. *крес* и *кресать* [7, ст. «краса»]) – из **kræсь* при [æ] > [a], о реконструкции *ѣ* < **æ* см. [9]). То же – и в *кръсити / крьсити* [7, ст. «кресать»], и в *чръсти / чръту*. В этом случае связь *крест* с именем Христа возникла ассоциативно, с учётом созвучия с д.-в.-н. формами.

Если обратиться к солярной символике геометрической фигуры «крест», то уместно упомянуть и рус. *крес* 'солнцестояние', из **кръсь* 'оживание': ст.-слав. *въскръшж*, *-кръсити*, несврш. *-кръшати*, *въскръшение*, цслав. *кръсь*, сюда же рус. *кресать*, *кресить* 'высекать огонь', *ремень*, *искра* с приставкой *ис-*: в *ис-крить* как, например, в *ис-тлеть* или в *ис-пръ* – из ст.-слав. *въ испръ* [6, ст. «выспрь»] (вопреки [6, ст. «искра»]). Семантика резания у основы *крес-* явно выступает в серб. *кресати* 'рубить, подрезать, укорачивать'. *Кресало* – это стальная пластина, которой высекают новые и новые *искры* рубящим движением по *кремню*. *Искрение* метафорически переносится на *воскрешение* (рождение вновь) и, возможно, на пересечение Солнцем точки кульминации во время летнего солнцестояния (*креса*).

По результатам исследования остаются неясными три вопроса.

Первый – о связях рассмотренного куста лексем с семантикой резания, включающего *крыж* и **кръсть*, и куста лексем с семантикой изгиба: *круг*, *кривой*, *кряж*, лат. *curvus*, др.-греч. *куртос* 'кривой'. У Шапошникова [7, ст. «кривой»] и у Покорного [10, search «сгях»]) упоминается ИЕ основа **(s)ker-* 'крутить, гнуть', которая в последнем словаре упоминается и со значением 'отрубать, отделять' (у прототипа ст.-слав. *чръда*, *чръсти*, лит. *kertù* 'рублю') без указания ни о наличии омонимии, ни о родстве основ. Любопытно и то, что полабская форма *vuokarst*, родственная лексеме *крест*, означает 'круг', а лат. *сгях* 'крест' фонетически почти совпадает с рус. *круг*.

Второй вопрос: мог ли разноречивой значений диалектных верхненемецких названий крыжовника ('христов тёрн', 'крестовая ягода') возникнуть в результате разных интерпретаций производящей основы *крыж-* рус. названия крыжовник 'режущий'?

Третий вопрос: может ли источником лат. *сгях*, имеющего не выявленную этимологию, быть праславянский прототип русского *крыж*?

Заключение

Обнаруженная семантическая параллель между лексемами с семантикой резания и обозначениями пересекающихся отрезков позволяет фонетически и морфологически корректно из формы *чръту*, *чръсти* 'режу, резать' вывести древнюю праслав. форму **kræstь* 'крест' > **кръсть*, *кръсть* > *крест*, *крёстный* для обозначения различного рода перекрестий

в дохристианское время, существовавшую параллельно с родственным обозначением летнего солнцестояния **kræsz* > *крѣсь*, *крѣсь* > *крес*, *крѣс*. Эта гипотеза не противоречит связыванию имени Христа с орудием его казни, произошедшему в раннем средневековье, но и не обязывает считать др.-рус. форму *крѣсть* происходящей из д.-в.-н. форм.

Попутно обосновано как более вероятное исконно русское происхождение другого обозначения крестов, *крыж*, и суффиксального производного *крыжовник*. Кроме того, сформулирована этимологическая гипотеза о связи лексемы *искра* (как приставочного производного от корня *кр-*) с лексемами *кресало* и *кремень*.

Поиск ответов на поставленные выше вопросы может составить тему дальнейшей работы.

Список литературы

1. Анненков Н.И. Ботанический словарь. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1878. – 645 с.
2. Даль В.И. Толковый словарь живаго великорускаго языка. Часть вторая. И – О.М.: Издание Общества Любителей Російской Словесности, 1863. – С. 639–1351.
3. Савинов М. История культуры крыжовника. [Электронный ресурс]. – 2010. URL: <https://www.botanichka.ru/article/gooseberry-2/> (дата обращения: 27.08.2026).
4. Смирнова И. Тайная история креста. Все о древнем мистическом символе человечества. – М.: Эксмо, 2006. – 236 с.
5. Тележко Г.М. Этногенез славян в Восточном Средиземноморье (по лингвистическим данным). [Электронный ресурс] // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. – 2020. – № 3 (71). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/9087> (дата обращения: 05.09.2026).
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Пер. с нем. и дополнения чл.-корр. АН СССР О.Н. Трубачёва. Под ред. и с предисловием проф. Б.А. Ларина. Изд. второе, стереотипное. В четырех томах. – М.: Прогресс, 1986. Тома I–IV/ [Электронный ресурс]. URL: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=contents&book=vasmer> (дата обращения: 25.08.2026).
7. Шапошников А.К. Этимологический словарь современного русского языка. В двух томах. Том 1. – М.; «Флинта», «Наука». – 2010. – 584 с.
8. Harper D. Online Etymology Dictionary. / [Электронный ресурс]. URL: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 04.09.2026).
9. Telezhko G. Evolution of the Proto-Indo-European (PIE) Vowel *[æ] in Proto-Arian and Proto-Slavic. [Электронный ресурс]. // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. – 2024. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/18173> (дата обращения: 25.08.2026).
10. Wiktionary [Электронный ресурс]. – 2026. URL: https://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Main_Page (дата обращения: 25.08.2026).

References

1. Annenkov N.I. [Botanical Dictionary]. – SPb.: Tip. Imp. AN, 1878. – 645 s (In Russ.)
2. Dal' V.I. [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Part Two. I – O. Moscow: Publication of the Society of Lovers of Russian Literature, 1863]. – S. 639–1351 (In Russ.)
3. Savinov M. [History of Gooseberry Cultivation]. – 2010. – URL: <https://www.botanichka.ru/article/gooseberry-2/> (дата обращения: 27.08.2026). (In Russ.)
4. Smirnova I. [The Secret History of the Cross. Everything About the Ancient Mystical Symbol of Humanity]. – M.: Eksmo, 2006. – 236 s (In Russ.)
5. Telezhko G. Ethnogenesis of Slavs in Eastern Mediterranean (According to Linguistic Evidence) // Universum: филология и искусствovedение: электрон. научн. журн. – 2020. – No. 3 (71) – URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/9087> (дата обращения: 05.09.2026). (In Russ.)
6. Fasmer M. [Etymological Dictionary of the Russian Language. Translated from German and supplemented by Corresponding Member of the USSR Academy of Sciences O.N. Trubachyov. Edited and with a preface by Professor B.A. Larin. Second edition, stereotype. In four volumes]. – M.: Progress, 1986. Toma I–IV/ – URL: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=contents&book=vasmer> (дата обращения: 25.08.2026). (In Russ.)
7. Shaposhnikov A.K. [Etymological Dictionary of Modern Russian Language. In two volumes. Volume 1]. – M.: «Flinta», «Nauka». – 2010. – 584 s (In Russ.)
8. Harper D. Online Etymology Dictionary. / – 2025. – URL: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 04.09.2026).
9. Telezhko G. Evolution of the Proto-Indo-European (PIE) Vowel *[æ] in Proto-Arian and Proto-Slavic // Universum: филология и искусствovedение: электрон. научн. журн. – 2024. – URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/18173> (дата обращения: 25.08.2026).
10. Wiktionary – 2026. – URL: https://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Main_Page (дата обращения: 25.08.2026).

ПРИКЛАДНАЯ ЛИНГВИСТИКА

Статья поступила в редакцию: 02.09.2026

Статья принята к публикации: 16.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 82-145

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23410

Сравнительный анализ пяти нидерландских переводов стихотворения Александра Блока "Ночь, улица, фонарь, аптека": о приоритете микроструктуры

Тележко Юлия Георгиевна

*магистр гуманитарных наук в нидерландоведении, член Союза переводчиков России и Союза
писателей России, индивидуальный предприниматель*

Российская Федерация, г. Санкт-Петербург

E-mail: julia.telezhko@gmail.com

Alexander Blok's poem *Night, Street, Lantern, Apothecary*: a comparative study of five Dutch translations. On the priority of microstructure

Telezhko Julia

*Master of Arts in Dutch Studies, member of Union of Translators of Russia and Union of Writers of
Russia, Self-employed
Russia, Saint Petersburg*

Аннотация

Настоящая статья посвящена сравнительному анализу пяти нидерландских переводов стихотворения Александра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека», выполненных в период с 1981 по 2025 год и представляющих в своей совокупности классический пример переводной множественности. Показано, что для эквивалентного перевода этого стихотворения символиста Блока недостаточно выполнения одних лишь классических требований к переводу стихотворения: сохранения стихотворного размера и метра, рифмовки и в той или иной степени передачи содержания. В этом коротком и минималистическом стихотворении действуют другие законы, устанавливающие приоритет порядка слов, цезур, и смысловой точности. Соблюдение тонких требований такого рода при переводе обеспечивает большую эквивалентность перевода, даже если не выдерживается авторская схема мужских и женских клаузул. При переводе с русского языка на нидерландский существуют объективные

Библиографическое описание: Тележко Ю.Г. Сравнительный анализ пяти нидерландских переводов стихотворения Александра Блока "Ночь, улица, фонарь, аптека": о приоритете микроструктуры // *Universum: филология и искусствоведение* : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://universum.com/ru/philology/archive/item/23410>

трудности, связанные с тем, что нидерландский язык менее гибкий, например, имеет фиксированный порядок слов, использует артикли и др. В этой работе показывается, что эти трудности преодолимы, если верно расставить приоритеты.

Abstract

This study compares five Dutch translations of the poem *Night, Street, Lantern, Apothecary* by Alexander Blok, a classic example of the translation multiplicity. It is demonstrated that achieving an adequate translation of this symbolist poem requires more than just meeting classical criteria, such as verse meter, rhyme, and a more or less full representation of the content. In this short and minimalist poem, other laws operate, mainly those fixing the roles of the word order, caesurae, and semantic precision. Consequently, the fulfillment of these subtle requirements while translating ensures greater adequacy of the translation, even if the author's original scheme of masculine and feminine clausulae is not maintained. Translating from Russian into Dutch presents objective difficulties, as Dutch is less flexible: features a fixed word order, employs articles et al. In this study, it is shown that these difficulties can be overcome if priorities are set correctly.

Ключевые слова: нидерландский язык, поэтический перевод, Александр Блок, микроструктура, «Ночь, улица, фонарь, аптека», символизм, эквивалентность перевода.

Keywords: Dutch, poetry translation, Alexander Blok, microstructure, 'Night, Street, Lantern, Apothecary', Symbolism, translation equivalence.

Введение

Перевод поэтических произведений – крайне сложная задача. Даже реципиенты, воспринимающие текст на родном языке автора, не всегда могут полностью понять тонкости оригинала и верно интерпретировать его послание. В ситуации же перевода любой оригинал неизбежно оказывается *lost in translation*.

Помимо сложностей понимания и интерпретации чужого языка (того, что носитель чувствует на интуитивном уровне), существуют и чисто структурные препятствия для передачи содержательно-формального единства. К ним относятся лексические лакуны, фиксированный порядок слов, наличие или отсутствие артиклей, а также особенности ударения.

Каждый текст представляет собой сплав формы и содержания. При этом в стихах, в отличие от прозы, на первый план выступает роль эстетического впечатления, чувства, атмосферы и звучания. Из-за этих структурных различий в процессе перевода неизбежно происходят потери, поскольку далеко не все выразительные средства оригинала могут быть переданы в желаемой степени. Именно поэтому существует множество переводов одного и того же стихотворения, в каждом из которых предлагается свой вариант передачи содержания с доступной степенью сохранения формы.

В современном переводоведении это явление получило название переводной множественности (*translation multiplicity / retranslation*) и стало предметом активного изучения на материале самых разных языковых пар и литературных жанров [14, с. 526–532], [19, pp. 192–197]. Так, например, известна работа И.М. Михайловой и С.Ю. Рубцовой (2019),

посвящённая шести переводам романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» [5], статья М.А. Тарасовой (2017), анализирующей пять переводов одного и того же стихотворения Э. Каммингса [8] и др.

В теории и практике поэтического перевода традиционно большое внимание уделяется сохранению макроформальных признаков оригинала — стихотворного размера, метра, системы рифмовки и клаузул. Эти параметры считаются важнейшими ориентирами, определяющими жанровую и ритмическую идентичность перевода [16, с. 39–43]. Однако в случае стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» такая иерархия приоритетов не работает, поскольку основным носителем идентичности в этом тексте является не макроформа, а микроструктура. Понятие микроструктуры (а также макроструктуры и суперструктуры) в лингвистике было введено голландским ученым Т.А. ван Дейком [18]. Под микроструктурой дискурса понимается уровень локальной структуры текста, описывающий семантические отношения между последовательностями предложений (пропозициями), а также их внутреннее синтаксическое и лексическое устройство.

Эта проблема описывается через оппозицию формальной и динамической эквивалентности [6, с. 114–142]. Формальная эквивалентность требует сохранения формы и буквальной передачи содержания, тогда как динамическая нацелена на равный коммуникативный эффект. При этом *Die Dominante aller Translation ist deren Zweck* (Доминантой любого перевода является его цель) [26, pp. 89–91]. В случае с минималистичным стихотворением Блока достижение динамической эквивалентности невозможно без сложной иерархии элементов.

Теме поэтического перевода посвящено множество публикаций. Содержательный анализ проблем стихотворного перевода с вариантами их решения предлагается, например, в [2], анализ вмешательства переводчика с типологией опущений и добавлений в поэтическом переводе с русского языка на нидерландский представлен в [28], переводы Виктора Топорова нидерландской поэзии анализируются в [25].

Теоретическим фоном настоящего исследования служит полемическая концепция Робберта-Яна Хенкеса и Эрика Биндервута, изложенная в их книге-манифесте ‘*Vertalen wat er niet staat*’ [17] («Переводить то, что не написано»). В противовес классическому принципу Артура Лангефельда ‘*Vertalen wat er staat*’ [24] («Переводить то, что написано»), Хенкес и Биндервут провозглашают приоритет звучания (*klankzinnigheid*) и отказ от «зализанных» переводов, сглаживающих сложность оригинала. Их программные требования включают: следование идиосинкразической лексике и синтаксису автора, отказ от сглаживания «собственных странностей» текста, даже если они мешают читателю, и сохранение «собственного голоса писателя» без амбиции сделать перевод похожим на «голландское стихотворение».

Ни одно стихотворение А.А. Блока не переводилось на нидерландский язык так часто, как «Ночь, улица, фонарь, аптека». И ни одно не было столь трудным для адекватной передачи смысла. Восемь строк, простая лексика, почти бытовая зарисовка – и вместе с тем глубочайший философский подтекст, ставший символом русской поэзии Серебряного века. Кажущаяся простота оборачивается для переводчика настоящим вызовом. Блок – символист, а это значит, что смысл у него скрывается не только в содержании текста, но и в его форме: порядке слов, цезурах, мужских и женских клаузулах. Каждый формальный элемент у Блока

работает на создание ощущения фатальной замкнутости, безысходности и цикличности бытия. Целью предлагаемой статьи является сравнительный анализ пяти нидерландских переводов стихотворения А.А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека», выполненных носителями языка.

Попытка иерархизации и расстановки приоритетов в отношении конкретных авторских выразительных средств при переводе стихотворения А.А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» на нидерландский язык – с целью репрезентации замысла автора с минимальными герменевтическими и формальными потерями – предпринимается впервые.

Материалы и методы

Выбор материала

Для анализа выбраны следующие переводы:

- Перевод 1: Wiebes M., Berg M. *Nacht, straten, apotheek, lantaren* [30] Первая публикация в: *De Tweede Ronde* (т. 9, № 4), 1988;
- Перевод 2: Zeeman P., Schreurs M. *Nacht, straat, een apotheek, lantaren* [32] Первая публикация в: *Gedichten vertaald door Marc Schreurs en Peter Zeeman*, изд. Z/S, 1990;
- Перевод 3: Henkes R.-J. *Nacht. Trottoir. Drogist. Lantaren* [20] Первая публикация в: *Nachttrottoir*, изд. Koppernik, 2025;
- Перевод 4: Zeeman P. *Nacht, straat, drogisterij, lantaren* [31] Первая публикация в: *Spiegel van de Russische poëzie*, изд. Meulenhoff, 2000;
- Перевод 5: Rawie J.-P. *Nacht, straat, lantaarn, drogisterij* [26, p. 95] Первая публикация в: *De tweede ronde* (т. 2 № 1), 1981.

В работе использован сравнительно-сопоставительный (компаративный) метод с применением квантификации (количественной оценки) качественных признаков перевода. Материалом исследования послужили 5 переводов стихотворения, отобранных на основе сочетания хронологического принципа и принципа вариативности переводческих стратегий. Выбранные тексты охватывают разные временные периоды, позволяя проследить эволюцию переводческой традиции, и демонстрируют спектр подходов — от буквального (семантического) перевода до вольного (художественного) переосмысления, что обеспечивает репрезентативность и полноту анализа.

Для объективации результатов и обеспечения воспроизводимости исследования разработана дискретно-градационная шкала оценки переводческих соответствий: « + » (1,0 балл) — полное соответствие оригиналу; « 0,5 » — частичное соответствие или частичная компенсация признака; « 0,3 » — минимальное частичное соответствие или незначительная компенсация признака; « — » (0 баллов) — полное отсутствие соответствия или пропуск элемента оригинала. Обоснование этой градации соответствия дано в построчном анализе.

Процедура анализа осуществлялась в три этапа: поаспектное сопоставление текстов перевода с оригиналом → дифференцированная квантификация признаков по шкале дескрипторов → сведение данных в общую верифицируемую матрицу для расчета итогового индекса адекватности каждого перевода. При оценке формальной и динамической эквивалентности, а также производимого ими прагматического и коммуникативного эффекта учитывались следующие критерии:

- макроструктурные формальные признаки (поэтический метр, ритмический рисунок, стихотворный размер, характер и способы рифмовки);
- микроструктурные смыслообразующие формальные признаки (порядок слов, морфологические признаки имен существительных, артиклевая детерминация, цезура, градация, логические связи и др.);
- семантическая эквивалентность образной системы (точность интерпретации и передачи смыслов выбранных автором метафор, аллегорий и художественных образов);
- концептуально-стилистическая целостность (сохранение общего философского подтекста, эмоционального регистра (настроения), авторской стилистики и общей атмосферы стихотворения).
- классификация перевода по степени текстуальной автономии (определение типа переводческого текста по шкале от эквивалентного до вольного перевода).

Результаты и обсуждение

«В статьях о стихотворном переводе критики [...] поступают весьма нехитрым способом. Они дают свой подстрочник, сопоставляют его с переводом и [...] восклицают: «Далеко! Неточно! Искажение оригинала!» Между тем искажающим оказывается не перевод, а метод его критической характеристики.»

Е.Г. Эткинд [16, с. 39]

Структурно-смысловые особенности стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека»

Оригинал

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века -
Всё будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнешь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.
А.А. Блок, 10 октября 1912 г.

Стихотворение Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» [1] написано в стилистике символизма. Здесь макро и микроструктура неразрывно связаны с содержанием.

Первая строка оригинала построена по законам киномонтажа. Движение взгляда идет от дальнего плана («Ночь») к общему («улица»), затем к среднему («фонарь») и завершается крупным планом («аптека»). Иными словами, здесь работает «принцип матрёшки». Ночь – это макроконтекст; внутри ночи существует улица, на улице стоит фонарь, луч которого освещает аптеку (единственный объект, имеющий внутреннее пространство).

Во второй строфе Блок использует драматургические приемы: эффект обманутого ожидания, иллюзии исхода, уничтожения и рождения надежды. После слов «и повторится все, как встарь» читатель ожидает точного повторения начала. И действительно, звучит «ночь» – первое слово первой строки. Но вместо обещанного повторения, образ неожиданно расширяется, появляется «ледяная рябь канала», новый элемент, и кажется, будто исход возможен. Кольцевая структура последней строки эту надежду разрушает. Строка начинается словом «аптека» (последним словом первой строки), связывая финал с началом, после чего идут слова «улица» и «фонарь», которые остаются на втором и третьем месте. Получается бесконечный цикл: улица – фонарь – аптека – улица – фонарь.... Финальной точкой стихотворения оказывается фонарь — единственная вертикальная доминанта и источник света, как скрытый символ надежды, на котором останавливается взгляд читателя.

В стихотворении есть и числовой символизм [15]. Первая строка – 4 слова: символ земного мира, последняя строка – 3 слова: символ духовного начала. Итого 7 слов. Объектов всего 6: ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный свет, канал. В начале стиха мы не видим канал, но он есть, в конце не упоминается свет, но он есть. В итоге в стихотворении 12 элементов (по 6 объектов в первой и во второй строфе). 7 и 12 – сакральные числа (7 дней творения, 7 нот, 7 цветов; 12 апостолов, 12 месяцев – что составляет один цикл – год).

Система клаузул выстроена тоже не случайным образом: первая строка заканчивается женской клаузулой, создающей ощущение незавершенности, последняя – мужской, ставящей финальную точку. «Мужское окончание всегда производит впечатление большего завершения, чем женское окончание» [9].

Таблица 1.

Сводная общая характеристика переводов

	Оригинал	П 1	П 2	П 3	П 4	П 5
Размер и метр	4-ст. ямб.	+	+	Полиметр	+	+
Клаузулы	жмжм жмжм	+	+	+	+	мммм жмжм
Рифмовка	перекрестная	+	+	+	+	+
Эквилинеарность		+	+	+	+	+
Анжамбеманы	-	-	-	-	+ с.5-6	-
Рифма	точная	+ 1 бедная	1 асс. разноуд, 1 асс.	1 разноуд.	1 асс.	+
Ритмические вариации	-	2 хореических зачина (с. 6,7)	1 спондей, 1 пиррихий (с. 7)	Акцентуация безударного суффикса в с. 4	2 спондея, 1 пиррихий (с. 7)	-
Благозвучие	+	с. 6: th-rh-ltz-ndr	+	+	+	+
Пунктуация		Локальные изменения	Локальные изменения	Парцелляция	Локальные изменения	Оригинальная
Капитализация	Капитализация первой буквы в строке	+	+	+	+	Синтаксическая капитализация

	Оригинал	П 1	П 2	П 3	П 4	П 5
Стратегия		Форениза- ция	Смешан- ная	Доместика- ция	Доместика- ция	Доместикация
Регистр	Нейтральный, современный	Локально архаизм	Локально архаизмы	Разговорный, локально архаизм	+	+
Добавления		в с. 2, с. 6	-	в с. 6	-	-
Опущения		-	-	в с.2, 7	-	в с.7
Изоцеzurность	с.4, с.5	- +	- +	++	- +	++

Условные обозначения: «+» — соответствие параметру оригинала / наличие признака; «-» — отсутствие признака; с. — строка; асс. разноуд. — рифма, являющаяся одновременно ассонансной и разноударной.

Примечания к таблице:

1. В переводах 2 и 4 неточная ассонансная разноударная рифма в строке 7 компенсируется точной внутренней *nacht-gracht*. Акцентно слабый конец строки (пиррихий на метрической константе) компенсируется акцентно усиленным началом (спондеем(ями)).

2. В переводе 5 оригинальная система клаузул отчасти компенсируется фонически: мужские клаузулы, оканчивающиеся на дифтонг *ij* в строках 1 и 3 напоминают женскую клаузулу. А окончание *en* в строках 2 и 4 (которое произносится как э – шва, и поэтому звучит коротко и неакцентированно) напоминает мужскую клаузулу.

3. Неблагозвучие в с. 6 (*'t Herhaalt zich al in eend're maat*) в переводе 2 обусловлено метрически: *Het herhaalt zich al in eendere maat* – было бы благозвучнее, но не подходит метрически.

4. Полиметр в переводе 3: с.1,4,8 – 4-икт. дольник; с.3,7 – 4-ст. хорей; с.2,5,6 – 4-ст. ямб.

Строка 1

Оригинал: Ночь, улица, фонарь, аптека,

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Nacht, straten, apotheek, lantaren,	Ночь, улицы, аптека, фонарь,	Naxt, 'stra:tə(n), apo'te:k, lan 'ta:rə(n)
П 2	Nacht, straat, een apotheek, lantaren,	Ночь, улица, (какая-то) апте- ка, фонарь,	Naxt, stra:t, ən apo'te:k, lan 'ta:rə(n)
П 3	Nacht. Trottoir. Drogist. Lantaren —	Ночь. Тротуар. Аптека. Фонарь —	`Naxt. Trət'var. Dro:'γist . Lan 'ta:rən
П 4	Nacht, straat, drogisterij, lantaren,	Ночь, улица, аптека, фонарь,	Naxt, stra:t, dro:γistə'rei, lan 'ta:rən
П 5	Nacht, straat, lantaarn, drogisterij,	Ночь, улица, фонарь, аптека,	Naxt, stra:t, lan'ta:rn, dro:γistə'rei

1. Изменение порядка слов. В переводах (1–4) произошла клаузульно обусловленная перестановка слов: «аптека» и «фонарь» поменялись местами, поскольку *lantaren* (фонарь) – единственное слово из перечисления с безударным окончанием. В результате выстроенная перспектива оригинала с акцентом на «аптеке» (рема) нарушается, взгляд «мечется» между

объектами и вместо кинематографической перспективы получился ассоциативный ряд. Автор статьи полагает, что порядок слов в перечислениях в данном стихотворении может иметь только один вариант интерпретации – авторский. Любые перестановки, по его мнению, лишают стихотворение смысла (это производит тот же эффект, как если бы в биографии переставили этапы жизни: умер, родился, женился). Порядок слов в перечислении сохранен только в переводе 5.

2. В переводах 1 и 2 нарушен параллелизм и однородность перечислений, что обусловлено метрически (добор слога). а) В переводе 1 в первой строке *straten* – мн.ч., а в последней *straat* – одна улица. Изменение единственного числа на множественное в первой строке разрушает авторский образ и приводит к инконсистентности перевода, когда декларируется, что всё повторится, а повтора нет (улицы и улица – не одно и то же). Пространственный парадокс: если улиц несколько, то на какой из них находится единственные аптека и фонарь? б) В переводе 2 *een apotheeek, straat* в первой строке, *apotheeek, een straat* – в последней. В нидерландском неопределенность объектов может показываться как нулевым артиклем, так и неопределенным. Однако нулевой артикль делает их абстракциями, а неопределенный – конкретным объектом. Артикль выделяет объекты: в ряду символов и абстракций вдруг появляется конкретный предмет. При этом слова (аптека и улица) на протяжении стиха меняют свои свойства, становясь в конце абстрактными (конкретными). Это разрушает грамматический параллелизм оригинала и создает ощущение пространственно-смысловой некогерентности.

3. *Drogist, trottoir* в переводе 3 вносят другую эстетику. *Drogist* – современное разговорное слово, обозначающее аптеку (прямое значение – аптекарь). *Trottoir* (тротуар) – прием конкретизации. Изменение коннотации. Звучит более приземленно, нежели улица, которая кажется более абстрактным понятием.

Строка 2

Оригинал: Бессмысленный и тусклый свет

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Een zinloos schijnsel <u>in de mist</u> .	Бессмысленный отблеск света в тумане.	Ən 'zinlo:s 'sxɛinsəl in də mist
П 2	Een troebel en onzinnig licht.	Мутный и глупый свет.	Ən 'trubəl en ɔn'zinəx lixt
П 3	En licht, stompzinnig vies en voos .	И свет, глупо гнилой и порочный.	Ən lixt, stɔmp'zinəx fis en vo:s
П 4	Een ongerijmd en troebel licht.	Абсурдный и мутный свет.	Ən 'ɔŋɣəɪmt en 'trubəl lixt
П 5	een schijnsel voos en afgestompt .	отблеск света пустой и приглушенный.	Ən 'sxɛinsəl vo:s en 'afxəstɔmpt

1. Бессмысленный свет:

В переводе 1 используется *zinloos* – бессмысленный в онтологическом смысле, самый точный эквивалент.

В переводах 2 (*onzinnig*) и 4 (*ongerijmd*) использованы частичные синонимы: *onzinnig* значит «вздорный, лишенный логики, глупый», а *ongerijmd* — «абсурдный», которые создают иную атмосферу, чем в оригинале.

В переводе 3 (*stompzinnig vies en voos*) используются два частичных синонима: *stompzinnig* «глупый» и *voos* «пустой, пустопорожний» (напр. *voze praatjes* – пустопорожние разговоры), который усиливает идиомой *vies en voos* (гнилой и порочный), где слово *voos* приобретает еще более негативное значение. Получается декадентский образ, которого нет в оригинале.

В переводе 5 используется частичный синоним *voos* (пустой). Из всех вариантов (кроме *zinloos*) это слово наиболее точно попадает в образ Блока, потому что передает отсутствие сути, а не глупость, порок или абсурд.

2. В переводе 5 – *een schijnsel voos en afgestompt* – постпозиция прилагательных, сильный поэтический прием. Определения стандартно ставятся перед существительным в нидерландском языке.

3. В переводе 3 опущен эпитет «тусклый», который очень важен в контексте этого стихотворения.

4. В переводе 1 – рифмообусловленное ситуативное добавление *in de mist* (в тумане), которое романтизирует текст и противоречит *rimpels in het kanaal bevroren* (ряби в канале оледеневшие) во второй строфе: туман возникает в оттепель, в морозный день – воздух ясный. Нарушение логики текста.

Строка 3

Оригинал: *Живи еще хоть четверть века*

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Al leef je nog eens twintig jaren —	Даже если проживешь ещё двадцать лет —	al le:f jə nɔx əns 'tɔɪntəx 'ja:rə(n)
П 2	Je leeft desnoods nog dertig jaren —	Проживешь, если понадобится, ещё тридцать лет —	Jə le:f des'no:ts nɔx 'dɛrtəx 'ja:rə(n)
П 3	Leef nog twintig-dertig jaren :	Живи еще двадцать-тридцать лет:	Le:f nɔx 'tɔɪntəx-'dɛrtəx 'ja:rən
П 4	Ook al verstrijken vele jaren —	Хоть и проходит много лет —	O:k al ver'streikən 've:lə 'ja:rən
П 5	Een kwart eeuw gaat misschien voorbij —	Четверть века пройдет, быть может —	Ən kvart e:u ʔa:t mis'xin fo:r 'bei

1. *Четверть века*. В нидерландском, как и в русском это не просто обозначение двадцати пяти лет, это обозначение эпохи, большой части жизни. Если его заменить на любые числительные (кроме разве что 100 лет или 90 лет, но это уже гипербола), то ощущение огромного периода времени и торжественная коннотация теряется. В переводе 5 это звучит полностью тождественно – *een kwart eeuw*. В переводе 4 (*vele jaren*) значительность срока воспроизведена, но торжественная коннотация утеряна. В остальных переводах (1–3) – различные варианты числительных.

2. В переводах 1–3 наблюдается рифмообусловленная (рифма на *lantaren*) стилистическая гетерогенность – коллоквиализация и элевация в одном предложении: фраза начинается в разговорном регистре *Al leef je nog eens/Je leeft desnoods nog/Leef nog twintig-dertig...* (Даже если проживешь еще.../ Проживешь, если понадобится, еще.../ Живи еще двадцать-тридцать...) а заканчивается архаизмом: *jaren*. В нидерландском языке

числительными слово год (*jaar*) стандартно используется в ед. ч., мн.ч. (*jaren*) используется с числительными, когда хотят показать тяжесть этих лет (*lange twintig jaren in de gevangenis* – долгие двадцать лет в тюрьме) или наоборот длительное счастье (*twintig jaren liefde* – двадцать лет любви), как архаизация – мн.ч. использовалось часто в XIX в. (напр. «*Mijn knaap van vijftien jaren* ...»/«Мой мальчик пятнадцати лет...» в стихотворении Й.П. Хейе *Een Burgerjongen*), но в XXI в. стало уже архаизмом – или формализм (в юридических текстах), или в сочетании с огромным сроком, подчеркивая его величину (*honderduizend jaren* / сто тысяч лет – А. Вервей *Oneindigheid*). Период в 20 или 30 лет – не огромный, текст – не юридический, о тяжести или счастье речи нет, остается только архаизм. В результате это воспринимается как разностилевое выражение (=Даже если проживешь еще «двадцать вёсен») и производит впечатление грамматической ошибки. При этом в переводе 3 контраст еще сильнее из-за использования аппроксимации, которая представляет собой еще более ярко выраженный коллоквиализм. Возможно, использование архаизма задумывалось как компенсация эпохальности «четверти века», но она создается не за счет архаизации, а за счет самого семантического поля слова «век».

Строка 4

Оригинал: *Vсё будет так. Исхода нет.*

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Geen uitweg — <u>alles is beslist</u> .	Выхода нет — всё предпрешено.	ʏe:n 'æytvex — 'aləs is bə'slist
П 2	Geen uitweg en niets wijzigt zich .	Нет выхода и ничего не изменится.	ʏe:n 'æytvex en nits 'vɛizəxt zɪx
П 3	Niets verandert. Uit-zichtloos .	Ничего не изменится. Безысходно.	Nits ver'andərt. 'æyztɪxtlo:s
П 4	Geen uitweg , alles blijft <u>ont-wricht</u> .	Нет выхода, всё остается вывихнутым.	ʏe:n 'æytvex, 'aləs blijft ɔnt'vrixt
П 5	dit alles blijft. Geen mens ontkomt .	это всё останется. Никто не избежит (этого).	Dit 'aləs blijft ʏe:n mens ɔnt'kɔmt

1. *Исход* в русском языке имеет два значения: физический выход (устар.) – нид. *uittocht*, *exodus* (напр. Исход евреев из Египта), и завершение чего-то – нид. *uitkomst* (напр. летальный исход) [7], [22]. «Исхода нет» здесь значит «нет конца», поскольку «исход» не применяется в русском языке в переносном смысле в значении «выхода» (вариант «нет исхода из ситуации» в отличие от «нет выхода из ситуации» невозможен). Пространственное значение есть у Блока в другом его стихотворении: «Нет исхода из выюг, и погибнуть мне весело» (первое стихотворение из цикла «Снежная маска»). Большинство переводчиков (1,2,4) перевели «исход» как «выход» – *Geen uitweg* (выхода нет). В результате темпоральный параметр заменяется пространственным. Кроме того, «выхода нет» звучит более эмоционально и подразумевает потенциальную возможность его найти, чего нет у «исхода». Точный по смыслу вариант только в переводе 4 и 5: *uitzichtloos*, *geen mens ontkomt*. При этом *uitzichtloos* (безысходно) – эквивалентно по смыслу, но менее эквивалентно по интонации (тональность печали и выражает человеческое отношение, а в оригинале – тональность

констатации и звучит безличностно). А *geen mens ontkomt* (ни один не избежит (этого)) – прием целостного переосмысления – эквивалентно и по смыслу (в оригинале – причина: нет конца круговороту, в переводе – следствие: никто не избежит круговорота) и звучит также безличностно и афористично, как оригинал.

2. В переводах 1, 2, 4 произошла перестановка: следствие («исхода нет») стоит перед причиной («всё будет так»), таким образом, нарушается восходящая градация [10] оригинала, из-за чего ослабляется драматический эффект: Живи еще хоть четверть века (условие) → Всё будет так (вывод) → Исхода нет (следствие), где самый сильный элемент стоит в конце. Градация сохранена только в переводах 3 и 5.

3. В переводе 1 «всё будет так» переведено как *alles is beslist* (всё предрешено). а) В отрыве от контекста стихотворения эту мысль можно интерпретировать как предопределенность, но в данном случае указ. мест. «так» относится к уже сказанному (всё будет так, как описано). Предопределенность – это фатализм (всё предопределено волей свыше, роком и т.п.). У Блока – философский пессимизм в духе Экклесиаста (Всё повторяется и нет ничего нового). б) Тезис «живи еще двадцать лет» противоречит концепту тотального детерминизма: если «всё предрешено», временной интервал инвариантен (предопределенность константна и не зависит от хронометража). В отличие от оригинала, где временной отрезок («четверть века») выполняет верификативную функцию (проживи — и убедись в неизменности происходящего), в переводе он становится избыточным дополнением. в) «Выход» и «предопределенность» лежат в непересекающихся семантических и понятийных плоскостях. Их объединение создает понятийную некогерентность. Можно выйти из пространства (физически) и из трудной ситуации (морально). Предопределенность не имеет выхода или входа. Здесь логичным выводом был бы не «выход», а отсутствие воли/субъектности: «Всё предрешено — свободы нет» или «Всё предрешено – ты раб обстоятельств». г) Тональная эквивалентность: *alles is beslist* звучит также афористично, как оригинал. д) Некогерентность: перечисление в первых двух строках никак не коррелирует с мыслью о том, что «выхода нет» и «всё предопределено» в строке 4. Каким образом обычный ночной городской пейзаж может служить причиной поиска «выхода» и создавать впечатление, что «всё предопределено»? В оригинале это перечисление – основа для выводов: Всё будет так. Исхода нет.

4. а) В оригинале утвердительное предложение и отрицательное (Всё будет так. Исхода нет). Первое имеет оттенок безусловности и пророчества, второе оттенок безнадежности, они контрастируют друг с другом. В переводах 2 и 3 использовался приём антонимического перевода [3] *niets wijzigt zich, niets verandert* (ничего не меняется/не изменится). По смыслу – точно, но отрицательное высказывание всегда звучит слабее утвердительного [23]. Вместо пророческой тональности («Всё будет так»), здесь получилась тональность жалобы (перевод 2) или возмущения/критики (перевод 3). б) При этом в переводе 2 части фразы соединены метрически обусловленным союзом «en» (и), что звучит как эквивалентное перечисление двух автономных фактов. Если бы был сохранен асиндетон, строка звучала бы сильнее: *Geen uitweg. Niets wijzigt zich*.

5. В переводе 4 применён приём экспликации [3]. Фраза *Alles blijft ontwricht* (Всё остаётся вывихнутым) вместо «Всё будет так» представляет собой семантическую модуляцию, где буквальный перевод «вывихнутый» (разрушенный/деорганизованный)

вербализирует скрытый подтекст стихотворения (мир устроен неправильно), т.е. высказывает прямо то, о чем Блок молчит и только показывает. Эта экспликация звучит сильно, но противоречит обычности и статичности картины, где перечисляется «аптека, улица, фонарь» (А что здесь не так? – может спросить читатель), и в сочетании с *treft de wereld in haar oude staat* (встретит мир в его старом состоянии) в строке 7 создает ощущение социальной критики (мир дезорганизован/разрушен и так будет всегда). Одна из причин такого ощущения то, что *ontwricht* часто фигурирует в новостях, описывая разрушение в разных сферах жизни – от семейной жизни до экономики. Приём компенсации прагматического воздействия.

6. Перевод 5 семантически и структурно в этой строке изоморфен оригиналу: *Dit alles blijft. Geen mens ontkomt* (Всё это останется. Ни один не избежит (этого)).

7. *Изоцезурность* в строке 4 есть только в переводе 3 и 5. При этом в переводе 3 цезура не симметрична, из-за того, что строка написана дольником (4+3), что вызывает ощущение ритмического дисбаланса. В переводах 1,2,4 – регрессивное смещение цезуры на один слог (3+5), что создает ощущение более нервной, эмоциональной интонации. В переводе 5 же полная симметрия (4+4), что производит то же впечатление, что и в оригинале: определенности и неизбежности.

8. *Пунктуация*. Оригинальная пунктуация в середине строки (точка) воспроизведена только в переводах 3 и 5. В переводе 1 тире выполняет соединительную функцию: вторая часть поясняет первую. В переводе 2 точка отсутствует, поскольку стоит союз *en* («и»). В переводе 4 – запятая. Все эти приемы делают текст в этой строке более гладким и единым, стирая четкое разделение на два высказывания и нейтрализуя пророческую тональность оригинала.

Строка 5

Оригинал: *Умрёшь — начнешь опять сначала*

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Je sterft en wordt opnieuw geboren ,	Умрёшь и снова родишься,	Jə sterft en vɔrt ɔp'niu ɣə'bo:rə(n)
П 2	Je sterft en wilt opnieuw beginnen,	Умрёшь и хочешь снова начать,	Jə sterft en vilt ɔp'niu bə'xɪnə(n)
П 3	Ga dood — en het begint van voren,	Умри — и это начнется сначала,	ɣa do:t — en ət bə'ɣɪnt van 'vo:rən
П 4	Je sterft en <u>treft na herbe-</u> <u>ginnen</u>	Ты умрешь и встретишь после повторного начала	Jə sterft en treft na: hərbə'ɣɪnən
П 5	Je sterft — en <u>weer hetzelfde</u> <u>wacht</u> ,	Ты умрёшь — и снова то же самое ждет,	Jə sterft — en vɛ:r ət'selfdə vaxt

1. В переводах 4 и 5 строка 5 передана эквивалентно оригиналу: в обеих использован приём целостного переосмысления [3].

2. В переводе 1 – экспликация (снова родишься); в переводе 2 – изменение модальности высказывания (добавлен глагол *wilt* – хочешь), что противоречит атмосфере стихотворения, где ничего не происходит по воле человека; в переводе 3 (*Ga dood – en het begint van voren*)

происходит деагентивизация – из текста пропадает человек (это начинается сначала без него), а вместе с тем и идея реинкарнации, что соответствует христианской или материалистической парадигме, постулирующей, что человек живет лишь однажды. Выражение *ga dood* (императив в функции сослагательного наклонения) звучит сильнее, чем *je sterft*, и ближе к оригиналу из-за отсутствия местоимения *je* (ты).

3. В переводах 1, 2, 4 авторское тире после первой стопы не воспроизводится. Это ослабляет ощущение противопоставления и создает ложное смысловое единство. В итоге строка производит более гладкое, но вместе с тем более бытовое впечатление: описывается последовательность неизбежно происходящих процессов (умер и родишься вновь). Такое решение нейтрализует противопоставление и нивелирует пафос оригинала, где показывается, что даже смерть – не избавление, ты снова начнешь сначала.

Строка 6

Оригинал: *И повторится всё, как встарь*

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Alles herhaalt zich <u>vroeg of laat</u> :	Всё повторится рано или поздно:	'aləs ə'r'ha:lt zɪx vrux əf la:t
П 2	't Herhaalt zich ál, <u>in eendre maat</u> :	Это повторяется <u>уже</u> , в той же мере:	t_ Hər'ha:lt zɪx əl in 'e:ndrə ma:t
П 3	Herhaalt zich <u>in de kille mist</u> :	Повторится в холодном тумане:	Hər'ha:lt zɪx in də 'kɪlə mist
П 4	De wereld in haar oude staat:	Мир в его старом состоянии:	Də 'vɛ:rəlt in ha:r 'əudə sta:t
П 5	met alle dingen als ze waren:	со всеми вещами, как они были:	Met 'alə 'dɪŋən əls zə 'vɑ:rən

1. В переводах 1 и 3 – рифмообусловленные (рифма к *straat* и *drogist*) ситуативные добавления: *vroeg of laat* (рано или поздно) и *in de kille mist* (в холодном тумане). Первое не добавляет ничего нового к словам «всё повторится»: если в будущем всё повторится, то это, естественно, будет рано или поздно. Это, по сути, – плеоназм и потому звучит как клише. Второе добавление противоречит *de grachten toegevroren* – (эти) оледеневшие каналы (см. разбор строки 2) и делает атмосферу более мрачной и экспрессивной: в оригинале, напротив, всё застыло и графично.

2. В переводе 2 – рифмообусловленная (рифма к *straat*) гиперархаизация: *in eendre maat* (в той же мере). С одной стороны – это можно назвать удачным решением: это выражение использовалось аналогичным литературным направлением – нидерландскими поэтами-символистами начала XX века (в частности Альбертом Вервеем) как намеренная архаизация, чтобы придать стиху высокий, надмирный, старинный тон, что позволяет нидерландскому читателю почувствовать атмосферу своего символизма начала XX века. С другой стороны, в отличие от них символист Блок не усложняет язык, он говорит предельно просто. Несмотря на то, что выражение «как встарь» отмечается как устар. и поэт., оно до сих пор живо и регулярно используется. Его архаичность умеренная, не требует перевода или пояснений. Выражение же *in eendre maat* воспринимается носителями сейчас, как на русском бы воспринималось «въ оной мѣрѣ» с ятями и ерами. Оно гораздо больше ушло в прошлое.

Поэтому с точки зрения стилистики это выражение выбивается из общего тона стихотворения.

3. В переводе 4 и 5 удачно применен приём целостного переосмысления: *de wereld in haar oude staat* – мир в его старом состоянии, *met alle dingen als ze waren* – со всеми вещами как они были.

4. В переводе 1 разрушение катафорической и возникновение анафорической межстрочной когезии [20, с. 16–19, 226–229]. Опущен союз «и» (И повторится всё...). Из-за отсутствия когезивного маркера меняется логическая связь. Мысль о том, что *alles herhaalt zich vroeg of laat* (всё повторится рано или поздно) логически связывается с предыдущей фразой о перерождении (получается, что повторяется именно жизнь человека), вместо того чтобы стать рамкой для последующих строк. Это происходит еще и потому, что будущее время в нидерландском языке часто выражается настоящим временем, и эту фразу можно понять, как повторяется (всегда) или повторится (в будущем).

Строка 7

Оригинал: *Ночь, ледяная рябь канала*

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Rimpels in het kanaal bevroren ,	Ряби в канале оледеневшие,	'Rimpəls in ət ka'na:l bə'vro:rə(n)
П 2	Nacht, <u>gracht</u> , verijsde rimpelin-gen .	Ночь, канал, оледеневшие ряби,	Naxt, ɣraxt, vər'eisdə 'rɪmpəlɪŋə(n)
П 3	Nacht, <u>de grachten</u> toegevroren ,	Ночь, (эти) каналы оледеневшие,	Naxt, də 'ɣraxtə(n) 'tuɣəvro:rə(n)
П 4	Nacht, <u>gracht</u> , <u>ijskoude rimpelin-gen</u> .	Ночь, канал, ледяные ряби,	Naxt, ɣraxt, 'eiskaudə 'rɪmpəlɪŋən
П 5	nacht, ijzig water in de gracht,	ночь, ледяная вода в канале,	naxt, 'eizɪx 'va:tər in də ɣraxt

1. «Ледяная» – имеет в русском языке два значения – а. прямое: сделанная из льда (напр., «у лисы избушка была ледяная») б. переносное: очень холодная (напр., ледяной ветер) [7]. В большинстве переводов (1 – 3) использовано прямое значение (*bevroren*, *verijsde*, *toegevroren* – оледеневшая), что создает иной образ, чем в оригинале: мертвой статики вместо жизни. При этом в переводе 1 и 2 возникает катахреза (*contradictio in terminis*): «оледеневшая рябь» (*rimpel* – первое значение «морщина», второе «рябь», *rimpeling* – первое значение «рябь», второе – «складка»). «Рябь» как в русском, так и в нидерландском – это движение воды, движение не может оледенеть. Если бы переводчики имели в виду значение «морщина» или «складка», то это звучало бы иначе *ijsrimpels*, *ijsrimpelingen* – складки льда.

2. В переводе 3 вместо одного канала вводятся *de grachten* (эти каналы). а) Изменение числа противоречит реальности стихотворения Блока, где всё дано в единственном числе (это нарушает сюжет точно так же, как бы нарушило его в прозе, где автор пишет об одном канале, а переводчик переводит несколько). б) Метрически обусловленное добавление артикля (для добора слога) выделяет «каналы» из общего ряда абстрактных существительных и ставит на них смысловый акцент (это получается единственный определенный/известный объект из всех). Метрически возможен вариант *kanalen toegevroren*

– но, видимо, переводчик хотел использовать именно слово, обозначающее городские каналы – *gracht* (см. переводческие стратегии).

3. Слово «рябь» опущено в переводах 3 и 5. «Рябь» – это поэтический, тонкий образ, символ жизни, но в иерархии всех остальных элементов это – деталь. Ее опущение минимально влияет на общий смысл и эффект стихотворения.

4. Множественное число *rimpelingen* (рябь как отдельные волны) вместо собирательного *rimpeeling* используется либо в пасторальных описаниях, либо для создания саспенса. В сочетании с ночью и эпитетом *ijskoude* – *rimpelingen* в переводе 4 воспринимаются мрачнее и динамичней, чем собирательное *rimpeeling*, которое более нейтрально и статично, и подошло бы здесь лучше по атмосфере.

5. В переводах 3 и 5 воспроизведен эффект обманутых ожиданий: строка начинается первым словом первой строки *nacht* (ночь), символизирующим начало повтора, потом следует один новый элемент (*de grachten toegevroren* – в переводе 3 и *ijzig water in de gracht* – в переводе 5), дающий надежду на исход. В переводах 2 и 4 этот эффект размывается тем, что одна смысловая единица «ледяная рябь канала» разбивается на две лексемы: «канал» и «ледяная рябь» (*gracht, verijsde rimpelingen; gracht, ijskoude rimpelingen*). В итоге вместо однократного нарушения ожиданий и мгновенного возврата к повторению вводятся уже два новых элемента, что выглядит, как непоследовательность автора, ведь он заявил, что всё повторится. В переводе 1 нарушена драматургия повтора: слово *nacht* (ночь) переносится в строку 8, в результате после слов о том, что всё повторится, первым идёт новый элемент (*Rimpels in het kanaal bevroren*).

Строка 8

Оригинал: Аптека, улица, фонарь

	Перевод	Подстрочник	Транскрипция
П 1	Nacht, apotheek, lantaren, straat.	Ночь, аптека, фонарь, улица.	Naxt, apo'te:k, lan'ta:rə(n), stra:t
П 2	Lantaren, apotheek, een straat.	Фонарь, аптека, (какая-то) улица.	Lan'ta:rə(n), apo'te:k, ən stra:t
П 3	Straatlantaarn. Trottoir. Drogist.	Уличный фонарь. Тротуар. Аптека.	'Stratlan'ta:rn. Trɔt'var. Dro:'yɪst.
П 4	Drogisterij, lantaren, straat.	Аптека, фонарь, улица.	Dro:yɪstə'rei, lan'ta:rən, stra:t.
П 5	drogisterij, straat, en lantaren.	аптека, улица, и фонарь.	dro:yɪstə'rei, stra:t, en lan'ta:rən.

1. Во всех переводах, кроме перевода 5, изменен порядок слов в перечислении, что было клаузульно обусловлено (*lantaren* оканчивается на безударный слог, а на *lantaarn* нет ни одной точной рифмы). При этом в трех переводах (1,2,4) финальное слово – «улица», символизирующая дорогу в никуда. В переводе 2 использована инверсия, слова идут в обратном порядке относительно первой строки (*straat, een apotheek, lantaren/ lantaren, apotheek, een straat*), что отображает движение в исходную точку и отчасти отражает идею Блока («отчасти», потому что в оригинале создан эффект бесконечного повторения, а здесь повтор – однократный). В переводе 3 эффект бесконечного повторения воспроизведен так же, как в оригинале (первое слово в строке 8 – это последнее слово строки 1, а второе и третье слово остаются на своих местах) *Nacht. Trottoir. Drogist. Lantaren / Straatlantaarn. Trottoir.*

Drogist. Но из-за изменения порядка слов в первой строке получилась обратная перспектива: последнее слово в первой строке *lantaren* (фонарь), а в конце стихотворения – *drogist* (аптека) – у Блока же с точностью до наоборот, в результате читатель заканчивает началом, а начинает с конца. При этом из-за изменения пунктуации – точки в строке 8 – создается ложный смысловой акцент и внимание читателя отвлекается от тонкого эффекта обманутых ожиданий и бесконечного повторения на последние три слова, словно именно в них заложена ключевая идея стихотворения. В переводах 1 и 4 – круговорот воспроизведен тоже лишь отчасти: *Nacht* (1), *straten* (2), *apothek* (3), *lantaren* (4) / *Nacht* (1), *apothek* (3), *lantaren* (4), *straat* (2) (перевод 1) и *Nacht* (1), *straat* (2), *drogisterij* (3), *lantaren* (4) / *Drogisterij* (3), *lantaren* (4), *straat* (2) (перевод 4). В чем частичность эффекта: круг есть (порядок слов – 3,4,2), но он не смыкается с концом первой строки, потому что берется не последнее, а предпоследнее слово первой строки, в отличие от оригинала. Поэтому кольцевая композиция первой и последней строки не состоялась. При этом в переводе 1 из-за получившейся симметрии (4+4) первая и последняя строки производят эффект, как в детской считалочке (напр. Один, два, три, четыре, пять —/ Встанем, дети, в круг опять. / Пять, четыре, три, два, один —/ Мы в игру играть хотим!), где перестановка слов является игровым элементом. Симметричность лишает концовку трагичности и завершенности: перестановка всех четырех компонентов в финале воспринимается как комбинаторная игра, где слова превращаются в знаки-фишки, меняющие свои места внутри замкнутой структуры. Это решение также нарушает числовой символизм оригинала (8 вместо 7). В переводах 1– 4 отображена в какой-то степени кольцевая композиция первой и последней строки. Но речь не только о воспроизведении кольца, но и о том, как кольцо построено (последовательность слов). Если структура строк изменена, то кольцо само по себе – это лишь бледный отблеск исходного смысла.

2. В переводе 2 – нарушение грамматического параллелизма первой и последней строки (см. анализ строки 1).

3. В переводе 5 – прием синтаксического уподобления [3]. Сохранен авторский порядок слов. При этом есть метрически обусловленная синдотенизация – добавлен союз *en* перед последним словом *lantaren*. Но она не нарушает эстетический эффект, а наоборот усиливает, выделяя последнее слово (рему).

4. В переводе 3 удачное использование синонима *straatlantarn* с целью избежать метрически обусловленного ввода служебных слов перед *lantarn*.

Общие выводы по каждому переводу

Перевод 1 представляет собой гармоничный, ритмически сбалансированный, благозвучный стих, воспроизводящий рифмометрический каркас оригинала с небольшими отклонениями (хореические зачины), создающий ощущение легкой грусти и безнадежности, выполненный с применением стратегии форенизации. При этом фразы не очень связаны друг с другом, они кажутся отдельными печальными высказываниями (Ночь, улицы... бессмысленный свет... выхода нет, всё предопределено, всё повторится рано или поздно... оледеневшая рябь, ночь, аптека...улица). В результате получилось атмосферное импрессионистическое стихотворение, которое само по себе звучит красиво, хоть и не очень понятно. При этом в результате примененных переводческих трансформаций

кинематографическая, смонтированная визуальная последовательность Блока стала просто ассоциативным рядом, а экклезиастическая трагичность неизменности мира и отсутствия исхода превратилась в фатализм.

Причина этого лежит скорее всего в буквальном, атомарном переводе: когда большое внимание уделяется каждому слову и предложению, а не их взаимной связи и сочетанию. Парадокс в том, что, стремясь быть максимально близкими к оригиналу в каждой строке, переводчики в итоге оказались дальше от него в целом, потому что целое складывается не из суммы слов, а из их взаиморасположения и иерархии — а именно это оказалось принесено в жертву размеру.

Эта стратегия была осознанным выбором переводчиков, характерным для традиционной нидерландской школы поэтического перевода того времени (до 1980 года), где основным принципом была точность формы и буквальная передача содержания.

При анализе представленных переводов продуктивнее говорить не о статичном результате (эквивалентно/не эквивалентно), а о переводческой интенции, с которой закономерно соотносится финальный текст. В данном переводе явно выражена одна доминанта — формальная эквивалентность (сохранение всех признаков макроформы, капитализация первых букв в строках, стратегия форенизации [29], переводческий метод покомпонентного калькирования и т.д.).

Перевод 2, выполненный в смешанной стратегии с элементами форенизации и доместикации, представляет собой стихотворение с инцидентальным использованием современной рифмы и метрическими вариациями, обусловленными стремлением сохранить и форму, и содержание. Так же, как и в первом переводе, было выбрано прямое значение слов «ледяная» и «исход» и так же, как и там, был изменен порядок слов в перечислениях. Но в отличие от первого перевода в нем более удачная попытка сохранить идею бесконечного круговорота на уровне синтаксиса (инверсия, при которой последнее слово первой строки становится первым словом последней) и точнее по смыслу передана философия («ничего не изменится»).

В этом переводе наблюдается уже двухкомпонентная доминанта: это попытка достичь не только формальной, но и динамической эквивалентности (что проявляется в большем внимании к микроструктуре, которая и создает эмоционально-эстетическое воздействие у Блока).

В сравнении с переводом М. Вибес – М. Берг, где звуковое совершенство достигается ценой смысловой неточности, данный перевод представляет собой зеркальную проблему: смысл передан точнее, но локальные акустические и рифменные сбои лишают его той гипнотической силы, которая в стихотворении Блока имеет большое значение.

Перевод 3, выполненный с использованием стратегии доместикации, включен в сборник авторских стилизаций [20], но позиционируется как базовый перевод, а не стилизация, поэтому анализ проводился с позиций эквивалентности оригиналу. В нем произошла смена эстетической или стилистической парадигмы (парцелляция в сочетании с рваным ритмом и коллоквиализмами в стилистике Маяковского). Такой подход отражает позицию Р. – Я. Хенкеса ‘Leve de viezigheid! Leve het leven!’ (Да здравствует грязюка! Да

здравствует жизнь!) Для него любой «причѐсанный», академически выверенный перевод — это мертвый текст, он выступает против излишней стерильности языка, призывая сохранять в литературе живую, хаотичную энергию.

Хотя перевод с точки зрения формы и экспрессии – вольный, но с точки зрения философии и микроструктуры более эквивалентный, чем предыдущие (воспроизведение кольцевой структуры блоковским способом, сохранение градации, точный смысл «исхода» и «всѐ будет так») и в нем много интересных творческих решений (*ga dood, drogist, trottoir, straatlantaarn*). В результате стилистической модуляции, образно говоря, архитектурный план Блока остался, но вместо символистского храма по нему построен футуристический завод.

В данном переводе уместнее говорить не столько о доминанте, сколько о скопосе [27]: скопос (цель) перевода – встряхнуть и шокировать читателя, уйти от стереотипного видения Блока. Получился перевод, адекватный этому скопосу, но не скопосу автора, что по мнению авторов скопос-теории К. Райс и Г. Вермеера допустимо. С точки зрения теории эквивалентности [6] перевод селективно эквивалентен (сохранена часть формальных признаков: акцентная константа оригинала – четырехударность, перекрестная рифмовка и схема клаузул; в большей части содержание, философия и отчасти микроструктура).

В переводе 4, выполненном с применением стратегии доместикации, пересмотрены некоторые решения перевода 2: исправлена денотативная неточность в переводе «ледяная», отсутствуют добавления в перечисления (блуждающих) неопределенных артиклей (благодаря использованию синонима *drogisterij* вместо *apothek*), переформулирована строка 5, откуда исчезла модальность желания. При этом не удалось сохранить прошлый принцип инверсии, который был большим приближением к образу круговорота Блока, поскольку связывались конец строки 1 и начало строки 8. Возможно, увидев, что из-за этих потерь прагматического потенциала в тексте недостаточно, переводчик решил добавить экспрессивные элементы: *ontwricht, ongerijmd, rimpelingen*. С позиций теории В.Н. Комиссарова, данный шаг является успешной прагматической компенсацией [3, с. 172 – 174]. При этом перевод производит сильное, но асимметричное оригиналу эстетическое впечатление. В результате прагматической компенсации нидерландский текст претерпевает стилистическую транспозицию: эстетика русского символизма замещается поэтикой экспрессионизма. В данном переводе можно говорить уже о трехкомпонентной доминанте: переводчик стремился к формальной и к динамической эквивалентности, а также извлечь максимальный прагматический эффект, что позволило создать ему сильное стихотворение с большой степенью точности, однако вызвало прагматическую модуляцию – замену философского пессимизма открытой драмой.

Перевод 5. Изменение системы клаузул при переводе данного стихотворения представляется оправданным компромиссом, означающим отказ от формальной эквивалентности в пользу динамической [6]. Во-первых, оригинальные клаузулы отчасти скомпенсированы (дифтонг и окончание со шва). А во-вторых, индивидуальность этого стихотворения кроется не в клаузулах (это типичный четырехстопный ямб, как, например, в «Евгении Онегине» или «Парусе» Лермонтова), а в микроструктуре: порядке слов, изоцеzurности, символизме, естественности языка и эквивалентной тональности. При этом выбор частичного синонима (*voos*) не нарушает атмосферу и смысл стихотворения («пустой

свет» вместо «бессмысленный свет»), локальная синдетония только усиливает финальную рему, а опущение образа «ряби» значительно не влияет на восприятие или смысл данного стихотворения.

В связи с этим, данный перевод представляется полноценным переводом стихотворения Блока. «Полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям» [11, с. 173–174].

Перевод автора статьи

Перевод	Подстрочник	Транскрипция
Nacht, straat, lantaren, apotheker,	Ночь, улица, фонарь, аптека,	Naxt, stra:t, lan'ta:rən, apo:'te:kər
Het zinloze en doffe licht.	(Этот) бессмысленный и тусклый свет.	Ət 'zinlo:zə ən 'dɔfə lɪxt
Al leef je nog een kwart eeuw, zeker —	Живи еще четверть века, несомненно —	al le:f jə nɔx ən kvart e:u, 'ze:kər -
Dit alles blijft. Geen eind in zicht.	Это всё останется. Конца не видно.	Dɪt 'aləs bleift. ʧe:n eɪnt ɪn zɪxt
Je sterft — begint opnieuw je leven,	Ты умрешь — начнешь заново свою жизнь,	Jə sterft — bə'ɪnt ɔp'nɪv jə 'le:vən
En het herhaalt zich nog een maal:	И это повторится ещё раз:	En ət her'ha:lt zɪx nɔx ən ma:l
Nacht, grachtenwater lijkt te beven,	Ночь, вода канала словно дрожит,	Naxt, 'ɣraxtə(n)'va:tər leikt tə 'be:vən,
Hoekapotheek, straat, lichtenpaal.	Угловая аптека, улица, фонарь.	'hukapo:'te:k, stra:t, 'lɪxtə(n)pa:l.

Принятые переводческие решения

Для воспроизведения женской клаузулы в первой строке использован архаизм начала XX века – *apotheker*. Это слово обозначало как аптекаря, так и саму аптеку (по аналогии с *bakker* — пекарь/булочная или *drogist* – *drogisterij*). В последней строке применен синоним *hoekapotheek* (угловая аптека), что соответствует реальному расположению описываемой аптеки (угол Крюкова канала и Офицерской ул.) [12] и позволяет метрически обойтись без лишних служебных слов в начале строки. В последней строке использован синоним фонаря *lichtenpaal* с мужской клаузулой.

Переводческие проблемы

Аптека. Аптеки в нидерландском (*apotheek*, *drogisterij*, *drogist*) имеют ударные окончания. Проблема: в первой строке окончание должно быть безударное – женская клаузула (аптека). Решение: синонимы с безударными окончаниями: *Apotheker* – архаизация под начало XX века, *drogistenwinkel*, *officina* (фламандский вариант), *drogisterijzaak*, *droogerijen* (арх.), диминутивы *apotheekje*, *drogisterijtje* (подходят в данном контексте, т.к. передают незначительность и обыденность) и др.

Фонарь. Фонарь – *lantaarn*, *lantaren*. Проблема: на *-aarn* нет ни одного слова с точной рифмой, *lantaren* имеет безударное окончание. Решение: синонимы с ударными окончаниями: *lichtenpaal*, *lichtpaal*, *straatlamp*, *stratenlamp* и др.

Переводческие стратегии

В данном тексте есть всего два слова, которые в зависимости от стратегии доместикации или форенизации [28], могут переводиться по-разному: это «аптека» и «канал».

Аптека. В нидерландском языке существуют два типа аптек: *apothek* (где отпускают лекарства строго по рецептам) и *drogisterij*, *drogist* (аптечный магазин безрецептурных препаратов и косметики). В дореволюционной России тоже было подобное разделение: аптеки и аптекарские магазины [10]. Аптека, описанная в стихотворении Блока, находилась на углу Крюкова канала и Офицерской улицы (сейчас ул. Декабристов) д. 27. Сначала в этом доме работал именно аптекарский магазин Якова Мандельштама, но в 1907 году он открыл там же и Ново-Мариинскую аптеку [12]. Блок жил поблизости и видел оба заведения, так что выбор голландскими переводчиками как слова *apothek*, так и *drogisterij* (*drogist*) исторически обоснован. Но надо учитывать, что *apothek* звучит очень похоже на русское «аптека». Это звуковое сходство лучше сохраняет русский колорит, что делает такой выбор элементом стратегии форенизации, а выбор *drogist* или *drogisterij* – доместикации.

Канал. В нидерландском языке для обозначения каналов используются два слова: *gracht* и *kanaal*. Словом *gracht* (производное от *graven* — рыть) называют внутригородские каналы, окруженные набережными и жилыми домами. Лексема *kanaal* указывает на внегородские, судоходные или индустриальные водные пути. По своим характеристикам каналы Санкт-Петербурга полностью соответствуют определению *gracht*. Однако традиционно каналы Санкт-Петербурга и Венеции в нидерландском языке все же называют *kanalen* (например, *Gribojedovkanaal*), поскольку в языках-источниках (русском и итальянском) они звучат сходным образом. Таким образом, в контексте перевода допустимы оба варианта. При этом употребление слова *kanaal* в большей степени воспроизводит оригинальный русский колорит, выступая элементом стратегии форенизации, тогда как выбор *gracht* является примером доместикации.

Стратегия форенизации применена в одном переводе (1), доместикации – в трех переводах (3 – 5), смешанная стратегия – в переводе 2.

Таблица 2.

Сводная таблица результатов анализа переводов

	Критерий	П 1	П 2	П 3	П 4	П 5
МАКРОФОРМА						
1	Четырехстопный ямб	+	+	-	+	+
2	Мужские и женские клаузулы	+	+	+	+	0,5
3	Точность рифмы	+	- (2)	- (1)	- (1)	+
4	Отсутствие метрических сбоев	- (2)	- (2)	- (1)	- (2)	+
	Эквивалентность макроформы	3/4	2/4	1/4	2/4	3,5/4
СОДЕРЖАНИЕ						
5	Бессмысленный	+	-	-	-	0,5
6	Вода/лёд	-	-	-	+	+
7	Четверть века	-	-	-	0,5	+
8	Отсутствие добавлений	-	+	-	+	+

	Критерий	П 1	П 2	П 3	П 4	П 5
9	«Всё будет так»	-	+	+	0,5	+
10	«Умрешь – начнешь опять сначала»	0,5	0,5	0,5	+	+
11	«Исхода нет»	-	-	+	-	+
12	Отсутствие опущений	+	+	-	+	-
	Эквивалентность содержания	2,5/8	3,5/8	2,5/8	5/8	6,5/8
МИКРОСТРУКТУРА						
13	Порядок слов (с.1 и с. 8)	0,3	0,5	0,5	0,3	+
14	Сохранение авторского синтаксиса в с. 7	-	0,5	+	0,5	+
15	Единственное число	-	+	-	+	+
16	Однотипность существительных (артиклы)	+	-	-	+	+
17	Изоцеzurность в 4 строке	-	-	+	-	+
18	Изоцеzurность в 5 строке	+	+	+	+	+
19	Числовой символизм	-	+	+	+	+
20	Сохранение градации	-	-	+	-	+
	Эквивалентность микроструктуры	2,3/8	4/8	5,5/8	4,8/8	8/8
ТОНАЛЬНОСТЬ						
21-22	Эквивалентность тональности («Всё будет так», «Исхода нет»)	1/2	0/2	0/2	0/2	2/2
РЕГИСТР						
23	Эквивалентность регистра	0,5/1	0,3/1	0/1	1/1	1/1
ПУНКТУАЦИЯ						
24-26	Зап. в перечисл., тире в с. 5, точка в с. 4	1/3	1/3	2/3	1/3	3/3
	Эквивалентность по всем критериям	10,3/26	10,8/26	11/26	13,8/26	24/26

Выводы

В данном исследовании были проанализирована переводная множественность, состоящая из пяти переводов стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека», выполненных разными нидерландскими переводчиками в период с 1981 г по 2025 г. (44 года), которые показывают эволюцию подходов. Первый по времени создания перевод был выполнен Ж.-П. Рави – в 1981 г., он же – самый молодой переводчик из всех на момент выполнения (ему было тридцать лет, как и А.А. Блоку (31) на момент написания этого стихотворения), через семь лет вышел перевод М. Вибес – М. Берг, затем через два года – перевод П. Зеемана – М. Схрёрса, через десять лет П. Зееман написал новую версию и самый последний перевод Р. – Я. Хенкеса вышел совсем недавно в 2025 г через двадцать пять лет после перевода П. Зеемана.

При переводе все переводчики использовали многие легитимные переводческие приемы, которые обычно применяются: перестановки, опущения, добавления, конкретизации, генерализации, антонимический перевод, грамматические и лексические трансформации, экспликации имплицитного и др. Однако в данном стихотворении, коротком и минималистичном, написанном в эстетике символизма, внутренняя микроструктура является смысловым и эстетическим ядром стихотворения, выражает философию автора и является основным источником эмоционального отклика, поэтому не все из этих приемов и не везде представляется возможным применить без ущерба для смысла и художественного эффекта.

Из представленной Сводной таблицы результатов анализа переводов (Таблицы №2) видно, что максимальная эквивалентность у того перевода, где эквивалентно воспроизведена *большая часть содержания* и сохранена *микроструктура* (24/26 в переводе 5). Наоборот, минимальная эквивалентность получилась при недостаточной эквивалентности в передаче содержания и потерях в *микроструктуре* ради сохранения *макроформы* (10,3/26 в переводе 1). И это понятно, ведь в данном стихотворении макроформа (4) составляет 15 % общей эквивалентности (26), микроструктура (8) и содержание (8) совокупно составляют 62 %. При этом даже формально вольный перевод 3 более эквивалентен оригиналу (11/26), чем перевод 2 (10,8/26) поскольку сохранил больше элементов микроструктуры. Перевод же 4 (13,8/26) эквивалентней него в целом лишь за счёт большей точности в содержании и регистре, однако по духу (не по форме) перевод 3 воспринимается более блоковским, чем переводы 1, 2 и 4, потому что его микроструктура ближе к оригиналу (5,5/8 vs 2,3/8, 4/8 и 4,8/8).

Парадоксально, что во всех переводах, кроме перевода 5, порядок слов в перечислениях менялся во имя сохранения оригинальной схемы клаузул. То есть доминантой этих переводов был *один* макроформальный признак, который свойствен миллионам стихов. И только перевод 5 пожертвовал одним элементом ради сохранения всех остальных, т.е. целостного впечатления.

Также обращает на себя внимание то, что в переводах использовались 5 разных синонимов «бессмысленного», 3 синонима «тусклого», 5 вариантов «всё будет так», но ни одного синонима «аптеки» и «фонаря», которые бы вписались в оригинальную систему клаузул, хотя такие варианты существуют.

Блок не только прямо говорит о том, что всё повторяется и бессмысленно, исхода нет, но показывает это визуально, драматургически, заставляя читателя это пережить, а не просто понять интеллектуально.

Это не означает, что при переводе стихов А. Блока нужно полностью отказаться от макроформы и перейти на верлибр. Проведенный анализ лишь показывает: при прочих равных условиях в данном стихотворении Блок узнается там, где сохранена микроструктура и точно воспроизведена философия. Если же этого нет, то внешняя форма превращается в декорацию, за которой скрывается уже совсем другое стихотворение.

«Синтаксическая структура стиха организует в единое целое материальные единицы текста (слова или фонемы), навязывая им определенную систему связей. <...> Поэтический синтаксис — это не просто грамматический синтаксис естественного языка. В стихе

элементы, находящиеся в определенных позициях, вступают в новые, не предусмотренные языком отношения. Синтаксис определяет последовательность развертывания образов, превращая их из простой суммы в целостную систему» (Ю. М. Лотман).

Таким образом, сопоставительный анализ позволил детально проследить, как различные лексические и синтаксические решения меняют восприятие блоковской поэтики. Проведенный разбор показывает, что эффективным инструментом для сохранения оригинальной системы клаузул является целенаправленный подбор *контекстуальных синонимов*, позволяющий удержать метр без разрушения микроструктуры текста. «Никакому словарю не угнаться за всеми оттенками живой человеческой речи. Поэтому задача переводчика, если только он настоящий художник, заключается именно в том, чтобы возможно чаще отыскивать такие соответствия иностранного и русского слова, какие не могут вестись ни в одном словаре» (К.И. Чуковский).

В этом стихотворении Блока микроструктура — это не просто формальная сетка, а ключевой смысловой каркас. Порядок слов в перечислениях — визуальный ряд и драматургия, градация — нарастание эмоционального напряжения, а логические связи — четкость мысли. Приоритет ее очевиден. Проведенный анализ показывает: там, где она сохранена, там воспроизводится философская мысль и эмоциональное воздействие оригинала, в то время как при её нарушении остается лишь лексическое наполнение и макроформа, которая сама по себе не является уникальной.

Автор полагает, что результаты проведенного анализа применимы при переводе как поэзии Александра Блока, так и любой другой, где микроструктура имеет смысловое, эстетическое или эмоциональное значение.

Список литературы

1. Блок А.А. «Ночь, улица, фонарь, аптека» [Электронный ресурс]. URL: <https://slova.org.ru/blok/nochulica/> (дата обращения: 08.08.2026).
2. Герсонская В.В. К вопросу о переводах поэзии // Вестник КАСУ. – 2011. – № 2. – С. 73–77.
3. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2018. – 704 с. (Новый культурный код).
5. Михайлова И.М., Рубцова С.Ю. О шести нидерландских переводах романа «Отцы и дети» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – Т. 16, № 1. – С. 127–140. – DOI: 10.21638/spbu09.2019.110. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-shesti-niderlandskih-perevodah-romana-ottsy-i-deti/viewer> (дата обращения: 28.08.2026).
6. Найда Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – 1978. – С. 114–142.
7. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 08.08.2026).

8. Тарасова М.А. Один текст – пять произведений: анализ переводов стихотворения “Anyone lived in a pretty how town” Э. Каммингса // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2017. – № 4. URL: https://vestnik-translation.ru/upload/iblock/2fc/vestnik_22_2017_4_05.pdf (дата обращения: 29.08.2026).
9. Томашевский Б.В. Русское стихосложение: Метрика. Серия: Вопросы поэтики / Рос. ин-т истории искусств; Вып. II. – Пг.: Academia, 1923. – 156 с.
10. Успенская Е. Ассортимент аптеки XIX – начала XX веков [Электронный ресурс]. // Тульский историко-архитектурный музей (ТИАМ). URL: <https://tiam-tula.ru/collection/assortiment-apteki-xix-nachala-xx-vekov/> (дата обращения: 31.08.2026).
11. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие / А.В. Федоров. – 5-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «Филология три», 2002. – 416 с. (Студенческая библиотека).
12. Цендровская Н. Улица Мандельштама [Электронный ресурс]. // Antenna Daily. – 2018. URL: <https://antennadaily.ru/2018/07/15/mandelshtam/> (дата обращения: 31.08.2026).
13. Чуковский К.И. Высокое искусство / К.И. Чуковский. – Москва: Советский писатель, 1968. – 384 с.
14. Шерстнева Е.С. Переводная множественность как категория переводоведения: история, статус, тенденции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 73–1. – С. 526–532.
15. Щербак Н.Ф. Серебряный век в русской поэзии: символизм. Русские поэты-символисты. (вступ. статья, составление, комментарии, статьи). Чехов, ЦоиНК [Электронный ресурс]. – 2017. – 254 с. URL: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/serebryanyy-vek-v-russkoj-poezii-simvolizm-blok> (дата обращения: 28.08.2026).
16. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – М.; Л.: Советский писатель, 1963. – 430 с.
17. Bindervoet Erik; Henkes Robbert-Jan. Vertalen wat er niet staat. – Amsterdam: De Arbeiderspers, 2025. – 264 P.
18. Dijk T.A. van. Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Hillsdale, New Jersey. – 1980. – 317 P.
19. Even-Zohar Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem // Papers in Culture Research. – 2000. – P. 192–197.
20. Halliday M.A. K. Cohesion in English / M.A. K. Halliday, R. Hasan. – 1st ed. – London: Routledge, 2014. – DOI. – 392 с. – DOI: 10.4324/9781315836010.
21. Henkes R.-J. Nachttrottoir, gedichten. Nacht. Trottoir. Drogist. Lantaren, A. Blok – Uitgeverij Copernicus [Электронный ресурс]. – 2025. URL: <https://vandaagvertaalprobleem.blogspot.com/2024/06/394-nacht-trottoir-explicatief.html> (дата обращения: 08.08.2026).
22. Honselaar W. Groot Russisch-Nederlands Woordenboek. – Amsterdam: Pegasus, 2002.

23. Horn Laurence R. A Natural History of Negation. – Reissue ed. – Stanford, CA: CSLI Publications, 2001. – Vol. 21. – XLVII, 637 P.(Center for the Study of Language and Information Lecture Notes).
24. Langeveld A. Vertalen wat er staat. (Synthese-reeks). – Amsterdam: De Arbeiderspers, 1986. – 182 P.
25. Michajlova I., Rubtsova S. Victor Toporov's translations of Dutch poetry (1946–2013) // Scandinavian Philology. – 2020. – P. 168–178. – DOI: 10.21638/11701/spbu21.2020.111.
26. Rawie J.-P. Nacht, straat, lantaarn, drogisterij, A. Blok. Verzamelde verzen. – Uitgeverij Bert Bakker, 2004, P. 95.
27. Reiss, K., Vermeer, H.J. Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained / transl. by C. Nord. – London; New York: Routledge. – 2014. – 240 P.
28. Rura L. Ingrepen van de vertaler. Een typologie van weglatingen en toevoegingen in poëtische vertaling Russisch-Nederlands [Электронный ресурс]. // Universiteit Gent. URL: <https://backoffice.biblio.ugent.be/download/7021705/7022476> (дата обращения: 13.08.2026).
29. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. – 2nd ed. – London; New York: Routledge. – 2008. – 324 P.
30. Wiebes M., Berg M. Nacht, straten, apotheek, lantaren, A. Blok [Электронный ресурс]. URL: <https://ruverses.com/alexander-blok/night-street-lamp-drugstore/7041/> (дата обращения: 08.08.2026).
31. Zeeman P. Nacht, straat, drogisterij, lantaren, A. Blok [Электронный ресурс]. URL: https://nl.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Blok (дата обращения: 08.08.2026).
32. Zeeman P., Schreurs M. Nacht, straat, een apotheek, lantaren, A. Blok [Электронный ресурс]. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_rev002199001_01/_rev002199001_01_0085.php (дата обращения: 08.08.2026).

References

1. Blok A.A. [Night, Street, Lantern, Apothecary] – URL: <https://slova.org.ru/blok/nochulica/> (дата обращения: 08.08.2026). (In Russ.)
2. Gersonskaya V.V. [On the Question of Translations of Poetry // Bulletin of KASU. – 2011. – No. 2. (In Russ.)
3. Komissarov V.N. [Theory of Translation (Linguistic Aspects). – Moscow: Vysshaya Shkola, 1990. – 253 P.] (In Russ.)
4. Lotman Yu.M. [The Structure of the Literary Text. Analysis of the Poetic Text. – St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Atticus, 2018. – 704 P. – (New Cultural Code)] (In Russ.)
5. Mikhailova I.M., Rubtsova S.Yu. [On Six Dutch Translations of the Novel 'Fathers and Sons' // Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature, 16(1), s. 127–140] DOI: 10.21638/spbu09.2019.110 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-shesti-niderlandskih-perevodah-romana-ottsy-i-deti/viewer> (дата обращения: 28.08.2026). (In Russ.)
6. Nida E. [Toward a Science of Translating // Issues of Translation Theory in Foreign Linguistics. – 1978. (In Russ.)

7. Ozhegov S.I. [Explanatory Dictionary of the Russian Language] – URL: <https://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 08.08.2026). (In Russ.)
8. Tarasova M.A. [One Text – Five Works: An Analysis of Translations of E. Cummings's Poem 'Anyone lived in a pretty how town' // Bulletin of Moscow University. Ser. 22. Theory of Translation. – 2017. – No. 4 – URL: https://vestnik-translation.ru/upload/iblock/2fc/vestnik_22_2017_4_05.pdf (дата обращения: 29.08.2026). (In Russ.)
9. Tomashevsky B.V. [Russian Versification: Metrics. Series: Issues of Poetics] // Russian Institute of Art History; Issue II – Petrograd: Academia, 1923. – 156 P. (In Russ.)
10. Uspenskaya E. [Assortment of a Pharmacy in the 19th – Early 20th Centuries // Tula Historical and Architectural Museum (TIAM)]. – URL: <https://tiam-tula.ru/collection/assortiment-apteki-xix-nachala-xx-vekov/> (дата обращения: 31.08.2026). (In Russ.)
11. Fedorov A.V. [Fundamentals of the General Theory of Translation (Linguistic Problems): A Textbook. – 5th ed. – St. Petersburg: Faculty of Philology, St. Petersburg State University; Moscow: LLC «Publishing House 'Philology Tri'», 2002. – 416 P. – (Student Library)] (In Russ.)
12. Tsendrovskaya N. [Mandelstam Street // Antenna Daily. – 2018. – URL: <https://antennadaily.ru/2018/07/15/mandelshtam/> (дата обращения: 31.08.2026). (In Russ.)
13. Chukovsky K.I. [High Art. – Moscow: Soviet Writer, 1968. – 384 P.] (In Russ.)
14. Sherstneva E.S. [Translation Plurality as a Category of Translation Studies: History, Status, Tendencies // Bulletin of the Herzen Russian State Pedagogical University. – 2008. – No. 73–1. (In Russ.)
15. Shcherbak N.F. [The Silver Age in Russian Poetry: Symbolism. Russian Symbolist Poets. (Introductory article, compilation, commentaries, articles). Chekhov, TsoINK, 2017.] – 254 с. – URL: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/serebryanny-vek-v-russkoy-poezii-simvolizm-blok> (дата обращения: 28.08.2026). (In Russ.)
16. Etkind E.G. [Poetry and Translation. – Moscow; Leningrad: Soviet Writer, 1963. – 430 P.] (In Russ.)
17. Bindervoet Erik; Henkes Robbert-Jan. Vertalen wat er niet staat. – Amsterdam: De Arbeiderspers, 2025. – 264 P.
18. Dijk T.A. van. Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Hillsdale, New Jersey. – 1980. – 317 P.
19. Even-Zohar Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem // Papers in Culture Research. – 2000. – P. 192–197.
20. Halliday M.A.K. Cohesion in English / M.A.K. Halliday, R. Hasan. – 1st ed. – London: Routledge, 2014. – DOI. – 392 с. – DOI: 10.4324/9781315836010.
21. Henkes R.-J. Nachttrottoir, gedichten. Nacht. Trottoir. Drogist. Lantaren, A. Blok – Uitgeverij Copernicus – 2025. – URL: <https://vandaagvertaalprobleem.blogspot.com/2024/06/394-nacht-trottoir-explicatief.html> (дата обращения: 08.08.2026).
22. Honselaar W. Groot Russisch-Nederlands Woordenboek. – Amsterdam: Pegasus, 2002.

23. Horn Laurence R. A Natural History of Negation. – Reissue ed. – Stanford, CA: CSLI Publications, 2001. – Vol. 21. – XLVII, 637 P. – (Center for the Study of Language and Information Lecture Notes).
24. Langeveld A. Vertalen wat er staat. (Synthese-reeks). – Amsterdam: De Arbeiderspers, 1986. – 182 P.
25. Michajlova I., Rubtsova S. Victor Toporov's translations of Dutch poetry (1946–2013) // Scandinavian Philology. – 2020. – P. 168–178. – DOI: 10.21638/11701/spbu21.2020.111.
26. Rawie J.-P. Nacht, straat, lantaarn, drogisterij, A. Blok. Verzamelde verzen. – Uitgeverij Bert Bakker, 2004, P. 95.
27. Reiss, K., Vermeer H.J. Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained / transl. by C. Nord. – London; New York: Routledge. – 2014. – 240 P.
28. Rura L. Ingrepen van de vertaler. Een typologie van weglatingen en toevoegingen in poëtische vertaling Russisch-Nederlands // Universiteit Gent. – URL: <https://backoffice.biblio.ugent.be/download/7021705/7022476> (дата обращения: 13.08.2026).
29. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. – 2nd ed. – London; New York: Routledge. – 2008. – 324 P.
30. Wiebes M., Berg M. Nacht, straten, apotheek, lantaren, A. Blok – URL: <https://ruverses.com/alexander-blok/night-street-lamp-drugstore/7041/> (дата обращения: 08.08.2026).
31. Zeeman P. Nacht, straat, drogisterij, lantaren, A. Blok – URL: https://nl.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Blok (дата обращения: 08.08.2026).
32. Zeeman P., Schreurs M. Nacht, straat, een apotheek, lantaren, A. Blok – URL: https://www.dbnl.org/tekst/_rev002199001_01/_rev002199001_01_0085.php (дата обращения: 08.08.2026).

ЛИТЕРАТУРА И СМЕЖНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Статья поступила в редакцию: 20.08.2026

Статья принята к публикации: 02.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 821.161.1+701.85

Экфрасис в произведениях русских классиков первой половины XIX века

Гафурова Азиза Зиятовна

старший преподаватель кафедры русского языка и литературы

Навоийский государственный университет

Республика Узбекистан, г. Навои

E-mail: aziza23 – 87@mail.ru

Ekphrasis in the works of Russian classical writers of the first half of the nineteenth century

Gafurova Aziza Ziyatovna

senior Lecturer of the Department of Russian Language and Literature

Navoi State University

Uzbekistan, Navoi

Аннотация

Статья посвящена комплексному исследованию экфрасиса как значимого художественного приёма и формы межмедийного взаимодействия в произведениях русской литературы первой половины XIX века. Актуальность работы обусловлена возрастающим интересом современного литературоведения к проблеме взаимодействия различных видов искусства, изучению визуальности художественного текста и исследованию межмедийных связей в литературе. Цель исследования заключается в выявлении специфики функционирования экфрасиса, определении его основных видов, форм и художественных функций в русской литературе первой половины XIX века. В работе рассматриваются особенности экфрастических описаний в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и М.Ю. Лермонтова, а также определяется их роль в формировании композиционной и образной структуры произведений. Особое внимание уделяется взаимодействию словесного и визуального искусств, созданию художественного пространства текста, раскрытию образов персонажей и выражению авторской концепции. Выявлено, что экфрасис выполняет не

Библиографическое описание: Гафурова А.З. Экфрасис в произведениях русских классиков первой половины XIX века // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23367>

только описательную, но и композиционную, психологическую, символическую и идейно-смысловую функции. Установлены особенности портретного и пейзажного экфрасиса и их значение в раскрытии авторского замысла, художественной целостности и смысловой организации литературного произведения.

Abstract

The article presents a comprehensive study of ekphrasis as a significant artistic device and a form of intermedial interaction in Russian literature of the first half of the nineteenth century. The relevance of the study is determined by the growing interest of contemporary literary scholarship in the interaction of different forms of art, the study of visuality in literary texts, and the investigation of intermedial connections in literature. The aim of the study is to identify the specific features of ekphrasis, as well as to determine its main types, forms, and artistic functions in Russian literature of the first half of the nineteenth century. The study examines the specific features of ekphrastic descriptions in the works of A.S. Pushkin, N.V. Gogol, and M. Yu. Lermontov, as well as their role in shaping the compositional and figurative structure of literary works. Particular attention is paid to the interaction between verbal and visual arts, the creation of artistic space within the text, the representation of characters, and the expression of the author's artistic concept. The study demonstrates that ekphrasis performs not only a descriptive function but also compositional, psychological, symbolic, and ideological-semantic functions. The specific features of portrait and landscape ekphrasis and their significance for revealing the author's intention, artistic integrity, and semantic organization of literary works are also identified.

Ключевые слова: экфрасис, русская литература XIX века, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, романтизм, реализм, интермедийность, визуальность, художественный текст.

Keywords: ekphrasis, nineteenth-century Russian literature, Pushkin, Gogol, Lermontov, Romanticism, Realism, intermediality, visuality, literary text.

Введение

В последние десятилетия проблема взаимодействия различных видов искусства занимает одно из центральных мест в литературоведческих исследованиях. Особый интерес вызывает феномен экфрасиса, который рассматривается как словесное воспроизведение произведения изобразительного искусства или художественная репрезентация визуального образа средствами литературы.

Термин «экфрасис» восходит к античной риторической традиции и первоначально обозначал развернутое описание предмета, человека, события или произведения искусства. В современном литературоведении экфрасис понимается значительно шире и включает различные формы взаимодействия словесного и визуального кодов.

Русская литература первой половины XIX века представляет особый интерес для изучения экфрастических практик. Именно в этот период происходит активное развитие эстетических концепций романтизма и реализма, формируются новые способы художественного освоения действительности, усиливается интерес писателей к живописи, архитектуре и скульптуре.

Несмотря на значительное количество исследований, посвященных отдельным аспектам экфрасиса в русской литературе, проблема его функционирования в произведениях русских классиков первой половины XIX века требует дальнейшего комплексного анализа.

Цель исследования — выявить особенности функционирования экфрасиса в произведениях русских писателей первой половины XIX века и определить его роль в формировании художественной структуры текста.

Материалы и методы

Материалом исследования послужили произведения А.С. Пушкина («Пиковая дама», «Медный всадник»), Н.В. Гоголя («Портрет»), М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»).

Методологическую основу исследования составили сравнительно-типологический метод, позволивший выявить особенности функционирования экфрасиса в произведениях различных авторов, структурно-семиотический анализ, направленный на изучение художественной структуры экфрастических фрагментов, интертекстуальный подход, способствовавший выявлению связей между литературными и визуальными текстами, методы интермедийных исследований, обеспечившие рассмотрение взаимодействия различных видов искусства, а также культурно-исторический анализ, позволивший исследовать специфику экфрасиса в контексте литературного процесса первой половины XIX века [8, с.75].

Применение данных методов позволяет рассмотреть экфрасис как многоуровневый художественный феномен и выявить его функции в структуре литературного текста.

Результаты и обсуждения

В произведениях Пушкина экфрасис приобретает особое значение как средство создания культурно-исторического пространства текста. В поэме «Медный всадник» центральный образ памятника Петру I выступает не только как объект описания, но и как символ исторической судьбы России

Экфрастическое описание памятника становится важнейшим элементом авторской концепции. Пушкин трансформирует традиционный экфрасис, превращая статичное изображение в динамический художественный образ [4, с.12].

В «Пиковой даме» особую роль играет визуальная характеристика портретов, которые становятся носителями скрытого смысла и выполняют функцию предвестников судьбы героев [1, с.16].

Наиболее ярким примером экфрасиса в русской литературе первой половины XIX века является повесть Гоголя «Портрет».

Картина в произведении становится самостоятельным действующим лицом. Экфрастическое описание портрета выходит за рамки простой визуализации и приобретает мистический характер [5, с.77].

Гоголь использует экфрасис для постановки вопросов о природе искусства, нравственной ответственности художника и соотношении духовного и материального начал.

Описание портрета строится на сочетании реалистических деталей и элементов фантастики, что создает эффект психологического воздействия на читателя [2, с.52].

В творчестве Лермонтова экфрасис тесно связан с романтической эстетикой. В романе «Герой нашего времени» значительную роль играют пейзажные описания, обладающие признаками живописности.

Лермонтов стремится не столько воспроизвести визуальный объект, сколько передать эмоциональное состояние героя через художественный образ природы [3, с.29].

Выводы

Проведенный анализ показывает, что экфрасис в русской литературе первой половины XIX века выполняет значительно более широкий круг функций по сравнению с античной традицией.

Во-первых, он становится способом философского осмысления мира. Во-вторых, экфрасис способствует углублению психологизма произведения. В-третьих, он выступает средством организации художественного пространства текста.

Наконец, экфрастические элементы позволяют писателям исследовать проблему взаимодействия искусства и реальности.

Особенно показательно творчество Гоголя, в котором экфрасис превращается в самостоятельный структурообразующий принцип повествования.

Исследование показало, что экфрасис занимает важное место в художественной системе русской литературы первой половины XIX века.

Русские писатели первой половины XIX века существенно расширили традиционные границы экфрасиса, преобразовав его из преимущественно риторического приёма описания произведения изобразительного искусства в сложный многофункциональный механизм художественного моделирования действительности. В литературном тексте экфрасис приобретает самостоятельное идейно-композиционное значение, вступает во взаимодействие с системой образов, сюжетом, хронотопом и авторской концепцией произведения. Благодаря этому визуальный образ, перенесённый в словесную ткань текста, становится не только объектом описания, но и важным средством смысловой организации художественного произведения.

В произведениях А.С. Пушкина экфрасис способствует осмыслению историко-культурных процессов, взаимодействию различных эпох и раскрытию значения искусства в системе национальной и европейской культуры. В творчестве Н.В. Гоголя экфрастические описания приобретают особую философскую и символическую значимость, становясь средством размышления о природе искусства, соотношении реального и иллюзорного, внешнего и внутреннего, прекрасного и безобразного. У М.Ю. Лермонтова экфрасис тесно связан с романтической эстетикой и выполняет важную психологическую функцию: посредством визуальных образов раскрывается внутренний мир личности, её эмоциональное состояние, духовные поиски и конфликт с окружающей действительностью [2, с.52].

Таким образом, проведённый анализ позволяет заключить, что экфрасис в русской литературе первой половины XIX века представляет собой не только способ словесной репрезентации произведений изобразительного искусства, но и самостоятельный художественный механизм, обеспечивающий взаимодействие визуального и вербального кодов. Его использование способствует углублению психологического содержания произведений, формированию художественного пространства, созданию эмоциональной

атмосферы, раскрытию характеров персонажей, усилению символического и философского содержания текста. Разнообразие функций экфрасиса свидетельствует о его значительной роли в развитии поэтики русской литературы первой половины XIX века и позволяет рассматривать его как один из ключевых механизмов межмедийного взаимодействия и художественного осмысления действительности

Список литературы

1. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста: к проблеме структурной классификации / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. – 1977. – С. 259–283.
2. Гафурова, А.З. Экфрасис как художественный приём: особенность эволюции и специфика / А.З. Гафурова // Интернаука. – 2021. – № 32–1 (208). – С. 52–53.
3. Гафурова, А.З. Пейзаж как зеркало души: экфрасис в творчестве Н.В. Гоголя / А.З. Гафурова // Universum: филология и искусствоведение. – 2025. – № 7.
4. Геллер, Л. Экфрасис в русской литературе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – Москва: МИК, 2002. – С. 6–21.
5. Гоголь, Н.В. Скульптура, живопись и музыка / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6: Избранные статьи и письма. – Москва: Художественная литература, 1950. – С. 359.
6. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. С. 25–31. – Москва: Советская энциклопедия, 1981.
7. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: книга для учителя / Ю.М. Лотман. – Москва: Просвещение, 1988. – 352 с.
8. Пушкин, А.С. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4 / А.С. Пушкин. – Москва: Правда, 1969. – 300 с. (Библиотека «Огонёк»).
9. Heffernan, J.A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / J.A. W. Heffernan. – Chicago: University of Chicago Press, 1993. – 249 P.
10. Mitchell, W.J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation / W.J. T. Mitchell. – Chicago: University of Chicago Press, 1995. – 445 P.

References

1. Braginskaya N.V. [Ekphrasis as a Type of Text: Toward a Structural Classification] // Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie: Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli. – 1977. (In Russ.)
2. Gafurova A.Z. [Ekphrasis as an Artistic Device: Features of Evolution and Specificity] // Internauka. – 2021. – No. 32. (In Russ.)
3. Gafurova A.Z. [Landscape as a Mirror of the Soul: Ekphrasis in the Works of N.V. Gogol] // Universum: filologiya i iskusstvovedenie. – 2025. – No. 7 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/peyzazh-kak-zerkalo-dushi-ekfrasis-v-tvorchestve-n-v-gogolya> (дата обращения: 25.08.2026). (In Russ.)

4. Geller L. [Ekphrasis in Russian Literature]. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. – P. 6–21 (In Russ.)
5. Gogol N.V. Gogol' N.V. [Sculpture, Painting and Music] // Gogol' N.V. Sobranie sochineniy: in 6 vols: Izbrannye stat'i i pis'ma. – 1950. – Vol. 6. (In Russ.)
6. [Lermontov Encyclopedia]. – M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. – P. 25–31. – Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. (In Russ.)
7. Pushkin A.S. [Collected Works: in 6 Volumes. Vol. 4]. – M.: Pravda, 1969. – P. 5–300 (In Russ.)
8. Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. P. 23. – Chicago: University of Chicago Press, 1993.
9. Lotman Y.M. [At the School of Poetic Word: Pushkin, Lermontov, Gogol] // Kniga dlya uchitelya. – 1995. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 09.09.2026

Статья принята к публикации: 15.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 821.161.1

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23405

Эпистолярное наследие А.А. Ахматовой: судьба, окружение и мировоззрение поэта в зеркале частной переписки

Эркина Арина Алексеевна

магистрант

Московский педагогический государственный университет

Российская Федерация, г. Москва

E-mail: arinaerkina2004@mail.ru

Akhmatova's epistolary legacy: fate, milieu and worldview of the poet in private correspondence

Erkina Arina Alekseevna

master's student

Moscow Pedagogical State University

Russia, Moscow

Аннотация

Цель исследования – выявить механизмы формирования биографического и художественного образа А.А. Ахматовой в её эпистолярном наследии и определить функции частной переписки как самостоятельного источника изучения судьбы, литературного окружения, мировоззрения поэта. Материалом послужили письма Ахматовой к Н.Н. Пунину, Б.В. Анрепу, Н.И. Харджиеву, письма О.Э. Мандельштама к Ахматовой, обращения к И.В. Сталину; привлекались архивные публикации, мемуарные свидетельства Л.К. Чуковской и Н.А. Роскиной. Методологической основой послужили принцип «литературной биографии» Л.В. Лосева, согласно которому биографический факт становится филологическим аргументом при его проявлении в структуре художественного слова, концепция «нарративной идентичности» П. Рикёра, рассматривающая самоконструирование субъекта через повествование о себе; применялись биографический, лингвостилистический методы анализа. В результате исследования установлено, что ключевые биографические вехи (расстрел Н.С. Гумилёва, аресты О.Э. Мандельштама и Л.Н. Гумилёва, письма к Сталину) закреплены в переписке через устойчивое лексико-семантическое поле судьбоносности («рок», «судьба», «провидение»), а конспиративная риторика писем отражает механизм осознанной самоцензуры в условиях политического и административного контроля.

Библиографическое описание: Эркина А.А. Эпистолярное наследие А.А. Ахматовой: судьба, окружение и мировоззрение поэта в зеркале частной переписки // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23405>

Показано, что переписка с М.А. Кузминым и О.Э. Мандельштамом выполняла функцию легитимации акмеистического содружества. Вывод исследования состоит в том, что эпистолярный Ахматовой представляет собой целостный нарративный текст, соизмеримый по значимости с поэтическим корпусом. Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов при подготовке биографических, текстологических комментариев к изданиям переписки Ахматовой, в курсах по истории русской литературы XX века.

Рассмотрение переписки в широком историческом контексте показывает противоречивость положения Ахматовой в советской культуре; опыт политического давления, семейной катастрофы сосуществовал с участием в официальных литературных институтах, периодами государственной, литфондовой поддержки, а критическая дистанция по отношению к властным практикам – с безусловной солидарностью с государством, народом в период внешней военной угрозы.

Abstract

The aim of this study is to identify the mechanisms underlying the formation of Anna Akhmatova's biographical and artistic image in her epistolary legacy and to determine the functions of private correspondence as an independent source for investigating the poet's life, literary milieu, and worldview. The material comprises Akhmatova's letters to Nikolai Punin, Boris Anrep, and Nikolai Khardzhiev; Osip Mandelstam's letters to Akhmatova; and her appeals to Joseph Stalin. Archival publications and memoir testimonies by Lydia Chukovskaya and Natalia Roskina are also examined. The methodological framework is based on Lev Losev's principle of «literary biography», according to which a biographical fact becomes a philological argument when it is manifested in the structure of the literary word, and on Paul Ricoeur's concept of «narrative identity», which views the subject's self-construction through self-narration. Biographical and linguo-stylistic methods of analysis were employed.

The study establishes that key biographical milestones – the execution of Nikolai Gumilev, the arrests of Osip Mandelstam and Lev Gumilev, and Akhmatova's letters to Stalin – are inscribed in the correspondence through a stable lexico-semantic field of fatefulness («doom», «fate», «providence»). The conspiratorial rhetoric of the letters, meanwhile, reflects a mechanism of deliberate self-censorship under conditions of political and administrative control. The study also shows that Akhmatova's correspondence with Mikhail Kuzmin and Osip Mandelstam served to legitimize the Acmeist community. The study concludes that Akhmatova's epistolary corpus constitutes an integral narrative text comparable in significance to her poetic corpus. The practical relevance of the research lies in the possible application of its findings to the preparation of biographical and textual commentaries for editions of Akhmatova's correspondence, as well as to courses on the history of twentieth-century Russian literature. Examining the correspondence within a broad historical context reveals the contradictory nature of Akhmatova's position in Soviet culture: experiences of political pressure and personal tragedy coexisted with participation in official literary institutions and periods of state, Literary Fund support, while a critical stance toward the practices of power existed alongside unwavering solidarity with the state and the people during times of external military threat.

Ключевые слова: эпистолярное наследие, А.А. Ахматова, литературная биография, нарративная идентичность, акмеизм, паратекст, автобиографизм.

Keywords: epistolary legacy, Anna Akhmatova, literary biography, narrative identity, acmeism, paratext, autobiographism.

Введение

Эпистолярный жанр в истории русской литературы XX века занимает особое положение на границе между частным высказыванием и литературным фактом, образуя, в терминологии Жерара Женетта, зону «эпитекста» [1, с. 358] – элементов паратекста, существующих отдельно от самого текста. В случае Анны Андреевны Ахматовой данное пространство приобретает особую значимость: письма, охватывающие полувековой период (от акмеистического Царского Села 1910-х годов до ленинградской «оттепели» 1960-х), становятся биографическим комментарием и самостоятельным текстом, в котором формируется, корректируется образ поэта. Сборник «Стихи и проза» обозначил для советского читателя контуры данного паратекстуального поля, а «Записки об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской задали развёрнутый, фактографически выверенный контекст восприятия ахматовского слова, зафиксировав устные высказывания поэтессы, существенная часть которых носит эпистолярно-дневниковый характер [14].

Целью данного исследования является выявление механизмов формирования биографического и художественного образа А.А. Ахматовой в её эпистолярном наследии; задачи исследования включают систематизацию источниковедческой базы ахматовского эпистолярия, определение методологических подходов к его анализу, выявление ключевых биографических, идеологических, лингвостилистических констант, отражённых в переписке поэта.

Материалы и методы

Источниковедческая база изучения ахматовского эпистолярия значительно расширилась за последние три десятилетия. Архивные материалы РГАЛИ, Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, Пушкинского Дома содержат корпус писем Ахматовой к Николаю Пунину, Борису Анрепу, Льву Гумилёву. Переписка с Пуниным (1922 – 1938) частично опубликована в издании «Мир светел любовью» (2000). Сохранившиеся «разговорные книжки» (блокноты письменного диалога) стирают границу между эпистолярным и дневниковым жанрами, фиксируют привычку к осторожному, рассчитанному на возможного постороннего читателя высказыванию [13].

Корреспонденция с Б.В. Анрепом раскрывает заочную связь советского и эмигрантского культурных миров, а переписка с Л.Н. Гумилёвым, документированная публикациями в журнале «Звезда», подвергалась перлюстрации, приобретала вынужденную лаконичность (для справки: точно так же корреспонденция заключённых подвергалась перлюстрации, например, в США).

Методологическую основу анализа составляют два взаимодополняющих подхода. Первый – принцип «литературной биографии» Льва Лосева, согласно которому биографический факт становится филологическим аргументом лишь в той мере, в какой он

проявлен в структуре художественного слова; применительно к ахматовскому эпистолярию это позволяет выявить механизм формирования «авторского мифа» – процесс, о котором свидетельствовала Наталия Роскина, отмечая целенаправленность ахматовских рассказов о себе [11].

Второй вектор анализа – нарративная герменевтика Поля Рикёра, утверждающая, что субъект конституирует себя через повествование о себе, придающее опыту связность, смысл [12, с. 30]. Для писем Ахматовой такой подход продуктивен именно потому, что они являются осознанными нарративными актами, в которых пишущий выстраивает «самость» через отбор событий, стилистические маркеры.

Результаты и обсуждение

Исторический контекст, в котором формировалось эпистолярное поведение Ахматовой, не сводится к односторонней характеристике государственного контроля. Советский проект представлял собой масштабную попытку государственного воплощения марксистской доктрины, сформировавшейся в западноевропейской интеллектуальной культуре XIX века, переработанной большевиками применительно к российским условиям. Отношения власти и интеллигенции определялись одновременно задачами культурного строительства, вовлечением специалистов дореволюционной формации в новые институты, жестким подавлением политической и культурной оппозиции. В данном противоречивом поле находилась и сама Ахматова; исходя из семьи потомственного дворянина, создавая «Реквием» как свидетельство государственного насилия, она состояла в Союзе советских писателей и в отдельные периоды получала институциональную поддержку через Литфонд; после исключения из Союза в 1946 году данная поддержка была в основном прекращена, а в 1951 году поэтесса была восстановлена [15].

Биографические вехи Ахматовой преломляются в эпистолярном тексте, образуя единый нарратив судьбы. Царскосельский период окружён впоследствии аурой ретроспективной идеализации, а строка «Реквиема», обращённая к самой себе юной, задаёт риторическую фигуру автокоммуникации, структурно тождественную эпистолярному жанру. Трагическая кульминация биографии (политические репрессии 1930-1940-х годов) запечатлена через фигуры умолчания. Их историческая предыстория включала кризис позднимперской государственности, радикализацию части общества, интеллигенции, Первую мировую войну, революции 1917 года и Гражданскую войну. Падение монархии объясняется в историографии совокупностью социально-экономического и политического кризиса, утраты доверия к верховной власти, деятельности оппозиционных партий, отчуждения части элит. Советское руководство, сформировавшееся в условиях революции, вооружённого противостояния, перенесло логику борьбы с политической оппозицией в последующие десятилетия; в 1930-е годы данная практика приобрела масштаб репрессий. Такая перспектива позволяет учитывать историческую преемственность политического насилия, не выводя конкретные преследования из вины «интеллигенции» как единого социального субъекта [8].

Показательно письмо Мандельштама к Ахматовой от 25 августа 1928 года, приуроченное к годовщине расстрела Гумилёва: «Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервётся» [7] – формула, в которой эпистолярное высказывание принимает на себя функцию мандельштамовского «засмертного разговора».

При советской власти Н.С. Гумилев «...на одном из своих поэтических вечеров, когда ему из зала задали вопрос «каковы его политические убеждения», он бесстрашно ответил: «Я — монархист»» [6]. А как следует из документов, обосновывавших реабилитацию, Гумилев дал согласие Вячеславскому на участие в «контрреволюционной» организации и получил от того в этом контексте небольшую сумму денег.

Арест Мандельштама в 1934 году зафиксирован Ахматовой лаконичной записью «Искали стихи» [2], где поэтическое слово предстаёт как вещественное доказательство, а творчество – как преступление. Двойной арест Пунина и Льва Гумилёва в 1935 году стал поворотным моментом, после которого эпистолярное поведение Ахматовой приобрело черты осознанной самоцензуры: записные книжки содержат хронику «Пишу Сталину. На 9-й день они дома» [3], где каждое слово несёт судьбоносную тяжесть.

Внимание органов к Н.Н. Пунину имело конкретную институциональную и политическую предысторию. После 1917 года он сотрудничал с Наркомпросом, был комиссаром Русского музея и Эрмитажа, заведовал Петроградским отделом изобразительных искусств, участвовал в советском культурном строительстве. В 1921 году его арестовали в связи с делом «Петроградской боевой организации», но освободили после снятия обвинений. В 1935 году Пунину вменяли участие и идейное руководство «контрреволюционной террористической группой студентов»; через несколько дней он был освобождён, а дело прекращено. Аресту 1949 года предшествовала кампания против «формализма»; в следственное дело был включён его доклад об импрессионизме, а обвинение формулировалось как антисоветская агитация и организационная деятельность. В 1957 году Пунин был реабилитирован, а в 2001 году Прокуратура РФ вынесла постановление о его полной реабилитации [4].

Повторный арест сына в 1938 году спровоцировал семнадцать месяцев тюремных очередей и одновременно эпистолярное молчание: Ахматова заменила письма устной передачей через доверенных лиц, что зафиксировала Лидия Чуковская [5].

Автобиографизм ахматовского эпистолярия проявляется в устойчивой системе повторяющихся мотивов утраты и стойкости. Роскина точно описала механизм данного автобиографизма: поэтесса сознательно конструировала «концепцию своей жизни», в центре которой стояли фигуры Гумилёва, трагической предопределённости. Об устойчивости концепции свидетельствует избирательность обращения Ахматовой с собственным архивом, она сжигала одни тексты, опасаясь политических последствий, но бережно хранила другие, включая автографы Блока, Гумилёва. Письмо для Ахматовой было одновременно средством самовыражения, потенциальной уликой, что определяло двойственную риторику переписки, в которой лирическое сочетается с конспиративным.

Лексика ахматовского эпистолярия обнаруживает устойчивое семантическое поле судьбоносности, организованное вокруг лексем «рок», «судьба», «провидение». Пунин, описывая свои отношения с Ахматовой, использовал формулу «я предпочитаю гибель страху её потерять», где метафора обернулась биографической реальностью; он погиб в лагере Абезь в 1953 году. Данный дискурсивный регистр не совпадает с поэтическим, частное письмо выступает лабораторией, в которой вырабатывается язык, впоследствии кристаллизующийся в поэтической строке.

Понятие поэтического круга обладает для Ахматовой особым семантическим измерением. Переписка с М.А. Кузминым, автором предисловия к дебютному сборнику «Вечер» (1912), стала первым «паратекстом», легитимизировавшим поэтический голос Ахматовой в глазах читательской аудитории. Центральной осью акмеистического эпистолярного пространства являлась связь с Мандельштамом, чьё письмо 1928 года многократно возникало в записных книжках Ахматовой как аргумент нерасторжимости акмеистического содружества. По наблюдению О.А. Лекманова, триада Гумилёв – Мандельштам – Ахматова составляла ядро школы, а акмеизм понимался как «чувство ответственности», которого не было у символистов.

Переписка с Н.И. Харджиевым, опубликованная Э. Бабаевым, фиксирует конспиративную семантику высказываний, не называющих имён и обстоятельств, ставшую нормой общения той части оппозиционно настроенной интеллигенции, которая воспринимала частную переписку как потенциально контролируемый канал коммуникации.

Переходя от реконструкции окружения к анализу убеждений, необходимо подчеркнуть, что эстетические императивы Ахматовой формировались в непрестанной полемике с доктриной социалистического реализма. После постановления ЦК ВКП(б) 1946 года, объявившего Ахматову представительницей «безыдейной поэзии», показательна её эзоповская реакция на встрече с английскими студентами в 1954 году, квалифицированная А.К. Жолковским как форма стоического дистанцирования от системы [5].

Идеологические константы мировоззрения Ахматовой (патриотизм, культурная ответственность, критическая дистанция по отношению к государственным институтам) образовывали не статичное противопоставление, а исторически меняющееся соотношение государства и Родины. В письмах к Сталину 1935 и 1950 годов государство предстаёт адресатом ходатайства, от решений которого зависит судьба близкого человека; в «Реквиеме» – источником переживаемого насилия. Но в годы Великой Отечественной войны защита Советского Союза осмысливается как защита Родины, народа, города, языка: стихотворения «Клятва» (1941) и «Мужество» (1942), ленинградское радиообращение показывают совпадение гражданского, культурного императивов перед лицом внешней угрозы. Следовательно, различие государства и Родины у Ахматовой не означает безусловного противопоставления; в ситуации войны ущерб советскому государству одновременно воспринимается ею как ущерб исторической России, её культуре.

Интертекстуальные связи между эпистолярием и поэтическим корпусом Ахматовой образуют герменевтический круг, в котором адресаты писем становятся прототипами лирических персонажей, а стихотворные посвящения выступают формой опосредованного эпистолярного послания; так, сборник «Белая стая» (1917) содержит множество текстов, обращённых к Б.В. Анрепу, Н.В. Недоброву, А.А. Блоку, формируя систему эпитекстуальных указателей, отсылающих к реальным биографическим отношениям.

Лингвостилистический анализ эпистолярного, прозаического дискурса Ахматовой обнаруживает устойчивую систему риторических фигур, в которых античные аллюзии, библейская образность функционируют как инструменты самоидентификации; образы Кассандры и других «античных героинь-зеркал», по наблюдению Т.В. Цивьян, становились

для поэтессы точкой отсчёта для толкования собственной судьбы, а библейская «тайнопись» проникала даже в частную переписку, как показывает терцина на конверте письма к Харджиеву 1932 года, формирующая метафорическую «карту гибели» русских поэтов.

Заключение

Таким образом, эпистолярный Ахматовой функционирует как целостное поле, в котором судьба, окружение и убеждения поэта неразрывно сплетены, а частное письмо становится документом, соизмеримым по значимости с поэтическим текстом. Проведённый анализ подтверждает продуктивность сочетания принципа «литературной биографии» Л.В. Лосева и концепции «нарративной идентичности» П. Рикёра для изучения эпистолярного наследия писателей XX века. Полученные результаты могут быть использованы при подготовке комментированных изданий переписки Ахматовой, в преподавании курсов по истории русской литературы.

Список литературы

1. Автономова Н.С. Фрагмент перевода книги Жерара Женетта «Пороги» и вступительная заметка переводчика // Шаги/Steps. – 2024. – Т. 10, № 4.
2. Анна Ахматова и Николай Пунин: любовь на фоне эпохи. [Электронный ресурс]. URL: <https://yeltsin.ru/news/anna-ahmatova-i-nikolaj-punin-lyubov-na-fone-epohi/> (дата обращения: 08.07.2026).
3. Ахматова А.А. в письмах к Н.И. Харджиеву (1930-е гг.) / публ. Э. Бабаева. [Электронный ресурс]. – 1960. URL: <https://voplit.ru/article/a-a-ahmatova-v-pismah-k-n-i-hardzhievu-1930-1960-e-gg-publikatsiya-e-babaeva/> (дата обращения: 18.07.2026).
4. Бронникова, Е.В. Николай Николаевич Пунин [Электронный ресурс] / Е.В. Бронникова. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ): [сайт]. – 2023. (дата обращения: 17.09.2026).
5. Жолковский А.К. Две версии страха: Ахматова и Зощенко. [Электронный ресурс]. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/twoover/> (дата обращения: 22.07.2026).
6. Ильюнина Л. «Я – убеждённый монархист». Ко дню памяти поэта Николая Гумилёва... 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://ricolor.org/history/cu/lit/silver/gumilev/1/> (дата обращения: 15.09.2026).
7. Мандельштам О.Э. Ахматовой А.А. 25 августа [Электронный ресурс]. – 1928. URL: <https://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/pisma/letter-126.htm> (дата обращения: 09.07.2026).
8. Николай Гумилёв в воспоминаниях современников / ред.-сост., предисл. и коммент. В. Крейд. – Париж; Нью-Йорк: Третья волна; Дюссельдорф: Голубой всадник. – 1989. – 316 с.
9. Письмо А.А. Ахматовой И.В. Сталину. [Электронный ресурс]. <https://stalinism.ru/kultura-i-iskusstvo/pismo-a-a-akhmatovoj-i-v-stalinu.html>. URL: http://www.famhist.ru/famhist/sarn_st_po/001d30e8.htm (дата обращения: 18.07.2026).

10. Просим освободить из тюремного заключения: сборник документов / сост. В. Гончаров, В. Нехотин. С. 161–165. – Москва: Современный писатель, 1998.
11. Роскина Н.А. Четыре главы. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/1980_20240606/page/27/mode/2up (дата обращения: 24.06.2026).
12. Соснин В.А., Кудрин С.К. Нарративный подход и проблема идентичности: вариант Поля Рикёра // Журнал философских исследований. – 2020. – Т. 6, № 1.
13. Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889 [Электронный ресурс]. – 1966. URL: <https://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/chernyh-letopis-zhizni/1931–1932.htm> (дата обращения: 27.07.2026).
14. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. [Электронный ресурс]. – 1997. – Т. 2. URL: https://imwerden.de/pdf/chukovskaya_zapiski_ob_akhmatovoj_tom2_1997_text.pdf (дата обращения: 14.06.2026).
15. Шнейдерман Э.М. «Элитфонд»: о деятельности ЛО ЛФ СССР в 1930–1950-е годы // Звезда. – 2004. – № 1.

References

1. Avtonomova N.S. [A fragment of the translation of Gérard Genette's book Paratexts: Thresholds of Interpretation and the translator's introductory note] // Shagi/Steps. – 2024. – Vol. 10, No. 4. – P. 357–372. (In Russ.)
2. [Anna Akhmatova and Nikolai Punin: Love against the backdrop of an era]. Available at: – URL: <https://yeltsin.ru/news/anna-akhmatova-i-nikolaj-punin-lyubov-na-fone-epohi/> (дата обращения: 08.07.2026). (In Russ.)
3. [A.A. Akhmatova in letters to N.I. Khardzhiev (1930s–1960s)] // publ. by E. Babaev. Available at: . URL: <https://voplit.ru/article/a-a-akhmatova-v-pismah-k-n-i-hardzhievu-1930-1960-e-gg-publikatsiya-e-babaeva/> (дата обращения: 18.07.2026). (In Russ.)
4. Bronnikova E.V. [Nikolai Nikolaevich Punin] // Russian State Archive of Literature and Art. Available at: . – URL: <https://www.rgali.ru/news-new/888> (дата обращения: 14.09.2026). (In Russ.)
5. Zholkovsky A.K. [Two versions of fear: Akhmatova and Zoshchenko]. Available at: – URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/twoover/> (дата обращения: 22.07.2026). (In Russ.)
6. Ilyunina L. [«I am a staunch monarchist.» Marking the anniversary of the poet Nikolai Gumilev's death...] 2005. [Electronic resource]. Available at: . – URL: <http://ricolor.org/history/cu/lit/silver/gumilev/1/> (дата обращения: 15.09.2026).
7. Mandelstam O.E. Letter to A.A. Akhmatova, 25 August 1928. Available at: – URL: <https://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/pisma/letter-126.htm> (дата обращения: 09.07.2026). (In Russ.)
8. Nikolai Gumilev in the Memoirs of His Contemporaries / ed., pref. and comm. by V. Kreid. Paris; New York: Third Wave; Düsseldorf: Blue Rider, 1989. (In Russ.)

9. [Letter from A.A. Akhmatova to I.V. Stalin]. Available at: http://www.famhist.ru/famhist/sarn_st_po/001d30e8.htm – URL: <https://stalinism.ru/kultura-i-iskusstvo/pismo-a-a-akhmatovoj-i-v-stalinu.html> (дата обращения: 18.07.2026). (In Russ.)
10. We Request Their Release from Prison / comp. by V. Goncharov, V. Nekhotin. Moscow: Sovremennyi pisatel', 1998. P. 161–165. The publication contains documents and the findings of the 1992 review of the Petrograd Combat Organization case. (In Russ.)
11. Roskina N.A. [Four Chapters]. Available at: – URL: https://archive.org/details/1980_20240606/page/27/mode/2up (дата обращения: 24.06.2026). (In Russ.)
12. Sosnin V.A., Kudrin S.K. [The narrative approach and the problem of identity: Paul Ricoeur's model] // Journal of Philosophical Studies. – 2020. – Vol. 6, No. 1. – P. 29–33. (In Russ.)
13. Chernykh V. [Chronicle of the Life and Work of Anna Akhmatova. 1889]. Available at: – 1966. – URL: <https://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/chernyh-letopis-zhizni/1931-1932.htm> (дата обращения: 27.07.2026). (In Russ.)
14. Chukovskaya L.K. [Notes on Anna Akhmatova]. Available at: – 1997. – Vol. 2. – URL: https://imwerden.de/pdf/chukovskaya_zapiski_ob_akhmatovoj_tom2_1997_text.pdf (дата обращения: 14.06.2026). (In Russ.)
15. Shneiderman E.M. [“Elite Fund”: On the activities of the Leningrad Branch of the USSR Literary Fund in the 1930s–1950s] // Zvezda. – 2004. – No. 1. (In Russ.)

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Статья поступила в редакцию: 11.09.2026

Статья принята к публикации: 17.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 911.3+398.9

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23414

Триада «вера — надежда — любовь» в топонимии горных ландшафтов: казахстанский Алтай, Антарктида и Канадские Скалистые горы

Тетерина Кристина Николаевна

учитель русского языка и литературы, Северо-Казахстанский университет имени

М. Козыбаева

Республика Казахстан, г. Петропавловск

E-mail: kr1s71nka@mail.ru

The triad «faith — hope — love» in the toponymy of mountain landscapes: Kazakhstan's Altai, Antarctica, and the Canadian Rockies

Teterina Kristina Nikolaevna

teacher of Russian Language and Literature

M. Kozybayev North Kazakhstan University

Republic of Kazakhstan, Petropavlovsk

Аннотация

Статья посвящена сравнительному исследованию горной топонимии, связанной с триадой «вера — надежда — любовь», в трёх географически удалённых регионах — казахстанской части Алтая, Антарктиде и Канадских Скалистых горах. Рассматриваются три вершины Вера, Надежда и Любовь (3039 м) в районе озера Равновесия в Катон-Карагайском национальном парке; Mount Faith, Mount Hope (3239 м) и Mount Charity в составе антарктического хребта Eternity Range; а также комплекс The Three Sisters в Альберте, исторически связанный с названиями Three Nuns и неофициальными именами Faith (2936 м), Hope и Charity. Исследование основано на сравнительно-топонимическом подходе, предполагающем разграничение первичного мотива именования, исторического акта номинации, официального статуса названия и его последующей культурной интерпретации.

Библиографическое описание: Тетерина К.Н. Триада «вера — надежда — любовь» в топонимии горных ландшафтов: казахстанский Алтай, Антарктида и Канадские Скалистые горы // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23414>

Показано, что внешнее сходство трёхчастной символической модели не означает тождества механизмов её формирования. В Антарктиде триада представляет собой документированный результат экспедиционной номинации Линкольна Эллсворта 1935 г.; в Канаде она сформировалась как многослойный результат европейской картографии, исторической памяти и коренной культурной традиции; в Казахстане названия Вера, Надежда и Любовь входят прежде всего в современный символично-туристический образ территории, тогда как история их первоначального присвоения пока не имеет достаточной документальной базы. Делается вывод о необходимости разграничения официальной топонимии и вторичных культурных интерпретаций при изучении символически нагруженных географических названий.

Abstract

The article presents a comparative study of mountain toponymy associated with the triad of «faith, hope, and love» across three geographically distant regions: the Kazakhstani part of the Altai Mountains, Antarctica, and the Canadian Rockies. It examines three peaks named Vera (Faith), Nadezhda (Hope), and Lyubov (Love — 3039 m) near Lake Ravnovesiya (Lake of Balance) in Katon-Karagay National Park; Mount Faith, Mount Hope (3239 m), and Mount Charity within the Eternity Range in Antarctica; and The Three Sisters complex in Alberta, Canada, which is historically linked to the name «Three Nuns» and the unofficial designations of Faith (2936 m), Hope, and Charity. The study employs a comparative-toponymic approach that distinguishes between the primary naming motive, the historical act of nomination, the official status of a place name, and its subsequent cultural interpretation. The findings demonstrate that the superficial similarity of this tripartite symbolic model does not imply identical formation mechanisms. In Antarctica, the triad is a well-documented result of an expeditionary nomination by Lincoln Ellsworth in 1935. In Canada, it emerged as a multilayered outcome of European cartography, historical memory, and Indigenous cultural traditions. In Kazakhstan, the names Vera, Nadezhda, and Lyubov primarily belong to the contemporary symbolic and tourism-oriented image of the territory, while the history of their initial assignment currently lacks a sufficient documentary basis. The authors conclude that it is essential to differentiate between official toponymy and secondary cultural interpretations when researching symbolically charged geographic names.

Ключевые слова: горная топонимия, христианская символика, вера, надежда, любовь, Алтай, Казахстан, Антарктида.

Keywords: mountain toponymy, Christian symbolism, faith, hope, love, Altai, Kazakhstan, Antarctica.

Введение

Географические названия способны сохранять культурную память не менее эффективно, чем письменные источники. В них отражаются представления человека о пространстве, природе, религии, истории и собственной идентичности. Показательны случаи, когда сходная символическая модель возникает в географически удалённых друг от друга регионах и при этом реализуется посредством разных механизмов именования. К числу таких случаев относятся горные комплексы. Вершины Вера, Надежда и Любовь

в казахстанской части Алтая; Mount Faith, Mount Hope и Mount Charity в Антарктиде; а также комплекс The Three Sisters в Канадских Скалистых горах, с которым исторически связываются названия Faith, Hope и Charity. Смысловый источник триады отчасти восходит к Первому посланию апостола Павла к Коринфянам: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь» (1 Кор. 13:13). В греческом тексте Нового Завета последнему понятию соответствует слово *ἀγάπη* (*agapē*). В латинской христианской традиции оно передавалось как *caritas*, что впоследствии обусловило традиционное употребление слова *charity* в английской библейской лексике. В современных английских переводах Библии, напротив, преобладает слово *love* [4; 7]. Само наличие сходной лексики в названиях гор, однако, ещё не свидетельствует о едином происхождении топонимов. Для топонимического анализа необходимо различать первоначальный мотив номинации, конкретный исторический акт присвоения названия, его последующее административное закрепление и более поздние культурные интерпретации. В настоящем исследовании под экспедиционной номинацией понимается присвоение географическому объекту названия непосредственно в контексте исследовательской или экспедиционной деятельности, когда именователь одновременно участвует в открытии, обследовании или картографировании пространства. Экспедиционная модель — это такой способ формирования топонимической системы, при котором названия возникают как часть единого замысла экспедиционного освоения территории и непосредственно связаны с опытом путешествия, исследования или открытия. Экспедиционная символизация обозначает наделение открываемого или обследуемого пространства символическими смыслами, отражающими опыт участников экспедиции и их восприятие окружающего ландшафта. Под картографической моделью в работе понимается формирование и закрепление названий в процессе картографического описания территории, при котором карта становится важным инструментом фиксации и последующего распространения топонима. Пространственная структура символа рассматривается как соотношение символически связанных названий с их конкретным расположением в пространстве. Термин воздушные исследования используется для обозначения обследования и картографирования территории с воздуха, в данном случае посредством авиационных полётов. Наконец, газеттер (англ. *gazetteer*) — это географический справочник или официальный перечень географических названий, содержащий сведения об объектах и их наименованиях.

Цель исследования — выявление механизмов формирования и трансформации символики «вера — надежда — любовь» в горной топонимии Казахстана, Антарктиды и Канадских Скалистых гор.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- * установить основные географические характеристики рассматриваемых объектов;
- * реконструировать историю их названий;
- * определить степень официальности соответствующих топонимов;
- * сопоставить первоначальные мотивы именования;
- * выявить соотношение религиозной символики, экспедиционной культуры, картографии, туризма и коренных традиций;
- * разграничить документированную историю номинации и её последующую культурную интерпретацию.

Материалы и методы

Материалом исследования послужили официальные и государственные базы географических названий, антарктические и канадские газеттиры, исторические картографические материалы, мемуары путешественников, академические и справочные публикации, а также современные культурные и туристические ресурсы [1; 2; 3, 5, 8–11, 13, 14, 6, 15, 16]. Методологической основой работы является сравнительно-топонимический подход, при котором географическое название рассматривается одновременно как идентификатор пространственного объекта и как культурный текст. В рамках анализа сопоставлялись пять характеристик: происхождение названия, именователь, время его появления, официальный статус и последующая культурная интерпретация. Особое внимание уделялось разграничению первичного мотива именования и вторичной символизации. Это различие имеет принципиальное значение для топонимии, связанной с туризмом, национальной памятью и культурным наследием. Название или легенда, возникшие на определённом историческом этапе, могут впоследствии приобретать дополнительные значения, не совпадающие с первоначальным мотивом номинации.

В связи с этим в исследовании различаются три уровня:

1. история номинации — установимый исторический акт возникновения названия;
2. официальная топонимия — административно или нормативно закреплённое название;
3. культурная интерпретация — позднейшие символические, туристические, религиозные или этнокультурные смыслы, связанные с объектом.

Такое разграничение позволяет избежать ретроспективного приписывания топонимам значений, которые могли возникнуть значительно позднее их первоначального появления.

Результаты и обсуждение

1. Казахстанская часть Алтая: Вера, Надежда и Любовь как современный символический ландшафт

В верховьях Белой Берели, на территории Катон-Карагайского государственного национального природного парка, расположено озеро Равновесия. Согласно официальному информационному материалу Восточно-Казахстанской области, оно находится на высоте около 2400 м между тремя вершинами — Верой, Надеждой и Любовью. Высота вершин составляет соответственно 2591, 2709 и 3039 м; озеро имеет ледниковое происхождение [1]. Пространственная организация комплекса представляет особый интерес для культурно-географического анализа. Три вершины окружают межгорную чашу, в которой расположено озеро. Тем самым возникает композиция, допускающая символическое прочтение: Вера, Надежда и Любовь образуют своеобразную рамку вокруг Равновесия. Само название озера в современном туристическом описании подчёркивает мотив природной гармонии и равновесия [1]. В данной статье другие упоминаемые горные вершины расположены линейно. В отличие от антарктического материала, происхождение названий трёх казахстанских вершин пока невозможно реконструировать с той же степенью документальной уверенности. Доступный официальный источник фиксирует названия и их

пространственное расположение, однако не указывает конкретного именователя, дату и первичный административный акт присвоения названий. Поэтому версии о происхождении топонимов в определённый период XX в. требуют дополнительного архивного подтверждения и не должны представляться как установленный исторический факт. Современная символизация территории документирована достаточно хорошо. Озеро Равновесия и окружающие его вершины включены в официальный материал о достопримечательностях и туристических объектах Катон-Карагайского района [1]. Таким образом, даже если первичная история названий остаётся неясной, их современное функционирование как единого символического комплекса сомнений не вызывает. Дополнительный культурный контекст связан с христианским наследием Казахстана. Археологические данные по средневековому Илийбалыку свидетельствуют о присутствии восточно-сирийского христианства в регионе в XIII–XIV вв. [16]. В Талдыкоргане (Жетысу — родина *акынов*) действует храм апостола *Любви и Слова* — Иоанна Богослова, а 21 мая — день его памяти по григорианскому календарю и одновременно День работников культуры и искусства в Казахстане [1; 2; 12]. Эти параллели представляют культурно-исторический интерес, однако документальных оснований связывать их непосредственно с происхождением алтайских названий Вера, Надежда и Любовь не установлено. Ещё один культурный слой связан с Николаем Рерихом. Материалы, посвящённые Центрально-Азиатской экспедиции 1923–1928 гг., документируют маршрут экспедиции через Центральную Азию, включая Алтай и территории, связанные с современным Казахстаном [3]. Однако имеющиеся данные не позволяют утверждать, что Рерих посещал именно современный туристический комплекс вокруг озера Равновесия или что названия Вера, Надежда и Любовь были каким-либо образом связаны с его экспедицией. Поэтому связь с Рерихом и последователями его космического учения «Агни-Йога» следует рассматривать исключительно как элемент более широкого культурно-исторического контекста освоения Алтая, а не как установленное объяснение происхождения рассматриваемых топонимов. Таким образом, современный символический образ данного участка Алтая складывается из нескольких культурных слоёв: истории путешествий и исследований, наследия Рериха, общего христианского контекста Центральной Азии и современной туристической интерпретации ландшафта. Вера, Надежда и Любовь в настоящее время выступают прежде всего как элементы целостного символического образа территории, тогда как история их первоначального именователя остаётся недостаточно документированной.

2. Антарктида: экспедиционная триада Линкольна Эллсворта

Антарктический пример отличается существенно более высокой степенью документированности. Хребет Eternity Range расположен в районе Палмер-Лэнда на Антарктическом полуострове. В его состав входят три основные вершины — Mount Faith, Mount Hope и Mount Charity [9; 10]. Названия были даны американским исследователем Линкольном Эллсвортом во время воздушных полётов 21 и 23 ноября 1935 г. Газеттиры непосредственно связывают названия Eternity Range, Mount Faith, Mount Hope и Mount Charity с Эллсвортом и его наблюдениями с воздуха [9; 10]. Первичный мотив именователя здесь также документирован. В антарктическом газеттире приводится объяснение Эллсворта, согласно которому участникам путешествия приходилось «иметь веру» и «надеяться на

милосердие» в условиях суровой полярной среды [10]. Тем самым Faith, Hope и Charity представляют собой не случайный набор религиозно окрашенных слов, а единую семантическую конструкцию, непосредственно связанную с экспедиционным опытом. Название самого хребта Eternity Range — «хребет Вечности» — также отражало впечатление Эллсворта от окружающего пространства и мысль о вечности и человеческой малости перед масштабом антарктического ландшафта [9, с. 226–227; 10]. В мемуарах Beyond Horizons — «За горизонтами» — Эллсворт описывал опыт своих воздушных исследований Антарктиды и соответствующее восприятие пространства [8, с. 8, 16–17, 401–402]. Книга была опубликована в 1938 г. и представляет собой мемуарное описание путешествий и исследовательского опыта Эллсворта, что позволяет рассматривать её как свидетельство восприятия им открываемого географического пространства. Следовательно, антарктическая система представляет собой наиболее очевидный случай первичной экспедиционной символизации. Здесь исследователь одновременно выступает картографом, первооткрывателем и автором культурной интерпретации пространства. Сам акт наблюдения территории с воздуха становится частью процесса её номинации: неизвестное или недостаточно обследованное пространство получает не только картографическое, но и смысловое оформление. История хребта, однако, не ограничилась первоначальным именованием. В 1936 г. участники Британской экспедиции на Землю Грэма под руководством Дж. Р. Римилла дали центральной вершине название Mount Wakefield. Последующие исследования установили, что Mount Wakefield и Mount Hope относятся к одной и той же вершине. В результате исторически более раннее название Mount Hope было сохранено, а название Wakefield перенесено на другой географический объект [9, с. 226–227; 10]. Этот эпизод показывает, что топонимическая история даже хорошо документированного объекта может быть нелинейной. Первоначальная экспедиционная номинация вступает во взаимодействие с последующими картографическими обследованиями, в результате чего происходит уточнение пространственной привязки названий.

Отдельного рассмотрения требует высота Mount Hope. В издании Ф. Альбертса *Geographic Names of the Antarctic* — «Географические названия Антарктики» — для вершины приводится значение около 2860 м [9, с. 226–227, 344]. В 2017 г. British Antarctic Survey опубликовала спутниковую оценку высоты 3239 м. Новые данные показали, что Mount Hope является высшей вершиной Британской антарктической территории и примерно на 377 м выше прежней оценки [13]. Примечательно также, что современные официальные антарктические источники сохраняют историческую систему названий Эллсворта: Mount Faith, Mount Hope и Mount Charity рассматриваются как три основные вершины Eternity Range [10]. Таким образом, антарктический случай представляет собой классический пример экспедиционной топонимии, в которой географическое открытие сопровождается авторской символической интерпретацией пространства. В отличие от казахстанского материала, здесь имеется документированный акт именованья, установленный именователь и зафиксированный первичный мотив.

3. Канадские Скалистые горы: от Three Nuns к The Three Sisters

Три вершины над Канмором в провинции Альберта официально известны как The Three Sisters — «Три сестры». Canadian Geographical Names Database определяет этот объект как официальный географический объект типа Peaks; дата принятия официального названия — 2 ноября 1956 г. [6].

Европейская история современного названия восходит к 1883 г., когда Альберт Роджерс, наблюдая вершины после сильного снегопада, назвал их Three Nuns — «Три монахини»: снег на склонах напоминал белые покрывала монахинь [11; 5]. Название Three Sisters впервые документально фиксируется на карте Джорджа Мерсера Доусона 1886 г. [11; 5]. Следует строго различать первую картографическую фиксацию названия в 1886 г. и его последующее официальное закрепление в канадской географической номенклатуре в 1956 г. [6]. Карта Доусона свидетельствует о раннем употреблении названия, но сама по себе не тождественна современному административному акту официального наименования. Источники, посвящённые истории Канмора и Канадских Скалистых гор, связывают первоначальное название Three Nuns именно с визуальным образом трёх вершин, покрытых снегом [11; 5]. В воспоминании Роджерса изменение названия Three Nuns на Three Sisters характеризуется как более «протестантское»; однако эта формулировка отражает историческое свидетельство, а не позволяет с полной уверенностью реконструировать административный механизм переименования [5]. Следовательно, корректнее говорить о документированной последовательности употребления названий — Three Nuns → Three Sisters, — не приписывая автоматически конкретному картографу или административному органу единоличную инициативу переименования. С вершинами также связываются неофициальные названия Faith, Charity и Hope. По данным Canmore Kananaskis, Big Sister, Middle Sister и Little Sister исторически известны соответственно как Faith, Charity и Hope [11]. CdnRockiesDatabases связывает эти названия с периодом, когда группа называлась Three Nuns [5].

Таким образом, канадская триада имеет существенное отличие от антарктической. В Антарктиде Faith, Hope и Charity входили в первоначальный именовательный замысел Эллсворта. В Канаде соответствующие названия относятся к историко-культурному, но не официальному слою топонимии.

Более того, порядок соответствий различается:

- * Big Sister — Faith;
- * Middle Sister — Charity;
- * Little Sister — Hope [8; 10].

Это обстоятельство важно для сравнительного анализа: формальное совпадение набора понятий ещё не означает идентичности пространственной структуры символа. Официальная канадская номенклатура использует общее название The Three Sisters [6]. Поэтому Faith, Hope и Charity необходимо характеризовать именно как неофициальный историко-культурный слой названий, а не как официальные названия трёх вершин.

4. Коренная традиция Îyârhe Nakoda

Европейская история современного названия не исчерпывает культурного значения The Three Sisters. Район Канмора и долина Боу находятся в пространстве, имеющем глубокую историю народа Îyârhe Nakoda (Stoney Nakoda). Книга Джона Сноу *These Mountains Are Our Sacred Places: The Story of the Stoney Indians* — «Эти горы — наши священные места: история индейцев стóуни» — представляет собой фундаментальный источник по истории, мировоззрению и культурным традициям Stoney [15]. Уже само название книги подчёркивает сакральное значение горного пространства в рассматриваемой культурной традиции. Современные материалы Canmore Kananaskis связывают образ трёх сестёр также с традицией народа Stoney и персонажем Î-ktomni, который, оказавшись в затруднительном положении, обещал жениться на трёх сёстрах [11; 14]. Эта традиция представляет самостоятельный культурный пласт и не должна автоматически включаться в европейскую историю формирования названия. Здесь также проявляется отличие канадского случая от двух других рассматриваемых примеров. The Three Sisters являются не только объектом европейской картографии и христианской символизации, но и частью более длительной истории коренного культурного пространства. Материалы, посвящённые культурному наследию Канмора, подчёркивают самостоятельное присутствие Îyârhe Nakoda и значение устной традиции в сохранении исторической памяти [14]. Таким образом, корректнее говорить о существовании самостоятельной традиции Îyârhe Nakoda, связанной с образом трёх сестёр, тогда как её подробное сопоставление с европейской историей названия требует специального анализа устных и этнографических материалов.

5. Три горных комплекса — три модели культурной географии

Сопоставление трёх комплексов показывает, что внешнее сходство символической структуры скрывает три различных механизма её формирования. Казахстанская часть Алтая демонстрирует модель современной символично-туристической интерпретации. Названия Вера, Надежда и Любовь образуют пространственно целостную композицию вокруг озера Равновесия [1]. Однако конкретный исторический акт их присвоения и первоначальный мотив именования пока не установлены с достаточной степенью документальной надёжности. Антарктида представляет экспедиционную модель, то есть формирование топонимической системы непосредственно в ходе исследовательской деятельности, когда названия становятся частью единого замысла освоения и символического осмысления пространства. Линкольн Элсворт не просто нанёс на карту неизвестное ранее пространство, но и сформировал его символическую систему. Eternity Range и три вершины Faith, Hope и Charity образуют единый комплекс, в котором экстремальная природная среда осмысливается посредством религиозно-нравственной лексики [9, с. 226–227; 10; 8, с. 8]. Канада представляет картографическую модель, где название Three Nuns возникло из визуального наблюдения, затем было заменено названием Three Sisters, зафиксированным на карте Доусона 1886 г. и официально закреплённым лишь в 1956 г. [11; 6; 5]. Одновременно с этим существовал неофициальный слой названий Faith, Charity и Hope, а европейская история названия сосуществует с самостоятельной традицией Îyârhe Nakoda [11; 14; 5]. Интересно сопоставить и физическую высоту вершин. В казахстанском комплексе высшей является

Любовь — 3039 м [1]. В Антарктиде современная спутниковая оценка Mount Hope составляет 3239 м [13]. В Канаде высшей является Big Sister (Faith), высота которой составляет около 2936 м [5]. При этом физическая и символическая иерархии не совпадают. Высота гор определяется геологической историей и морфометрическими характеристиками, тогда как порядок символических понятий формируется человеческой культурой. В этом несоответствии проявляется важнейшее свойство топонима: он не только описывает природный объект, но и предлагает определённый способ его культурного прочтения. Для сравнительного анализа также важна граница между официальной топонимией и культурной памятью. В Антарктиде Faith, Hope и Charity входят в документированную систему названий Eternity Range [9; 10]. В Канаде официально закреплено название The Three Sisters, тогда как Faith, Hope и Charity относятся к неофициальному историко-культурному слою [11; 6; 5]. В казахстанской части Алтая названия Вера, Надежда и Любовь представлены в официальном туристическом материале государственного ресурса, однако их административный статус как самостоятельных географических названий и история первоначального присвоения требуют дальнейшего архивного исследования [1].

Заключение

Проведённое сопоставление показывает, что триада «вера — надежда — любовь» способна неоднократно воспроизводиться в географической номинации, однако каждый раз приобретает новое локальное содержание. Сходство названий в данном случае не означает единства их происхождения: напротив, оно позволяет выявить различные способы культурного освоения горного пространства. Антарктический пример является наиболее чётко документированным. Названия Mount Faith, Mount Hope и Mount Charity были даны Линкольном Эллсвортом в ходе воздушных исследований 1935 г. и первоначально составляли единую систему вместе с названием Eternity Range [9, с. 226–227; 10]. Их семантика непосредственно связана с опытом полярной экспедиции, что позволяет рассматривать данный случай как образец экспедиционной топонимии, в которой географическое открытие и символическая интерпретация пространства осуществляются одновременно.

Канадский материал демонстрирует иную модель. Современное официальное название The Three Sisters имеет историю, восходящую к первоначальному названию Three Nuns, появившемуся в 1883 г. и связанному с визуальной ассоциацией снежных склонов с белыми покрывалами монахинь. Название Three Sisters впервые зафиксировано на карте Доусона 1886 г., а официально закреплено лишь в 1956 г. [11; 6; 5]. Соответствия Faith, Charity и Hope относятся к неофициальному историко-культурному слою. При этом европейская картографическая история существует здесь одновременно с самостоятельной культурной традицией Îyârhe Nakoda. Казахстанский случай отличается недостаточной документированностью первичной истории номинации. Вера, Надежда и Любовь образуют компактный пространственный ансамбль вокруг озера Равновесия, однако конкретный именователь, дата и первоначальный мотив присвоения названий пока не установлены [1]. Поэтому их следует рассматривать прежде всего как элементы современного символического и туристического образа территории, не подменяя документированную историю позднейшими интерпретациями. Христианский контекст Казахстана представляет самостоятельный интерес. История восточно-сирийского христианства в Центральной Азии

подтверждает существование христианского культурного пространства в регионе в средневековый период [16]. Иоаннова традиция также является частью христианского культурного контекста, однако ни эти обстоятельства, ни календарное совпадение, связанное с 21 мая, не дают достаточных оснований связывать их непосредственно с происхождением названий алтайских вершин. Связь рассматриваемого комплекса с Николаем Рерихом также требует осторожности. Экспедиционные материалы подтверждают присутствие Алтая в более широком пространстве Центрально-Азиатской экспедиции, но не позволяют считать Рериха или его последователей автором или источником названий Вера, Надежда и Любовь [3]. Таким образом, одинаковая символическая формула не создаёт одинакового культурного ландшафта. В Антарктиде она является результатом индивидуального экспедиционного именования; в Канаде — частью сложной истории европейской картографии, неофициальной религиозной символики и коренной культурной памяти; в казахстанской части Алтая — элементом современного туристико-символического освоения горного пространства, история которого ещё нуждается в архивной реконструкции. Полученные результаты позволяют сформулировать более общий вывод: топоним следует рассматривать не только как средство пространственной идентификации, но и как динамический носитель культурной памяти. Одно и то же понятие, перенесённое в различные географические и исторические контексты, способно приобретать разные функции — от личного экспедиционного свидетельства до элемента туристического брендинга или компонента многокультурного ландшафта.

Вера, Надежда и Любовь, оказавшись на картах разных континентов, рассказывают не одну и ту же историю. Они отражают три различных способа человеческого отношения к горному ландшафту: как к пространству испытания и открытия, как к объекту картографической и культурной памяти и как к символически организованному ландшафту современного туризма. Исследование подобных топонимических параллелей тем самым позволяет рассматривать географическую номенклатуру как самостоятельный источник для изучения культурной географии, истории путешествий и механизмов формирования коллективной памяти.

Список литературы

1. Достопримечательности и туризм: озеро Равновесия [Электронный ресурс]. // Акимат Восточно-Казахстанской области: [сайт]. (дата обращения: 13.09.2026).
2. Иоанн Богослов [Электронный ресурс]. // Православная энциклопедия: [сайт]. (дата обращения: 13.09.2026).
3. Центрально-Азиатская экспедиция (1923–1928) [Электронный ресурс]. // Культурный мемориал Николая Рериха: [сайт]. (дата обращения: 13.09.2026).
4. B. Aland, K. Aland, J.D. Karavidopoulos, C.M. Martini, B.M. Metzger, H. Strutwolf. The Greek New Testament. – 2014. – 1118 P.
5. Big Sister / The Three Sisters [Electronic resource]. // CdnRockiesDatabases.ca: [website]. – 2026.
6. Canadian Geographical Names Database: The Three Sisters, Alberta [Electronic resource]. // Natural Resources Canada: [website]. – 2026.

7. Charity [Electronic resource]. // International Standard Bible Encyclopedia. – 2026.
8. Ellsworth, L. Beyond Horizons / L. Ellsworth. – Garden City, NY: Doubleday, Doran & Co., 1938. – xii, 403 P.
9. F.G. Alberts. Geographic Names of the Antarctic. – 1995. – 834 P.
10. Gazetteer of the British Antarctic Territory: Eternity Range; Mount Hope; Mount Faith; Mount Charity [Electronic resource]. // Australian Antarctic Data Centre: [website]. – 2026.
11. History of Canmore [Electronic resource]. // Canmore Kananaskis: [website]. – 2026.
12. Metropolitan Alexander Celebrates the Divine Liturgy at St. John the Theologian Church in Taldykorgan on the Sunday Commemorating the Holy Prophet Elijah [Electronic resource]. // Orthodox Church of Kazakhstan: [website]. – 2026.
13. New Satellite Imagery Reveals New Highest Antarctic Peninsula Mountain [Electronic resource]. // British Antarctic Survey: [website]. – 2026.
14. Reclaiming Space through Public Art [Electronic resource]. // Canmore Kananaskis: [website]. – 2026.
15. Snow, J. These Mountains Are Our Sacred Places: The Story of the Stoney Indians / J. Snow. – Toronto: Samuel Stevens, 1977. – 186 P.
16. Tashmanbetova, Z. Christianity in Central Asia: Adoption of East Syriac Christianity in the Medieval Period [Electronic resource] / Z. Tashmanbetova. – Nazarbayev University School of Sciences and Humanities, 2019. URL: (accessed: September 13, 2026).

References

1. Akimat of East Kazakhstan Region. Attractions and Tourism: Lake of Equilibrium [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.gov.kz/memleket/entities/vko-katon-karagay/activities/3653> (дата обращения: 14.09.2026).
2. Pravoslavnaia Entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]. John the Theologian [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.pravenc.ru/text/469832.html> (дата обращения: 14.09.2026).
3. Nicholas Roerich Cultural Memorial. Central Asian Expedition (1923–1928) [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.roerich.kz/exp/> (дата обращения: 14.09.2026).
4. Aland B., Aland K., Karavidopoulos J.D., Martini C.M., Metzger B.M., Strutwolf H., eds. The Greek New Testament. 5th rev. ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft; American Bible Society; United Bible Societies, 2014. 1118 P.
5. CdnRockiesDatabases.ca. Big Sister / The Three Sisters [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://cdnrockiesdatabases.ca/peaks/121> (дата обращения: 14.09.2026).
6. Natural Resources Canada. Canadian Geographical Names Database: The Three Sisters, Alberta [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://geonames.nrcan.gc.ca/search-place-names/unique?id=IAMUN> (дата обращения: 14.09.2026).

7. International Standard Bible Encyclopedia. Charity [Electronic resource]. 1915. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.studylight.org/encyclopedias/eng/isb/c/charity.html> (дата обращения: 14.09.2026).
8. Ellsworth L. Beyond Horizons. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Co., 1938. xii, 403 P.
9. Alberts F.G., ed. Geographic Names of the Antarctic. 2nd ed. Arlington, VA: National Science Foundation, 1995. xxiv, 834 P.
10. Australian Antarctic Data Centre. Gazetteer of the British Antarctic Territory: Eternity Range; Mount Hope; Mount Faith; Mount Charity [Electronic resource]. Available at: https://data.aad.gov.au/aadc/gaz/display_name.cfm?gaz_id=109372%3B https://data.aad.gov.au/aadc/gaz/display_name.cfm?gaz_id=124970%3B https://data.aad.gov.au/aadc/gaz/display_name.cfm?gaz_id=123471 (accessed September 13, 2026). – URL: https://data.aad.gov.au/aadc/gaz/display_name.cfm?gaz_id=108718 (дата обращения: 14.09.2026).
11. Canmore Kananaskis. History of Canmore [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.explorecanmore.ca/plan-your-trip/about-canmore/canmore-history/> (дата обращения: 14.09.2026).
12. Orthodox Church of Kazakhstan. Metropolitan Alexander Celebrates the Divine Liturgy at St. John the Theologian Church in Taldykorgan on the Sunday Commemorating the Holy Prophet Elijah [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://pck.kz/en/news/2/2205-v-voskresnyy-den-otmechennyy-pamyatyu-proroka-bozhiya-ilii-mitropolit-aleksandr-sovershil-liturgiyu-v-ioanno-bogoslovskom-hrame-goroda-taldykorgana/> (дата обращения: 14.09.2026).
13. British Antarctic Survey. New Satellite Imagery Reveals New Highest Antarctic Peninsula Mountain [Electronic resource]. 2017. December 11. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.bas.ac.uk/news/new-satellite-imagery-reveals-new-highest-antarctic-peninsula-mountain/> (дата обращения: 14.09.2026).
14. Canmore Kananaskis. Reclaiming Space through Public Art [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://www.explorecanmore.ca/blog/reclaiming-space-through-public-art/> (дата обращения: 14.09.2026).
15. Snow J. These Mountains Are Our Sacred Places: The Story of the Stoney Indians. – Toronto: Samuel Stevens, 1977. – 186 P.
16. Tashmanbetova Z. Christianity in Central Asia: Adoption of East Syriac Christianity in the Medieval Period. Nazarbayev University School of Sciences and Humanities, 2019 [Electronic resource]. Available at: (accessed September 13, 2026). – URL: <https://nur.nu.edu.kz/items/2712c7e2-ed29-4c42-96dc-1e7bc428b111> (дата обращения: 14.09.2026).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Статья поступила в редакцию: 24.08.2026

Статья принята к публикации: 02.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 7.01: 004.92

Проблема верификации при вторичной материализации объектов в условиях нематериального архива (на примере «чаплыгинской папки»)

Ивченко Алексей Васильевич

заместитель технического директора, ООО КУУБЕР

Российская Федерация, г. Москва

E-mail: ge7net7a@yandex.ru

The problem of verification in the secondary materialization of objects in a non-material archive (using the case study of the «Chaplygin Folder»)

Ivchenko Alexey Vasilyevich

Deputy Technical Director,

LLC «KUUBER»,

Russia, Moscow

Аннотация

Статья посвящена актуальным методологическим проблемам искусствоведческого анализа объектов, прошедших цифровую трансформацию, сквозь призму примата эстетической формы. Цель данного исследования — на примере уникальных графических материалов «чаплыгинской папки», содержащих конструктивистские эскизы зооморфных и антропоморфных фигур, подробно рассмотреть феномен воссоздания физической формы объекта на основе нематериального (цифрового) архива. На примере уникальных графических материалов «чаплыгинской папки», содержащих конструктивистские эскизы зооморфных и антропоморфных фигур, подробно рассматривается феномен «вторичной материализации» — воссоздания физической формы объекта на основе нематериального (цифрового) архива. Особое внимание в работе уделяется смещению фокуса с материальной подлинности на чистое эстетическое измерение реконструированных моделей. Автор анализирует проблему «распределенного авторства», возникающую на стыке пластической интенции мастера 1930-х годов, алгоритмов современных САД-программ и интерпретации реконструктора. Делается вывод, что в цифровую эпоху подлинность артефакта переносится с физического субстрата на имманентный алгоритм формы, а вторичная материализация спасает пластический язык авангарда через бессмертие его художественной тектоники.

Библиографическое описание: Ивченко А.В. Проблема верификации при вторичной материализации объектов в условиях нематериального архива (на примере «чаплыгинской папки») // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23368>

Данный подход позволяет переосмыслить методы верификации памятников искусства в условиях тотальной цифровизации культурного наследия, предлагая перенос критериев подлинности из физико-химической в структурно-морфологическую область. Опыт работы с «чаплыгинской папкой» доказывает, что цифровая модель способна выступать полноценным и надежным промежуточным носителем культурной памяти, преодолевающим тленность оригинального физического носителя.

Abstract

The article addresses urgent methodological challenges of art historical analysis of objects that have undergone digital transformation, viewed through the prism of the primacy of aesthetic form. The purpose of this study is to examine in detail the phenomenon of recreating the physical form of an object based on a non-material (digital) archive, using the unique graphic materials of the «Chaplygin Folder» containing constructivist sketches of zoomorphic and anthropomorphic figures. Using the unique graphic materials of the “Chaplygin Folder” containing constructivist sketches of zoomorphic and anthropomorphic figures as a case study, the study explores in detail the phenomenon of “secondary materialization”—the recreation of an object's physical form based on a non-material (digital) archive. Special attention is paid to shifting the focus from material authenticity to the pure aesthetic dimension of the reconstructed models. The author analyzes the problem of “distributed authorship” emerging at the intersection of the 1930s craftsman's plastic intent, the algorithms of modern CAD software, and the interpreter-reconstructor's vision. It is concluded that in the digital era, the authenticity of an artifact shifts from its physical substrate to the invariant algorithm of form, while secondary materialization preserves the plastic language of the avant-garde through the immortality of its artistic tectonics. This approach allows for a total rethinking of artifact verification methods in the context of the global cultural heritage digitization, effectively proposing a strategic shift of authenticity criteria from the traditional physico-chemical plane into the structural-morphological domain. The experience of handling the “Chaplygin Folder” demonstrates that a digital model can serve as a fully functional and reliable intermediate medium of cultural memory, overcoming the perishability of its original physical substrate.

Ключевые слова: русский авангард, конструктивизм, ИЗОРАМ, вторичная материализация, распределенное авторство, «чаплыгинская папка», кубопризматизм.

Keywords: Russian avant-garde, constructivism, IZORAM, secondary materialization, distributed authorship, «Chaplygin Folder», cuboprismatism.

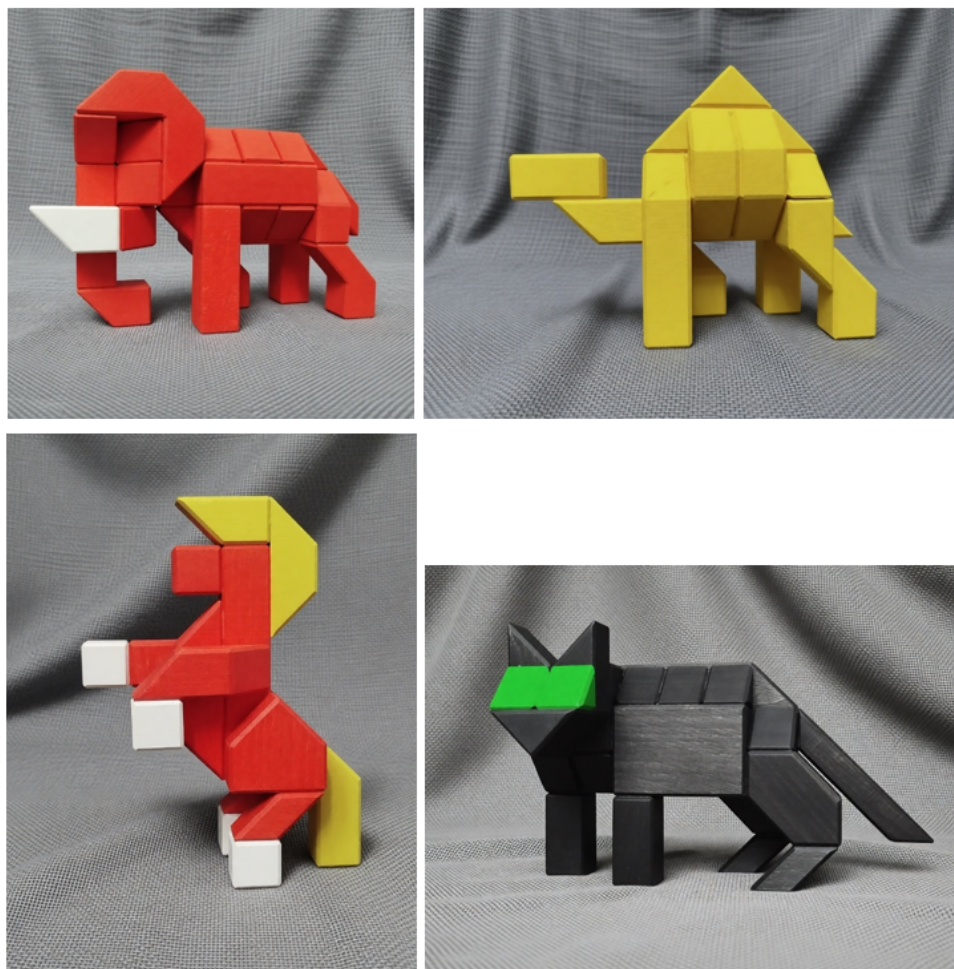
Введение

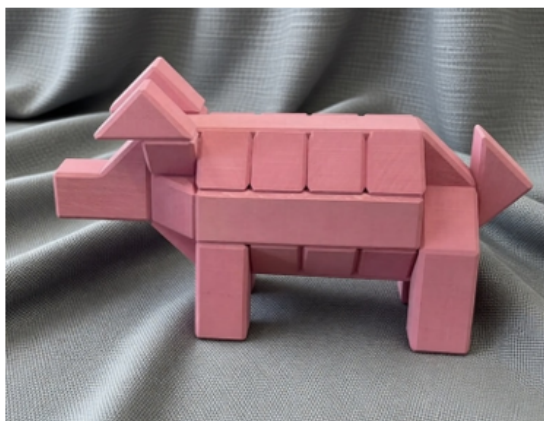
Традиционная искусствоведческая эпистемология долгое время оставалась заложницей материального субстрата, оценивая подлинность артефакта по его физическому «алиби» — патине, составу пигментов или ветхости носителя. Однако тотальный цифровой дрейф культуры заставляет переосмыслить сами основания художественного бытия. Что происходит с произведением искусства, когда его физическое тело гибнет, но идеальная архитектуроническая воля сохраняется в цифровой среде — нематериальном архиве?

В данной статье этот методологический вызов рассматривается на примере «чаплыгинской папки», ранее введенной в научный оборот [4]. Этот комплекс из 13 графических описаний конструктивистских моделей (зооморфных и антропоморфных фигур) предположительно происходит из творческой лаборатории ИЗОРАМа (Изостудии рабочей молодежи) 1930-х годов, специфика художественных практик которого тесно связана с развитием советского производственного искусства [8] и эволюцией наглядной графики эпохи авангарда [6]. Бумажные эскизы безвозвратно утрачены, оставив после себя лишь бестелесные трехмерные CAD-модели, отражающие общие тектонические поиски в пластической культуре того времени [9].

Процесс их обратного воплощения в веществе (см. рис. 1) — вторичная материализация — порождает фундаментальный эстетический парадокс. Собранный сегодня из нового деревянного бруса объект лишен хронологической связи с эпохой. Но значит ли это, что он лишен подлинности? Напротив, утверждая примат эстетической формы над её материальной историчностью, мы обнаруживаем, что художественная истина памятника эвакуируется из хрупкого вещества в бессмертный тектонический алгоритм.

В связи с этим цель данного исследования заключается в том, чтобы на примере уникальных графических материалов „чаплыгинской папки“, содержащих конструктивистские эскизы зооморфных и антропоморфных фигур, подробно рассмотреть феномен воссоздания физической формы объекта на основе нематериального (цифрового) архива.





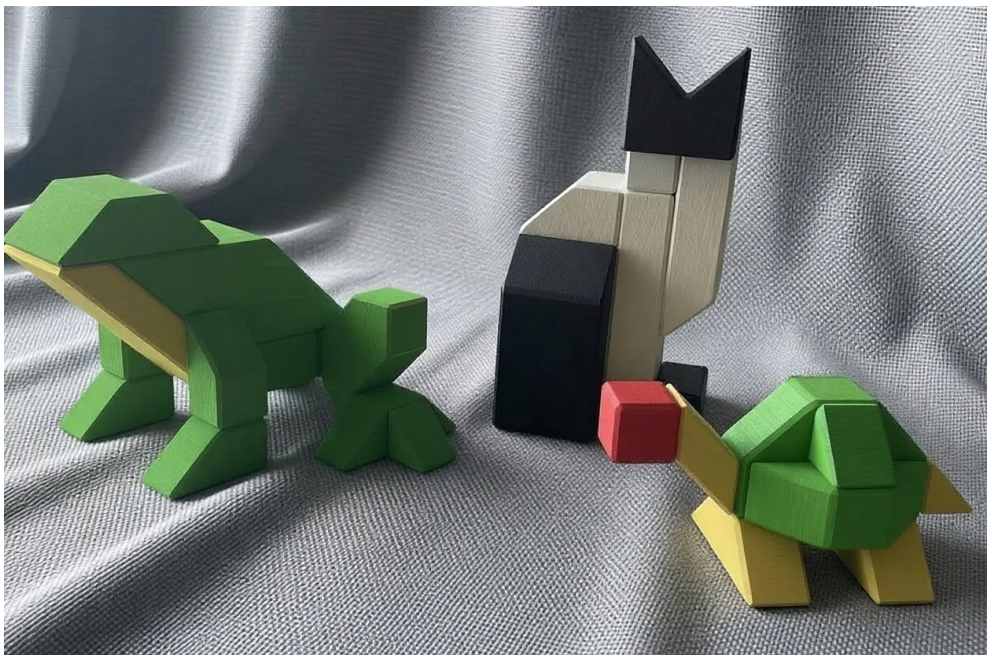


Рисунок 1. Результаты вторичной материализации 13 зооморфных и антропоморфных деревянных моделей кубопризматического стиля из «чаплыгинской папки» ИЗОРАМа

Материалы и методы

В качестве основного материала исследования выступил цифровой массив данных из «чаплыгинской папки», содержащий 13 виртуальных трехмерных CAD-моделей. Физические прототипы и оригинальные бумажные 2D-чертежи 1930-х годов считаются безвозвратно утраченными, что определило статус исследуемого комплекса как нематериального архива. Для вторичной материализации использовался деревянный брус квадратного сечения, обработанный в соответствии со стереометрическими параметрами цифровых прототипов.

Методологическую основу работы составил метод структурно-морфологического анализа Ханса Зедльмайра (Strukturforschung) [3], утверждающий автономию художественной формы как самоверифицируемой системы. Вектор исследования опирается на принципы медиафилософии Фридриха Киттлера [5] и концепцию симулякров Жана Бодрийяра [2] для экспликации онтологического статуса объектов в условиях цифровой среды.

Результаты и обсуждение

Феноменология цифрового дрейфа: освобождение формы от шума материи

Переход графического эскиза в трехмерный цифровой код означает не гибель произведения, а его радикальное очищение. В координатах медиафилософии Фридриха Киттлера, оцифровка подчиняет объект диктатуре программного интерфейса [5]. Однако с точки зрения чистой эстетики этот процесс глубоко закономерен: внутри CAD-среды форма освобождается от случайного «шума» материального мира — дрожания карандашной линии, дефектов бумаги и следов ветшания. Происходит дистилляция художественного замысла, кристаллизация его геометрического ядра.

Безусловно, здесь возникает феномен, который Жан Бодрийяр назвал бы симулякром третьего порядка [2], где компьютерный файл становится первичным по отношению к плоти вещи. Новый деревянный брус лишен исторической «ауры» в понимании Вальтера Беньямина [1]. Но этот кризис вещественной аутентичности преодолевается триумфом чистой архитектоники. Физический брусок становится лишь послушным субстратом, материализующим идеальные пиксели. Объект транслирует не ветхость ушедшей эпохи, а её живую пространственную мысль.

При этом цифровая среда выступает медиальным соавтором. Автоматизированное проектирование требует абсолютной геометрической и пространственной определенности. Там, где ручной плоскостной набросок 1930-х годов неизбежно оставлял место для визуальной недосказанности, оптических искажений или перспективных лакун, современный реконструктор в среде САД вынужден принимать строгие тектонические решения, переводя двухмерную графику в трехмерную систему координат. Программа требует точного математического сопряжения скрытых плоскостей, выравнивания углов до идеальных 90 градусов и абсолютной соразмерности стереометрических объемов.

В этот момент возникает феномен распределенного авторства, где первоначальная пластическая интенция безымянного ИЗОРАМовца соединяется с безупречной математической логикой софта и волей самого интерпретатора [5]. Однако именно этот вынужденный синтез позволяет очистить эстетический принцип от исторической и графической случайности, представляя конструктивистскую форму в её абсолютном, завершенном и очищенном виде.

Структурно-эстетическая верификация: бессмертие художественного алгоритма

Положив в основу анализа примат эстетического измерения, мы утверждаем, что верификация реконструированного объекта должна быть полностью перенесена из физико-химической плоскости в область структурно-морфологическую. Согласно методологии Ханса Зедльмайра (Strukturforschung) [3], произведение искусства представляет собой автономную систему, чья подлинность имманентно заложена в законах её собственной внутренней организации. Геометрия не может лгать: художественная форма несет в себе собственное онтологическое доказательство.

В рамках этой концепции верификация объектов «чаплыгинской папки» разворачивается на следующих эстетических уровнях:

1. **Морфологическая самоверификация.** Кубопризматический стиль фигурок, тотальная редукция природного анатомизма до элементарных стереометрических блоков обнаруживают безупречную тектоническую логику, законы и визуальный синтаксис которой были подробно описаны ранее [7]. Эта умозрительная жизнеспособность формообразующего алгоритма генетически укоренена в пластических манифестах конструктивизма первой трети XX века [6]. Сама пластика объектов свидетельствует об их исторической идентичности ярче любых архивных документов.

2. **Эстетика технологического ограничения.** Выбор квадратного бруса в качестве формообразующего модуля жестко обусловлен производственной поэтикой ИЗОРАМа. Эстетизация утилитарного дефицита (работа с обрезками мебельного производства)

превращает стандартный брусок в главный композиционный элемент. Тектоника модели становится художественным манифестом, где ограничения материала рождают предельную выразительность формы.

3. Компаративно-стилистический контекст. Ритмический строй, пропорции и законы сопряжения объемов в «чаплыгинской папке» демонстрируют глубинное родство с экспериментальной пластикой и учебными моделями ленинградских производителей, искавших баланс между абстрактной геометрией и остаточной предметной узнаваемостью.

4. Процедурная легитимность как эстетический акт. В условиях нематериального архива подлинность переносится на строгость самой исследовательской процедуры. Реконструктор открыто демонстрирует «внутренний шов» — границу между историческим импульсом и цифровым моделированием. Прозрачность этого перехода сама по себе становится новым критерием интеллектуальной и художественной честности, заменяющим патину времени.

Рассмотренные уровни верификации позволяют эксплицировать ключевую онтологическую закономерность бытия искусства в цифровую эпоху. В цифровую эпоху критерий подлинности объекта искусства постепенно смещается от тождества его физической материи к сохранности и воспроизводимости алгоритмического принципа формообразования, а также к научной обоснованности процедуры реконструкции. В результате вторичной материализации возникает не копия и не реплика утраченного произведения, а новый гибридный объект, сохраняющий информационную и формообразующую связь с историческим прототипом [4; 2]. Тем самым цифровая модель становится промежуточным носителем культурной памяти, способным пережить утрату первоначального материального носителя и послужить основанием для нового физического воплощения. В этом смысле вторичная материализация представляет собой не простое восстановление вещи, а реактуализацию её художественного принципа: пластический язык русского авангарда получает возможность продолжить существование уже в иной материальной, технологической и исторической среде [4; 10].

Графическая модель трансляции формообразующего принципа, эволюции медиальных носителей и деления субъектности авторов представлена на рис. 2.

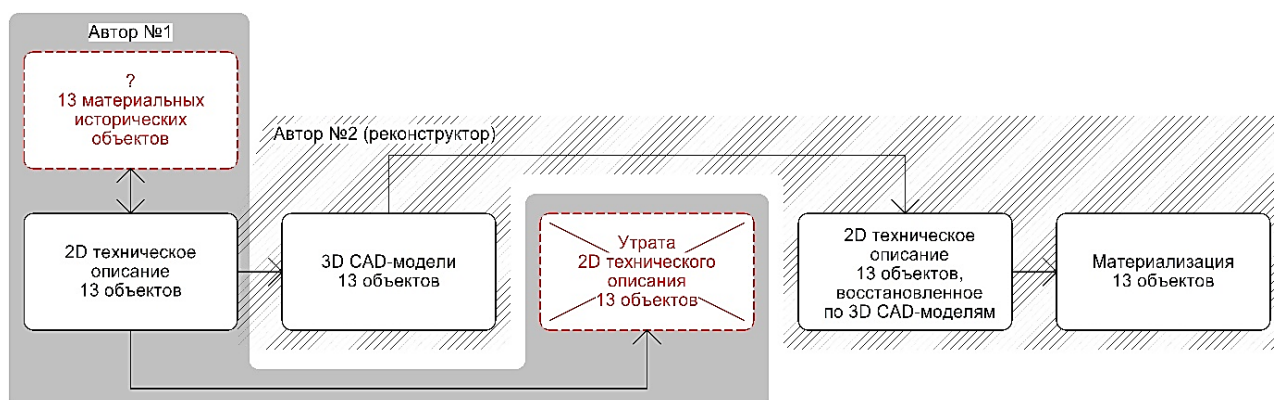


Рисунок 2. Блок-схема трансляции проектно-тектонического кода объектов «чаплыгинской папки» в условиях смены медиальных сред и перераспределения авторской субъектности

Визуально-семиотический анализ представленной схемы позволяет эксплицировать три ключевых онтологических контура:

1. Контур диалектической праксеологии (Хронотоп Автора №1): Выделенная сплошным серым цветом область маркирует начальный этап бытия формы. Красный пунктирный контур блока «? 13 материальных исторических объектов» указывает на лауну вещественной подлинности артефактов. Введение двунаправленной стрелки (↕) концептуально фиксирует нелинейный характер производственно-учебного процесса 1930-х годов. В этой оптике графическая фиксация и физическое конструирование брусковых моделей мыслятся не как хронологическая последовательность («чертеж — вещь»), а как взаимообратимые эстетические акты. Идеальный формообразующий принцип здесь обладает онтологической гибкостью: он мог в равной степени предшествовать физической материализации или извлекаться из уже готового утилитарного объекта.

2. Линия разрыва хронологической преемственности: Стрелка, связывающая первичное 2D-описание с зачеркнутым красным блоком «Утрата», наглядно демонстрирует точку прекращения физической трансляции исторического памятника. Дальнейшее существование пластического языка авангарда становится возможным исключительно благодаря переходу формы в поле «3D CAD-моделей». Данный шаг знаменует собой радикальную эвакуацию тектонической идеи из пространства вещественного архива в идеальную плоскость цифрового кода.

3. Контур распределенной субъектности (Хронотоп Автора №2): Заштрихованный сектор очерчивает границы проектной воли современного исследователя. Схема наглядно визуализирует инверсию классических связей, возникающую при признании примата формы: новое, восстановленное «2D техническое описание», равно как и финальная «Материализация 13 объектов», порождаются не исходными чертежами прошлого, а дистиллированной геометрией нематериального архива. Графика схемы подчеркивает, что Автор №2 (реконструктор) выступает не пассивным репродуктором, а полноправным медиальным соавтором. Он заново воссоздает физическую форму объектов, оперируя неизменным алгоритмом цифрового файла.

Заключение

Таким образом, исследование материалов «чаплыгинской папки» позволяет прийти к фундаментальному теоретическому выводу: в современную цифровую эпоху критерий исторической подлинности произведения искусства претерпевает радикальную трансформацию. При признании абсолютного примата формы подлинность неизбежно переносится с хрупкой, подверженной старению физической материи на инвариантный алгоритм формообразования и легитимность самой процедуры реконструкции.

Полученный в результате вторичной материализации объект — это не копия, не реплика и не фальсификация. Перед нами принципиально новое гибридное произведение. Этот физический артефакт, рожденный из цифрового кода, побеждает онтологическую пустоту нематериального архива. Будучи заново воплощенным в дереве, он не имитирует ветхость, но спасает и реактуализирует пластический язык периферийного русского авангарда 1930-х годов, наглядно доказывая умозрительное бессмертие его художественной формы вопреки тленности и несовершенству её первоначальных вещественных носителей. Историчность идеи побеждает историчность вещи.

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Medium, 1996. – 240 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. – Тула: Тульский полиграфист, 2013. – 204 с.
3. Зедльмайр Х. Искусство и истина: О теории и методе истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
4. Ивченко А.В. Атрибуция материалов «чаплыгинской папки» как произведений ИЗОРАМа: стилистические, формообразующие и исторические аспекты [Электронный ресурс] // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. – 2026. – № 6 (144).
5. Киттлер Ф. Gramophone, Film, Typewriter / пер. с нем. Н.В. Соколовой. – М.: Ad Marginem, 2009. – 423 с.
6. Лаптев В.В. Изофронт и традиции советской инфографики: от ИЗОРАМа к Изогизу // Издательство Политехнического университета. – 2019. – С. 45–78.
7. Лысюк Д.Р., Ивченко А.В. Формальный язык кубопризматизма: структура, синтаксис и визуальная архитектура // Дизайн Искусство Промышленность. – 2025. – № 2. – С. 26–39.
8. Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. – М.: Наука, 1975. – 272 с.
9. Стригалёв А.А. Пластические искусства в художественной культуре русского авангарда // Искусство авангарда: язык и мысль. – 1993. – С. 12–34.
10. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм – концепция формообразования. – М.: Стройиздат, 2003. – 576 с.

References

1. Benjamin, W. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnicheskoy vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. Moscow: Medium. – 240 P. (In Russ.)
2. Baudrillard, J. (2013) *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation]. Translated by O.A. Pechenkina. Tula: Tulskiy poligrafist. – 204 P. (In Russ.)
3. Sedlmayr, H. (2000) *Iskusstvo i istina: O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth: On the Theory and Method of Art History]. St. Petersburg: Axioma. – 272 P. (In Russ.)
4. Ivchenko A.V. (2026) 'Atributsiya materialov "chaplyginskoy papki" kak proizvedeniy IZORAMA: stilisticheskie, formoobrazuyushchie i istoricheskie aspekty' [Attribution of materials of the «Chaplygin Folder» as works of IZORAM: stylistic, formative and historical aspects], *Universum: filologiya i iskusstvovedenie: elektron. nauchn. zhurn.*, 6(144). Available at: 7universum.com (Accessed: 20 August 2026). (In Russ.)
5. Kittler, F. (2009) *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated from German by N.V. Sokolova. Moscow: Ad Marginem. – 423 P. (In Russ.)

6. Laptev V.V. (2019) 'Izofront i traditsii sovetskoy infografiki: ot IZORAMa k Izogizu' [Isofront and the Traditions of Soviet Infographics: From IZORAM to Izogiz], Izdatelstvo Politehnicheskogo universiteta [Polytechnic University Publishing House], P. 45–78. (In Russ.)
7. Lysyuk D.R. and Ivchenko A.V. (2025) 'Formalny yazyk kuboprizmatizma: struktura, sintaksis i vizualnaya arhitektura' [The Formal Language of Cuboprismatism: Structure, Syntax, and Visual Architecture], Dizayn Iskusstvo Promyshlennost [Design Art Industry], (2), P. 26–39. (In Russ.)
8. Mazaev A.I. (1975) Kontsepsiya «proizvodstvennogo iskusstva» 20-h godov: Istoriko-kriticheskiy ocherk [The Concept of «Production Art» of the 1920s: A Historical-Critical Essay]. Moscow: Nauka. – 272 P. (In Russ.)
9. Strigalev A.A. (1993) 'Plasticheskie iskusstva v hudozhestvennoy kulture russkogo avangarda' [Plastic Arts in the Artistic Culture of the Russian Avant-Garde], in Iskusstvo avangarda: yazyk i mysl [Avant-Garde Art: Language and Thought]. Moscow: Nauka, P. 12–34. (In Russ.)
10. Khan-Magomedov S.O. (2003) Konstruktivizm – kontsepsiya formoobrazovaniya [Constructivism – the Concept of Form-Generation]. Moscow: Stroyizdat. – 576 P. (In Russ.)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Статья поступила в редакцию: 23.08.2026

Статья принята к публикации: 31.08.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 78.01:159.942

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23364

Классическое вокальное искусство в эмоциональном, когнитивном и культурном опыте личности: позиции исполнителя и слушателя

Тангиева Тамара Бахаудиновна

вокалистка, независимый исследователь

Российская Федерация, г. Санкт-Петербург

E-mail: gerion-78s@mail.ru

Classical vocal art in the emotional, cognitive and cultural experience of the individual: performer and listener perspectives

Tangieva Tamara Bakhaudinovna

Vocalist, independent researcher

Russia, Saint Petersburg

Аннотация

В статье рассматривается значение классического вокального искусства в эмоциональном, когнитивном и культурном опыте личности. Цель работы — на основе трудов по психологии искусства, музыкальному восприятию и музыкознанию выявить особенности взаимодействия классического вокального произведения со слушателем и раскрыть развивающие задачи исполнительской практики. Применены методы теоретического анализа, сопоставления и обобщения научной литературы, дополненные профессиональной рефлексией автора-солиста. Установлено, что опера и камерная вокальная музыка создают многослойную художественную ситуацию, в которой взаимодействуют интонация, тембр, слово, музыкальная форма, драматический образ и исполнительская интерпретация. Для слушателя это взаимодействие связано с эмоциональным сопереживанием, направленным вниманием, воображением и расширением культурного опыта. Для певца работа над классическим репертуаром предполагает развитие музыкального слуха, памяти, стилизованного мышления, речевой выразительности, сценической ответственности и осмысленного воплощения художественного образа. На примере произведений Г.Ф. Генделя, А. Каталани, Дж. Пуччини и С.В. Рахманинова показано, как

Библиографическое описание: Тангиева Т.Б. Классическое вокальное искусство в эмоциональном, когнитивном и культурном опыте личности: позиции исполнителя и слушателя // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23364>

стилистически различный репертуар формирует разные способы музыкального высказывания. Сделан вывод, что влияние искусства не является автоматическим и зависит от подготовленности, жизненного опыта, мотивации и условий восприятия человека. Практическая значимость состоит в возможности применять предложенные критерии при разборе вокального репертуара и подготовке слушателя к восприятию классической музыки.

Abstract

The article examines the significance of classical vocal art in the emotional, cognitive and cultural experience of the individual. Its purpose is to identify, through a review of research on the psychology of art, music perception and musicology, how classical vocal works engage the listener and what developmental tasks are contained in performance practice. The study uses theoretical analysis, comparison and synthesis of scholarly literature, supplemented by the professional reflection of the author as a soloist. Opera and chamber vocal music are treated as multilayered artistic forms in which intonation, timbre, verbal text, musical structure, dramatic character and interpretation interact. For the listener, this interaction can support emotional empathy, focused attention, imagination and a broader cultural outlook. For the singer, work on the classical repertoire involves musical hearing and memory, stylistic thinking, verbal expressiveness, stage responsibility and a conscious embodiment of the artistic image. Works by G.F. Handel, A. Catalani, G. Puccini and S. Rachmaninoff illustrate how stylistically diverse repertoire requires different modes of vocal and dramatic expression. The article concludes that the effects of art are not automatic; they depend on preparation, life experience, motivation and conditions of perception. The proposed criteria may be applied to vocal repertoire analysis and to introductory work with new audiences.

Ключевые слова: классическое вокальное искусство, опера, камерная вокальная музыка, музыкальное восприятие, эмоциональный отклик, исполнительская интерпретация, культурная память.

Keywords: classical vocal art, opera, chamber vocal music, music perception, emotional response, performance interpretation, cultural memory.

Введение

В условиях ускоренного медиапотребления классическое вокальное искусство сохраняет особое значение как форма сосредоточенного художественного общения. Оперная ария или камерный романс требуют от человека не только кратковременной эмоциональной реакции, но и внимания к развитию музыкальной мысли, слову, тембру, интонации и внутренней логике образа. Поэтому вопрос о том, что классическое вокальное произведение даёт человеку, целесообразно рассматривать не в форме безусловного утверждения о его «пользе», а как проблему взаимодействия произведения, исполнителя и слушателя.

Научная сложность темы состоит в том, что воздействие музыки нельзя свести к одной функции. Музыкальное переживание включает эмоциональные, слуховые, интеллектуальные, телесно-двигательные и культурно-ассоциативные компоненты. При этом одинаковое произведение может вызывать различные реакции: они зависят от возраста, музыкальной подготовки, жизненной истории, языка, контекста исполнения и готовности слушателя

к восприятию. Е.В. Назайкинский подчёркивал роль жизненного опыта в организации музыкального восприятия, тем самым показывая, что слушание представляет собой активный, личностно обусловленный процесс [4, с. 10–25]. Современные модели музыкальных эмоций также подчёркивают значение оценки ситуации, личных целей и контекста восприятия.

Цель статьи определить значение классического вокального искусства в эмоциональном, когнитивном и культурном опыте личности, сопоставив позиции исполнителя и слушателя. Для достижения цели необходимо: раскрыть специфику вокального произведения как единства музыки, слова и интерпретации; рассмотреть основные процессы, возникающие у слушателя; охарактеризовать развивающиеся задачи исполнительской практики; показать значение стилистически разнообразного репертуара; обозначить границы научно обоснованных выводов. Объектом исследования выступает классическое вокальное искусство, предметом — особенности его восприятия и исполнения в личностном опыте человека.

Материалы и методы

Материал исследования составили труды по психологии искусства, музыкальному восприятию, теории музыкального содержания, исполнительской интерпретации и современной психологии музыкальных эмоций, представленные в списке литературы. В работе использованы теоретический анализ, сопоставление и обобщение научной литературы, а также сравнительно-стилевой разбор произведений из репертуара автора. Профессиональные наблюдения солиста рассматриваются как рефлексивный материал и не подменяют экспериментальных данных. Анализ организован вокруг трёх позиций: структуры вокального произведения, опыта слушателя и задач исполнителя.

Результаты и обсуждение

Классическое вокальное произведение как многослойная художественная форма

Классическое вокальное искусство объединяет несколько смысловых уровней. Музыкальная интонация передаёт направленность чувства; словесный текст задаёт предмет и драматическую ситуацию; тембр индивидуализирует высказывание; ритм и форма организуют развитие образа; исполнительская интерпретация превращает нотную запись в конкретное событие общения. В опере к этому присоединяются действие, сценическое пространство, пластика и отношения персонажей. В камерной вокальной музыке внешние средства обычно более ограничены, однако возрастает смысловая нагрузка интонационной детали и взаимодействия голоса с фортепианной партией.

Такое единство не означает простого сложения музыки и текста. Музыкальная фраза может расширять значение слов, обнаруживать скрытое противоречие, создавать подтекст или переводить частное переживание героя в более универсальный план. В.В. Медушевский связывал художественное воздействие музыки с системой выразительных средств и организацией музыкального смысла [3, с. 20]. В вокальном произведении эта организация особенно наглядна: слушатель слышит не отвлечённую последовательность звуков, а человеческий голос, воспринимаемый как носитель намерения, состояния и обращения.

Классический репертуар предъявляет к восприятию определённые требования. Протяжённая форма, повторение текста, оркестровое развитие, иностранный язык или исторически удалённая стилистика могут затруднять непосредственное понимание. Однако именно необходимость удерживать развитие музыкального образа делает слушание активным. Подготовка, то есть знакомство с сюжетом, переводом либретто, эпохой и жанром — не заменяет эстетического переживания, а создаёт условия для более точного восприятия. В.Н. Холопова рассматривает музыку как самостоятельный вид искусства, содержание которого раскрывается через особую организацию звучания и систему выразительных категорий [9, с. 3–8].

Позиция слушателя: переживание, внимание и культурный диалог

Первым и наиболее очевидным результатом встречи с вокальным произведением является эмоциональный отклик. Однако эмоция в искусстве отличается от непосредственной бытовой реакции. Слушатель может сопереживать утрате, страху или отчаянию героя, находясь в безопасной эстетической ситуации и одновременно осознавая художественную форму происходящего. В концепции Л.С. Выготского эстетическая реакция не сводится к заражению готовым чувством: художественная форма организует и преобразует эмоциональный материал [1, с. 45–54]. Поэтому опера не просто «вызывает грусть» или «дарит радость», а позволяет пережить сложное движение чувств, включая их противоречие и разрешение.

Человеческий голос играет в этом процессе особую роль. Он соединяет акустическую материальность звука с признаками личности: дыханием, речевой артикуляцией, напряжением, мягкостью, направленностью фразы. Слушатель воспринимает не только высоту нот и красоту тембра, но и интонационный жест. Благодаря этому возникает эффект обращённости: даже в большом театральном пространстве ария может восприниматься как личное признание. Эмоция при этом служит коммуникативным посредником между композитором, исполнителем-вокалистом и слушателем [2, с. 38–47]. Экспериментальные данные также показывают, что слушатель в определённых условиях способен распознавать проявления исполнительской тревоги, хотя точность такого распознавания ограничена [7, р. 8–10]. Вместе с тем сила отклика зависит не только от громкости или диапазона, а от смысловой точности исполнения.

Эмоциональная реакция на музыку не одинакова у всех слушателей. Исследование И.Г. Сазоновой показывает, что особенности восприятия могут быть связаны с возрастом, ситуацией слушания, музыкальными навыками и личностными факторами [7, с. 66–80]. Это подтверждает необходимость осторожного подхода к обобщениям: классическое произведение создаёт возможности для глубокого переживания, но конкретный отклик определяется взаимодействием музыкального материала и опыта человека.

Второй аспект связан с вниманием и музыкальным мышлением. Восприятие развёрнутого произведения требует удержания мотивов, различения повторов и изменений, ожидания продолжения, сопоставления голоса и сопровождения. Б.М. Теплов выделял в структуре музыкальности ладовое чувство, способность к слуховым представлениям и музыкально-ритмическое чувство [8, с. 303–304]. У слушателя эти способности проявляются не в форме профессиональной диагностики, а как возможность узнавать интонационные связи, внутренне предвосхищать развитие и переживать форму как целое.

Регулярное содержательное слушание может обогащать такой опыт, но само по себе присутствие классической музыки в качестве фона не гарантирует развития внимания или интеллекта.

Третьим аспектом является работа воображения. Оперный сюжет предлагает зримую ситуацию, однако музыка создаёт пространство смыслов, которое не исчерпывается сценографией. Камерный романс ещё сильнее опирается на внутренний образ слушателя. Тембр, регистр, темп, гармония и характер сопровождения вызывают ассоциации, связанные с движением, пространством, природой, памятью и речевыми интонациями. Назайкинский показывает, что музыкальное восприятие опирается на накопленные человеком представления и способы ориентирования в звучании [4, с. 10–25]. Следовательно, воображение слушателя не является произвольной фантазией: оно направляется структурой произведения и одновременно наполняется личным опытом.

Наконец, классическое вокальное искусство вводит человека в культурный диалог. Через оперу и романс слушатель встречается с языками, литературными сюжетами, эстетическими нормами и социальными конфликтами разных эпох. Историческая дистанция не отменяет актуальности произведения, если в нём распознаются универсальные ситуации — свобода и зависимость, любовь и утрата, выбор, надежда, одиночество. Вместе с тем современный слушатель вправе видеть в старом сюжете и проблемные стороны прошлого. Культурное значение классики состоит не в её неприкосновенности, а в способности становиться предметом осмысленного прочтения.

Позиция исполнителя: от вокальной техники к художественной ответственности

Для певца классическое произведение является не только объектом восприятия, но и практической задачей. Исполнение требует координации слухового представления, дыхания, звукообразования, артикуляции, ритма, текста, ансамблевого взаимодействия и сценического поведения. Техника в данном случае не противопоставлена художественности: устойчивое владение голосом создаёт возможность свободно строить фразу и направлять внимание на смысл. Однако техническая сложность сама по себе ещё не образует интерпретацию. Певец должен понимать место арии в драматургии, цель персонажа, внутреннее изменение состояния и стилевые нормы произведения.

Работа над партией развивает слуховую память и способность к предварительному внутреннему представлению звучания. Согласно Б.М. Теплову, музыкальная деятельность опирается не на единственную универсальную способность, а на определённое сочетание взаимосвязанных компонентов [8, с. 303–304]. Практика вокалиста подтверждает необходимость их совместной работы: ладовое ощущение направляет интонацию, ритмическое чувство организует фразу, слуховое представление помогает соотнести замысел и реально возникающий звук. К этому добавляются языковая точность, фонетическая подготовка и внимание к слову.

Исполнительская деятельность формирует особый вид эмоциональной регуляции. Певцу необходимо убедительно выражать сильное чувство, не разрушая при этом дыхательную и вокальную организацию. Полное бытовое отождествление с переживанием героя может привести к потере контроля, тогда как внешняя демонстрация эмоции делает исполнение формальным. Профессиональная задача состоит в соединении внутренней вовлечённости с ясным управлением формой. В этом смысле эмоциональность исполнителя

— не спонтанный избыток чувства, а дисциплинированная способность переводить понимание образа в интонацию, динамику, темп и сценическое действие. Исследования саморегуляции исполнительской тревоги подтверждают практическую значимость навыков управления состоянием, но не позволяют свести художественную убедительность к одной психологической технике.

Не менее важна ответственность перед слушателем и партнёрами. Сольное пение не является изолированным самовыражением: оно существует в отношении к дирижёру, концертмейстеру, оркестру, сценическому ансамблю и акустике пространства. Певец учится слышать целое, принимать обратную связь, сохранять устойчивость в условиях публичности и каждый раз заново собирать интерпретацию. В.И. Петрушин показывает, что оптимальное концертное состояние исполнителя включает физический, эмоциональный и мыслительный компоненты, каждый из которых требует целенаправленной подготовки [5, с. 292–308]. Поэтому развивающее значение музыкально-исполнительской деятельности проявляется не в абстрактном «улучшении личности», а в конкретных качествах: сосредоточенности, памяти, самоконтроле, гибкости, сценической смелости и художественной ответственности.

Стилистическое разнообразие репертуара как школа интерпретации

Профессиональное развитие вокалиста особенно заметно при обращении к произведениям разных эпох. В исполнительский репертуар автора входят ария Альмилены *Lascia ch'io pianga* из оперы «Ринальдо» Г.Ф. Генделя, ария Валли *Ebben? Ne andrò lontana* из оперы «Валли» А. Каталани, ария Лауретты *O mio babbino caro* из оперы «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, романс «Сирень» С.В. Рахманинова и другие произведения классического вокального репертуара. Этот ряд позволяет сопоставить барочную арию, позднеромантическую оперную сцену, итальянскую лирическую миниатюру и русский камерный романс.

В арии Альмилены выразительность строится на протяжённой кантилене, повторности и сосредоточенности одного аффекта. Для исполнителя здесь особенно важны ровность дыхания, чистота линии, мера орнаментации и способность удерживать внутреннее напряжение без внешней театральной избыточности. Для слушателя повтор слов не означает остановки смысла: изменения интонации и динамики позволяют услышать углубление просьбы о свободе. Барочная условность тем самым становится не препятствием, а способом концентрации переживания.

Ария Валли «*Ebben? Ne andrò lontana*» требует иного масштаба фразы и драматического движения. Её образ связан с решением уйти и с переживанием разрыва с привычным миром. Широкая мелодическая линия и оркестровая перспектива формируют ощущение пространства и внутренней решимости. Исполнитель должен выстроить не отдельный эффектный эпизод, а последовательность изменения состояния от принятого решения к эмоциональному осознанию его цены. Слушателю такая форма даёт возможность сопереживать не только результату поступка, но и самому процессу выбора.

В «*O mio babbino caro*» Пуччини внешняя простота и непосредственность обращения требуют точной меры. Ария быстро вызывает симпатию благодаря ясной мелодии и узнаваемой ситуации просьбы, однако чрезмерная сентиментальность способна обеднить образ Лауретты. Задача певицы — сохранить молодую искренность персонажа, логически

направить фразу к адресату и не подменить драматическое действие демонстрацией красивого звука. Для слушателя музыка создаёт краткий, но психологически ясный опыт сопереживания человеческой уязвимости и надежде.

Романс Рахманинова «Сирень» переносит акцент с театрального действия на тонкую взаимосвязь поэтического слова, вокальной линии и фортепианной фактуры. Здесь значимы нюансы, ощущение дыхания природы, ясность русской речи и способность создавать образ без сценической декорации. Камерный жанр требует уменьшить внешнюю жестовую амплитуду и усилить внимание к слову и тембровой детали. Сопоставление таких произведений показывает, что классический репертуар развивает не один универсальный способ пения, а стилевую гибкость это умение менять характер звуковедения, драматическую дистанцию и форму общения со слушателем.

Образовательное и социокультурное значение

Образовательный потенциал классического вокального искусства связан прежде всего с интеграцией различных областей знания. Работа над произведением обращает исполнителя к иностранному языку, поэзии, драматургии, истории театра, стилю эпохи и основам музыкального анализа. Слушателю пояснение сюжета, перевод текста или короткий рассказ об историческом контексте помогают перейти от впечатления «красивого голоса» к пониманию художественной ситуации. Такая подготовка особенно важна при первом знакомстве с оперой и не должна превращаться в проверку культурной осведомлённости.

Музыкальное восприятие при этом следует понимать не как пассивное получение готовой информации, а как творческий процесс, включающий эмоциональный, телесный и смысловой отклик. В.П. Рева и А.В. Торхова подчёркивают значение соучастия, сопереживания и личностной активности в формировании культуры музыкального восприятия [6, с. 107–115]. Следовательно, образовательное сопровождение должно не навязывать единственное толкование произведения, а помогать слушателю слышать его интонационную логику и самостоятельно выстраивать осмысленное отношение к музыке.

Классическое вокальное наследие выполняет функцию культурной памяти: оно сохраняет способы интонирования, литературные тексты, сценические традиции и представления разных эпох о человеке. Но сохранение не равно механическому повторению. Каждое исполнение предполагает выбор темпа, фразировки, смысловых акцентов и сценической интонации. Благодаря интерпретации произведение остаётся живым и вступает в отношения с современным опытом. В этом процессе исполнитель выступает посредником между авторским текстом и сегодняшней аудиторией.

Вокальные занятия способны выполнять и социально-коммуникативную функцию. В исследовании С.В. Шединой и Е.В. Лобановой, проведённом в рамках межпоколенческого проекта, отмечены положительные изменения эмоционального состояния и социальной активности участников [10, с. 430–434]. Вместе с тем эти результаты относятся к конкретной группе и формату занятий, поэтому их нельзя автоматически переносить на любую аудиторию или рассматривать как доказательство лечебного эффекта классического пения.

Социальная ценность оперы также не должна описываться исключительно через идею элитарности. Сложность художественного языка реальна, но она не делает искусство закрытым по природе. Доступность зависит от образовательного сопровождения, репертуарной политики, стоимости посещения, наличия переводов и качества коммуникации

с новой аудиторией. Цифровые трансляции расширяют возможность знакомства с оперой, хотя экран не полностью воспроизводит пространственную акустику, физическое присутствие голоса и совместное внимание зрительного зала. Оптимальной представляется не конкуренция живого и цифрового форматов, а их взаимное дополнение.

Обзор литературы позволяет говорить о многостороннем личностном значении музыкального восприятия и исполнения, но не даёт оснований утверждать, что классическая музыка автоматически делает человека умнее, нравственнее или психологически здоровее. Подобные формулы упрощают природу искусства и игнорируют индивидуальные различия. Эффект зависит от характера произведения, качества исполнения, способа слушания, культурного контекста и личной мотивации. Неподготовленный слушатель может испытывать скуку или отчуждение, а профессиональный исполнитель усталость и тревогу, связанную с высокой ответственностью.

Настоящая работа имеет теоретический характер. В ней не проводились эксперимент, анкетирование или физиологические измерения, поэтому выводы относятся к интерпретации научной литературы и профессиональному опыту автора. Даже результаты, показывающие возможную синхронизацию музыкальной динамики и сердечного ритма исполнителя, пока могут иметь характер единичного наблюдения и не подлежат прямому обобщению. Перспективой дальнейшего исследования может стать сопоставление реакций подготовленных и неподготовленных слушателей до и после знакомства с сюжетом и переводом вокального произведения. Отдельного изучения требует различие между живым исполнением и экранной трансляцией, а также между активным слушанием и фоновым присутствием музыки.

Заключение

Классическое вокальное искусство представляет собой сложную форму художественного общения, в которой соединяются музыка, слово, голос, культурный контекст и исполнительская интерпретация. Для слушателя оно создаёт пространство эмоционального сопереживания, направленного внимания, воображения и диалога с культурным наследием. Для исполнителя работа над классическим репертуаром становится практикой развития музыкального слуха и памяти, стиливого мышления, речевой выразительности, эмоциональной регуляции, ансамблевой чуткости и ответственности перед художественным целым.

Сопоставление арий Генделя, Каталани, Пуччини и романса Рахманинова показывает, что ценность репертуара заключена не только в вокальной сложности, но и в разнообразии способов выражения человеческого опыта. Барочная сосредоточенность, позднеромантическая драматическая широта, непосредственная лирика итальянской оперы и тонкость русского романса требуют различной исполнительской меры и по-разному организуют внимание слушателя. Именно это разнообразие препятствует превращению классического пения в демонстрацию техники и возвращает ему смысл искусства общения.

Таким образом, вопрос о том, что классическое вокальное искусство даёт человеку, не имеет одного универсального ответа. Оно предоставляет возможности — глубже переживать и различать эмоции, удерживать сложную художественную форму, расширять культурные

связи и формировать зрелую исполнительскую позицию. Реализация этих возможностей зависит от активности самого человека, качества интерпретации и созданных условий восприятия.

Список литературы

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 341 с.
2. Костюк А.А., Алексеева Г.В. Эмоция как коммуникативный посредник между автором, исполнителем-вокалистом и слушателем оперного произведения // Наследие веков. – 2023. – № 1. – DOI: 10.36343/SB.2023.33.1.003.
3. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 253 с.
4. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
5. Петрушин В.И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. 2-е изд. М.: Академический Проект; Трикста. – 2008. – 400 с.
6. Рева В.П., Торхова А.В. Системно-синергетические предпосылки воспитания культуры музыкального восприятия у младших школьников // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2021. – Т. 15, № 2. – DOI: 10.17238/issn1998-5320.2021.15.2.13.
7. Сазонова И.Г. Изучение социальных и личностных детерминант эмоционального восприятия музыкальных произведений // Психология и психотехника. – 2019. – № 4. – DOI: 10.7256/2454-0722.2019.4.30776.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР. – 1947. – 335 с.
9. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. 3-е изд. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
10. Шедина С.В., Лобанова Е.В. Занятия вокалом как условие успешной социализации, сохранения эмоционального и физического здоровья человека // Эпоха науки. – 2023. – № 33. – DOI: 10.24412/2409-3203-2023-33-430-434.

References

1. Vygotskij L.S. [Psychology of Art]. – M.: Pedagogika, 1987. – 341 s (In Russ.)
2. Kostyuk A.A., Alekseeva G.V. [Emotion as a Communicative Mediator Between the Author, Vocal Performer, and Listener of an Opera Work] // Nasledie vekov. – 2023. – No. 1. – DOI: 10.36343/SB.2023.33.1.003. (In Russ.)
3. Medushevskij V.V. [On the Patterns and Means of Artistic Impact of Music]. – M.: Muzyka, 1976. – 253 s (In Russ.)
4. Nazajkinskij E.V. [On the Psychology of Musical Perception]. – M.: Muzyka, 1972. – 383 s (In Russ.)
5. Petrushin V.I. [Musical Psychology: A Textbook for Universities. 2nd ed. Moscow: Academic Project; Triksta]. – 400 s. – 2008. (In Russ.)

6. Reva V.P., Torkhova A.V. [System-Synergetic Prerequisites for Cultivating Musical Perception Culture in Primary School Children] // Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya. – 2021. – Vol. 15, No. 2. – DOI: 10.17238/issn1998-5320.2021.15.2.13. (In Russ.)
7. Sazonova I.G. [Study of Social and Personal Determinants of Emotional Perception of Musical Works] // Psikhologiya i psikhotekhnika. – 2019. – No. 4. – DOI: 10.7256/2454-0722.2019.4.30776. (In Russ.)
8. Teplov B.M. [Psychology of Musical Abilities. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR]. – 335 s. – 1947. (In Russ.)
9. Kholopova V.N. [Music as a Type of Art: A Textbook. 3rd ed.]. – SPb.: Lan', 2000. – 320 s (In Russ.)
10. Shedina S.V., Lobanova E.V. [Vocal Studies as a Condition for Successful Socialization, Preservation of Emotional and Physical Health of a Person] // Epokha nauki. – 2023. – No. 33. – DOI: 10.24412/2409-3203-2023-33-430-434. (In Russ.)

КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Статья поступила в редакцию: 11.09.2026

Статья принята к публикации: 16.09.2026

Статья опубликована: 21.09.2026

УДК 821.111+791.43

DOI: 10.32743/UniPhil.2026.147.9.23400

Образ Мендесского козла в романе Денниса Уитли “И исходит дьявол” и его экранизации

Романчук Любовь Анатольевна

канд. филол. наук

член Союза российских писателей

Российская Федерация, г. Москва

E-mail: bokov.net.ru@gmail.com

Дябина Владислава Николаевна

руководитель группы отдела стратегических коммуникаций

ФАУ ЕИПП РФ

Российская Федерация, г. Москва

E-mail: vlada-dnepr@rambler.ru

The image of the Mendez Goat in Dennis Whitley's novel «The Devil Rides Out» and its film adaptations

Lyubov Romanchuk

PhD in Philology

Member of the Union of Russian Writers

Russia, Moscow

Vladislava Dyabina

Head of the Group of the Strategic Communications Department of the FAA UIPP of the Russian

Federation

Russia, Moscow

Аннотация

Работа посвящена анализу образа Мендесского козла как ключевого символа западной оккультной традиции в романе Денниса Уитли “И исходит дьявол” и экранизации Теренса Фишера. Рассматривается генеалогия образа, его связь с древнеегипетскими, иудейскими, христианскими и оккультными представлениями, а также сближение с фигурой Бафомета. Особое внимание уделяется романным особенностям Мендесского козла: немоте, неопределённости облика, инертности, уязвимости, inferнальному воздействию и

Библиографическое описание: Романчук Л.А., Дябина В.Н. Образ Мендесского козла в романе Денниса Уитли “И исходит дьявол” и его экранизации // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2026. 9(147). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/23400>

эсхатологической функции. Анализируется визуализация демонического в фильме, где литературный образ трансформируется средствами грима, актёрской игры, монтажа и звукового сопровождения. Сопоставление романа и экранизации позволяет выявить изменения, обусловленные переходом от словесной к визуальной репрезентации, сокращением оккультно-приключенческой линии и усилением религиозно-нравственного конфликта. Исследование показывает, что Мендесский козёл является не только элементом сатанинской символики, но и медиальным конструктом, отражающим культурные представления о зле и особенности его воплощения в массовой культуре XX века.

Abstract

The paper analyzes the image of the Goat of Mendes as a key symbol of the Western occult tradition in Dennis Wheatley's novel "The Devil Rides Out" and Terence Fisher's film adaptation. It examines the genealogy of the image, its connections with ancient Egyptian, Jewish, Christian, and occult traditions, and its association with Baphomet. Attention is paid to the Goat of Mendes as an artistic device: its muteness, unstable appearance, immobility, vulnerability, infernal influence, and eschatological function are considered. The paper explores the visualization of the demonic in Fisher's film, where the literary image is transformed through make-up, acting, editing, and sound. A comparison of the novel and its adaptation reveals changes caused by the transition from verbal to visual representation, the reduction of the occult-adventure plot, and the strengthening of the religious and moral conflict. The study demonstrates that the Goat of Mendes functions not merely as an element of satanic symbolism, but also as a media construct reflecting cultural ideas about evil and the ways in which the demonic is visualized in twentieth-century popular culture.

Ключевые слова: Мендесский козёл, Бафомет, Деннис Уитли, оккультизм, дьявол, Теренс Фишер.

Keywords: Mendes Goat, Baphomet, Dennis Wheatley, occultism, devil, Terence Fisher.

Введение

Образ дьявола в европейской культуре формировался на протяжении веков, вобрав в себя элементы античных, христианских и эзотерических традиций. Одним из наиболее выразительных воплощений демонического начала стал Мендесский козёл – символ, тесно связанный с оккультной фигурой Бафомета. В XX веке данный образ получил новое развитие в массовой культуре, в частности в произведениях Денниса Уитли, где он стал частью художественного языка оккультного триллера. Экранизация романа усилила визуальный аспект символа, сделав его более наглядным и воздействующим на зрителя.

Зарубежные научные статьи, анализирующие роман Денниса Уитли "И исходит дьявол" (Б. Доэрти, С. Терри и др.), чаще всего рассматривают произведение в контексте жанра оккультного триллера, сатанизма в поп-культуре и кинематографе ужасов. Исследования фокусируются на отображении оккультных ритуалов, фигуре дьявола и страхах британского общества середины XX века [12], [16].

В русскоязычном литературоведении исследуемый роман Уитли практически не становился предметом специального исследования. Публикации ограничиваются главным образом энциклопедическими справками, издательскими предисловиями и библиографическими обзорами [1], [4], [6].

Киноведческие исследования анализируют экранизацию Теренса Фишера как отражение социальных и религиозных страхов западного общества середины XX века. В академических работах изучается концепция “игры с сатанинскими массами”, где транслируемое зло выступает скорее как сюжетный троп и инструмент, нежели глубокая философская проблема. Исследователи часто проводят параллели между главным антагонистом Мокатой и реальным английским оккультистом Алистером Кроули [16].

Как показывают исследования Питера Хатчингса, посвящённые британскому хоррору и фильмам студии Hammer, экранизация Теренса Фишера усиливает религиозно-нравственный конфликт, представляя противостояние христианства и демонических сил как центральный сюжетный механизм [14], [15]. А Дэвид Пири отмечает, что обращение студии к роману Денниса Уитли закономерно продолжило её интерес к религиозной демонологии, оккультизму и противостоянию христианства сатанизму [18].

В отличие от зарубежной исследовательской традиции, отечественное киноведение фактически оставило фильм Теренса Фишера без внимания. Публикации ограничиваются главным образом рецензиями (С. Меренков, В. Гордеев) и справочно-энциклопедическими материалами; академический же анализ картины до сих пор отсутствует [3], [5].

Таким образом, **актуальность работы** обусловлена устойчивым интересом современной гуманитарной науки к проблеме репрезентации зла, демонического и оккультного в массовой культуре. Анализ трансформации образа Мендесского козла в литературе и кино позволяет выявить особенности репрезентации демонического в разных медиумах, а также его связь с культурными и религиозными страхами общества середины XX века и уже наших дней.

Обращение к подобным образам сохраняет актуальность в связи с ростом интереса к мистике, эзотерике и тёмной эстетике в цифровой культуре, кино и массовых медиа. Образ демонического активно переосмысливается в новых контекстах – от интернет-культуры до современных фильмов и сериалов, что делает сопоставление романа Уитли с экранизацией Теренса Фишера особенно значимым.

Целью работы являются

- а) исследование образа Мендесского козла в романе Денниса Уитли “The Devil Rides Out” (1935), в русском переводе вышедшем под заголовками “И исходит дьявол” и “Против тьмы”, и его экранизации Теренсом Фишером в 1968 году;
- б) выявление особенностей интерпретации образа Мендесского козла в литературном и визуальном контексте.

Материалы и методы

Методологическую основу исследования составили:

1. историко-культурный метод – для реконструкции происхождения и эволюции образа Мендесского козла в религиозной, оккультной и литературной традициях;
2. герменевтический метод – при интерпретации романа Денниса Уитли “The Devil Rides Out” и выявлении смысловых функций образа Мендесского козла в художественной структуре произведения;
3. структурно-семиотический метод, который позволил рассмотреть Мендесского козла как систему символов и знаков, раскрыть его мифологические, религиозные и культурные коннотации, а также определить роль в создании образа демонического;
4. сравнительно-сопоставительный метод – для анализа литературного первоисточника и его экранизации, выявления сходств и различий в интерпретации образа Мендесского козла, обусловленных спецификой словесного и аудиовизуального искусства;
5. интермедиаальный метод – для исследования особенностей трансформации литературного образа в кинотексте и определения роли средств кинематографической выразительности (визуального ряда, операторской работы, монтажа, музыкального сопровождения, актёрской игры) в формировании экранного образа Мендесского козла;
6. элементы мифопоэтического анализа, позволившие выявить связи образа Мендесского козла с библейской, античной, гностической и оккультной традициями, а также проследить его функционирование в массовой культуре XX века.

Научная новизна работы заключается в комплексном сопоставлении литературного и кинематографического образа Мендесского козла, а также в рассмотрении его не только как элемента оккультной символики, но и как медийного конструкта, трансформирующегося в зависимости от формы репрезентации. Особое внимание уделяется переходу от текстового описания к визуальному воплощению и связанным с этим изменениям в восприятии образа.

Результаты и обсуждение

1. Генеалогия Мендесского козла

“– Это – Мендесский Козёл, Рекс! – яростно прошептал герцог. – Боже мой, это должно быть поистине ужасно!” [11, с.111].

Действие романа Уитли разворачивается в Англии 1920–30-х годов. Главный герой – герцог де Ришло, человек с глубокими знаниями оккультизма – узнаёт, что молодой аристократ Саймон Арон втянут в опасную секту, поклоняющуюся дьяволу. Эту группу возглавляет харизматичный, но зловещий оккультист Моката. Противостояние с ним происходит в нескольких локациях, начиная с Лондона, где живёт Саймон Арон. Де Ришло вместе с друзьями – молодым аристократом Рексом Ван Рином, Ричардом Итоном и Мари Терезой, оказавшейся под влиянием тёмных сил, – пытается вытащить своего друга из-под влияния культа.

Прибыв в назначенный день на сборище сатанистов за городом (локация 2), они становятся свидетелями обряда чёрной магии с попыткой вызова дьявола в виде Мендесского козла. Герои оказываются в ловушке, окружённые демоническими силами. Благодаря христианской символике и вере им удаётся сорвать попытку Мокаты обратить молодого человека в сатанизм, а затем расстроить и ежегодный шабаш сатанистов в Вальпургиеву ночь.

Затем, преследуя оккультистов, они отправляются во Францию (локация 3), чтобы спасти маленькую Флэр – дочь Ричарда и Мэри, похищенную для принесения в жертву дьяволу. Её смерть должна была заменить гибель Танифь – двадцатитрёхлетней девушки, служившей идеальным медиумом Мокаты и возлюбленной Рекса ван Рина.

Развязка наступает в греческом монастыре (локация 4), в подземельях которого хранится Чёрный Талисман – высушенный фаллос Осириса, наделённый огромной магической силой. Однако в решающий момент сила Света оказывается сильнее. Самоотверженная любовь матери, готовой пожертвовать собой ради спасения ребёнка, разрушает замысел сатанистов: прорывающееся в мир Зло вместе с Мокатой оказывается отброшено обратно в бездну. Одновременно жертва матери становится искуплением, позволяющим Танифь вырваться из власти смерти и воссоединиться с Рексом.

Такова вкратце канва сюжета.

Сатана под именем Мендесский козёл, на первый взгляд, совершенно неинтересен. Своё имя он получил от древнеегипетского города Мендос, где существовал культ богу-барану “Ба, владыке Джедета”, связанного с Осирисом. По легенде, когда Сет/Сат, бог ярости, песчаных бурь, разрушения, хаоса и войны, погубил своего брата, жена Осириса, Исида, оживила бога солнца, после чего он, став владыкой загробного царства, являлся в виде барана [8, с.267].

На ежегодных ритуальных празднествах животное, символизирующее Осириса, умерщвляли, разрывали на куски и поедали. Первоначально это, как и полагается, был баран (ram). Но греки, а затем и европейцы не всегда различали барана и козла и со временем исказили образ. Отсюда возникает “goat of Mendes” – уже не египетский, а европейский фантазийный образ.

У иудеев эта традиция приняла вид ритуала “козла отпущения” (Левит 16:8 – 9, 21). Одного козла закалывали, очищая его кровью святилище, а другой с грехами народа изгонялся в пустыню, и его часто ассоциировали с Азазелем, символизирующем падение и искушение. На Ближнем Востоке также существовало поверье об обитавшем в пустыне бese Азазеле, который внешне походил на козла [1, с.51].

Так что у иудейского ритуала могли быть и эти корни (рис. 1).



Рисунок 1. Генеалогия Мендесского козла (разработано авторами)

Уитли в своём романе использует уже готовый оккультный штамп, где Бафомет приравнен (после рисунка Элифаса Леви в вышедшей в 1856 году книге "Учение и ритуал высшей магии") к Мендесскому козлу и дьяволу. Куратор шабашей Моката, пытающийся вызвать его с помощью ритуалов и чёрной мессы, – тайный учитель адептов Тропы Левой Руки, цель которых – найти Талисман Сета, окаменевший фаллос, символ агрессии и плодородия. Тут Уитли опирается на исторические факты: каменные или деревянные фаллосы палестинские ханаанеяне ставили на полях или же закапывали в почву для повышения её плодородия [8, с.25-26].

Детородный талисман в версии романа якобы даёт его обладателю безграничную власть и открывает вход в преисподнюю. Ритуал возвращения "козлоподобной твари" вместе с кровью ребёнка Чёрной реликвии должен, согласно Уитли, инициировать материализацию сатаны и четырёх всадников бедствия, а затем развязать Армагеддон, веря, что победа в конечной битве с Богом даст дьяволу власть над всей вселенной.

2. Портрет инфернального героя

“... чёрные руки превратились в два больших раздвоенных копыта, а над ними выросла страшная козлобородая голова гигантских размеров. Она была в три-четыре раза больше, чем у любого, самого крупного животного этого вида. Два узких, скошенных внутрь глаза горели

злобным красным огнём. По обоим бокам косматой головы торчали длинные, острые уши, а на лысом, неестественно оголённом черепе, тускло блестевшем в отсветах пламени, появились, расходясь вверх и в стороны, четыре огромных изогнутых рога” [11, с.112].

Согласно авторской градации, дьявола в современной культуре играет семь ролей: интеллеktуал-искуситель, судья и каратель, душегуб (маньяк), посредник и медиатор, двойник-иронист, зверь апокалипсиса, негуманоид. Мендесский козёл Денниса Уитли относится к 6-й категории (зверь апокалипсиса) [9, с.7-12]). Этот “дьяволо-апокалиптический сюжет в 1960-х годах визуализировали “Дьявол и десять заповедей” Жювьена Дювивье, “Явление дьявола” Теренса Фишера (по роману Денниса Уитли “И исходит дьявол”), “Ребёнок Розмари” Романа Полански (по одноимённому роману Айры Левина), по мотивам которого в 2014-м Мэттью Беттинелли и Тайлер Джиллетт снимут “Пришествие дьявола” [9, с.10]).

Мендесский козёл любопытен несколькими аспектами.

1. Немота.

За всё время он не произносит ни слова, так что сомнительно, знакома ли ему вообще человеческая речь. Герои слышат лишь его ржание или свист. Это настоящий зверь, без каких-либо признаков интеллекта:

“Козлиная тварь вздыбилась на задние ноги и, издавая ноздрями леденящий душу свист, принялась вращать вокруг раскосыми глазами. Исходивший из них недобрый, злобный огонь озарил помещение” [11, с.286];

“Страшное, гибельное Существо, вызванное из Преисподней, в последний раз пронзительно заржало, после чего ударило Мокату по голове гигантским раздвоенным копытом” [11, с.286];

“...и в то мгновение, когда святое распятие, переливаясь в лучах вспыхнувших фар, насквозь пронзило рогатый лик Козлобородого Дьявола, долину наполнило и отозвалось жутким эхом на многие мили вокруг неземное, леденящее человеческую душу ржание” [11, с. 132].

2. Неопределённость облика.

Мендесский козёл не имеет постоянной формы и размера, без конца трансформируясь:

“Мерзкое животное росло и увеличивалось в размерах, заполняя, казалось, всё имеющееся пространство и постепенно зависая над окаменевшими от ужаса людьми” [11, с. 286].

3. Инертность.

Он практически не двигается. Мы видим его восседающим на шабаше на Солсбери-Плейн (Великобритания, графство Уилтшир), затем – в разрушенном храме на высочайшей вершине гор Лакмос в Греции: Перистерии. Его телодвижения неуклюжи и сводятся к разрушительному минимуму: заехать кому-то копытом по голове, опрокинуть чашу, разломать крест:

“Тем временем козлоное существо, приняв последнее лобзание, снова повернулось к собравшимся своей бородатой мордой. В руках оно держало деревянный крест высотой около четырёх футов. С неожиданной яростью оно резко подняло его вверх и со страшной силой ударило о камень” [11, с.114].

“Потом один взял обломок креста, помешал получившуюся смесь и передал её Козлиному Преподобию. Тот схватил чашу большими раздвоенными копытами, поднял и резко опрокинул вверх дном, выливая наземь всё её содержимое” [11, с.116-117].

4. Бессилие.

Будучи воплощением всесильного дьявола, Мендесский козёл не в силах даже увернуться от запущенного в него святого распятия. Это некая кукла (симулякр), начавшая, но не завершившая своё воплощение в созданном Богом мире. Страшная, но в то же время уязвимая.

5. Инфернальная эманация.

На людей он влияет не словом, которого лишён, а “пагубным свечением недобрых красных глаз” [11, с.131].

Иными словами, неким психотропным излучением, либо гипнозом, что, впрочем, ещё не свидетельствует о разумности самого “излучателя”.

6. Эсхатологический мотив.

Цель Мендесского козла является запуск апокалипсиса и заполучение – с помощью девственницы – талисмана безграничной власти (что тоже не говорит о большом уме). Эта цель оказывается такой же нереальной, как и попытка заговорить.

Таким образом, в художественной системе романа “The Devil Rides Out” Мендесский козёл функционирует, прежде всего, как визуализированная форма абсолютного зла. Уитли лишает его психологической глубины и речевой субъектности, подчёркивая, напротив, его животную природу, неустойчивость облика, ритуальную обусловленность и внешнюю устрашающую силу. Это не личность, а эффектное воплощение демонического, призванное концентрировать атмосферу страха и служить кульминацией оккультного действия.

Возникает вопрос, сформулированный в 1971 году Колином Уилсоном:

“Почему дьявола всегда описывают как огромного козлоподобного мужчину (или, менее часто, как огромную жабу), который говорит хриплым голосом “как будто из-под земли”, заставляет ведьм целовать его отвратительный, тошнотворный зад, и чья сперма холодна как лёд? Это должно быть больше, чем просто воображение, в противном случае некоторые из этих рассказов сильно отличались бы, живописуя дьявола горячим, приятно пахнущим и с приятным голосом. Монтегю Саммерс считает это свидетельством реальности дьявола; д-р Мюррей не идёт так далеко; она полагает только, что реальными были шабаши, и что в роли дьявола выступал некий мужчина громадного роста, одетый в маску и плащ, который использовал искусственный фаллос, разбрызгивающий холодное молоко” [10, с. 176].

Ответ может крыться в мифологической, религиозной, трансцендентной, психологической, исторической и прочих сферах. И в рамках нашей темы целесообразно отыскать его.

1. Культурно-историческое объяснение.

Образ дьявола складывался не спонтанно, а постепенно, впитывая черты различных языческих божеств. Козлиные ноги, рога и копыта восходят к образам Пана, сатиров, кельтского Цернунна и других рогатых божеств природы. Для христианской культуры они

стали символами не жизненной силы, а греховной, животной природы человека. Жаба также имела устойчивую репутацию нечистого существа, связанного с ядом, сыростью и колдовством.

2. Символическое объяснение.

Почти все перечисленные признаки являются инверсией представлений о божественном и прекрасном:

- отвратительный запах противопоставлен благоуханию святых;
- хриплый голос – “небесной” гармонии;
- холодная семенная жидкость – животворному теплу;
- поцелуй в заднюю часть тела (“osculum infame”) – пародия на благочестивое целование руки, креста или святых мощей.

Иными словами, дьявол конструируется как антисакральная фигура, переворачивающая все священные символы.

3. Социально-психологическое объяснение.

Значительная часть подобных свидетельств происходит из материалов инквизиторских процессов XVI–XVII веков. Следователи пользовались демонологическими трактатами (например, “Malleus Maleficarum” – “Молот ведьм”), поэтому вопросы нередко были наводящими. Ведьмы рассказывали то, что уже ожидали услышать от них судьи. В результате возникал эффект самовоспроизводящейся традиции: новые признания повторяли старые, а не отражали независимый опыт.

4. Архетипический подход, который был близок самому Уилсону.

Некоторые исследователи (например, Карл Юнг) предполагали, что подобные фигуры выражают глубинные структуры человеческой психики. Дьявол оказывается воплощением “Тени” – всего вытесненного, животного, отвратительного и пугающего. Поэтому независимо возникающие фантазии разных людей действительно могут иметь сходные мотивы.

5. Можно предложить также антропологическое объяснение.

Человек во многих культурах связывает зло с нарушением естественных границ тела: разложением, холодом, болезнью, деформацией. Поэтому демон почти неизбежно получает именно такие характеристики. Они не случайны, а соответствуют универсальным механизмам эмоционального отвращения, которые эволюционно помогают избегать источников инфекции и опасности.

Что касается приятной внешности дьявола, то здесь Уилсон явно преувеличивает единообразие традиции. Ещё в Библии сатана способен принимать вид “ангела света”. А начиная со Средневековья и особенно в литературе Нового времени нередко предстаёт красивым, благородным и харизматичным существом, сохраняющим черты своего прежнего ангельского достоинства. В литературе романтизма (Мильтон, Байрон, Лермонтов) он часто красноречив и даже обаятелен. В XX веке эта линия усиливается: у Булгакова Воланд, у Энн Райс Мемнох, у Нила Геймана Люцифер – интеллектуальные и привлекательные персонажи.

Разница объясняется функцией образа. Средневековая демонология стремилась отпугнуть человека от союза с дьяволом, поэтому подчёркивала его чудовищность. Художественная литература исследует трагедию, свободу, гордыню и искушение, поэтому делает демона привлекательным и сложным.

Таким образом, устойчивость образа дьявола возникла благодаря взаимодействию нескольких факторов:

- наследованию языческой символики;
- христианской системе противопоставлений (“инверсия священного”);
- судебной и литературной традиции, закреплявшей одни и те же детали;
- универсальным психологическим ассоциациям между злом, холодом, смертью, разложением и животностью.

Поэтому сходство описаний может говорить о том, что человеческая культура и психика снова и снова конструируют зло из одного и того же набора глубоко укоренённых символов. Когда европейцы XVI–XVII веков представляли себе дьявола, они почти неизбежно описывали его как воплощение всего, что воспринималось одновременно животным, нечистым, холодным, уродливым и кощунственным. Это объясняет удивительное единообразие образа не хуже, чем гипотеза о реальном существовании демонического существа с фиксированным обликом.

Оккультист и художник Освальд Вирт в “Книге ученика” (1937) разместит изображение козлиной морды в пентаграмме, и с тех пор основным знаком дьявола станет печать Бафомета.

3. Киноверсия Теренса Фишера

“Фильм очень старомоден, а следовательно, режиссёр обходится без демонстрации потоков крови и прочих омерзительных подробностей. Это *аристократический* фильм ужасов. Конечно, он уступает в нагнетании ужаса более приземлённому, и по этой причине более зловещему и правдоподобному “Ребёнку Розмари” Романа Поланского, вышедшего в том же году ... Но внимание всё-таки держит” [].

Роман Денниса Уитли “И исходит дьявол” был экранизирован студией Hammer Film Productions в 1968 году. Фильм, поставленный Теренсом Фишером по сценарию Ричарда Мэтисона, в русском переводе известен под названиями “Выход дьявола” и “Дьявол выезжает”. Картина заметно отличается от многих других произведений Hammer: в ней почти отсутствуют натуралистическое насилие и подчёркнутая эротика, а тема сатанизма разыгрывается без обычной для студии самоиронии – с предельной серьёзностью, словно речь идёт не о жанровой условности, а о реальной борьбе сверхъестественных сил. Британский институт кино называет сценарий Мэтисона одной из лучших литературных адаптаций, с которыми работала студия.

Главный герой фильма – герцог Николас де Ришло в исполнении Кристофера Ли, аристократ и знаток оккультных наук. Он обнаруживает, что его молодой друг и подопечный Симон Арон попал под влияние тайного общества сатанистов, возглавляемого внешне респектабельным, но наделённым огромной гипнотической силой Мокатой. Де Ришло был назначен опекуном Симона после смерти его отца и потому воспринимает его спасение как личный долг.

Вместе с американцем Рексом ван Рином герцог проникает в дом Симона, обнаруживает там следы магических обрядов, оглушает молодого человека и увозит его. Однако Симон, находящийся под психическим контролем Мокаты, вскоре возвращается к сектантам. Де Ришло и Рекс отправляются на Великий шабаш, происходящий на

Солсберийской равнине, и срывают церемонию, которая должна стать окончательным посвящением Симона и молодой женщины по имени Танит. Во время обряда Моката вызывает так называемого Козла Мендеса – видимое воплощение самого дьявола. Героям удаётся разрушить наваждение и увезти с собой обоих посвящаемых.

После этого де Ришло, Рекс, Симон и Танит укрываются в загородном доме Ричарда и Мари Итон. Моката приходит туда под видом мирного посетителя и пытается гипнотически подчинить Мари, но терпит неудачу. Уходя, он обещает, что вместо него ночью явится “нечто другое”.

Именно последующая осада дома становится драматическим центром фильма. Герои располагаются внутри начерченного на полу защитного круга и всю ночь отражают череду магических нападений: видения, галлюцинации, появление гигантского паука и, наконец, приближение Ангела Смерти – призрачного всадника, которого невозможно отослать обратно, не отдав ему чью-либо жизнь.

Эта почти камерная сцена, происходящая в пустой комнате, оказывается значительно страшнее эпизодов, в которых зрителю непосредственно показывают чудовищ. Здесь Фишер создаёт напряжение не столько спецэффектами, сколько ожиданием вторжения, неподвижностью героев, их страхом переступить границу круга, монтажом, музыкой Джеймса Бернарда и властными предупреждениями де Ришло. Внешне спокойное пространство превращается в последнюю линию обороны между человеческим миром и потусторонним хаосом.

Ангел Смерти в конце концов забирает Танит. После её гибели Моката похищает Пегги – маленькую дочь Ричарда и Мари Итон, намереваясь принести ребёнка в жертву. Симон пытается спасти девочку самостоятельно, но вновь попадает в руки сектантов. Де Ришло, Рекс и Ричард также оказываются бессильны перед Мокатой. Развязка наступает благодаря Мари, через которую начинает говорить Танит – либо некая высшая сила, принявшая её голос. Мари выводит дочь из транса и произносит слова защитного ритуала. Чёрная месса обращается против её участников, помещение сатанистов превращается в христианское святилище, а действие сверхъестественным образом возвращается назад во времени. Танит и Симон оказываются живы, тогда как вызванный Мокатой Ангел Смерти забирает самого колдуна. Фильм завершается недвусмысленным утверждением божественного вмешательства: благодарить за спасение, говорит де Ришло, следует Бога.

Андре Лэйволд называл картину “творческим триумфом”, который, однако, не приобрёл коммерческого успеха. По его предположению, зрителей могла оттолкнуть непривычно серьёзная тональность или появление Кристофера Ли не в образе привычного чудовища, а “на стороне ангелов”. Из-за неудачных сборов планы экранизировать ещё два романа о приключениях де Ришло – “Странный конфликт” и “Врата ада” – осуществлены не были. Тем не менее критик считал, что “Дьявол выезжает” и спустя десятилетия остаётся одним из лучших произведений Hammer [17].

Наиболее позитивную оценку фильму дал Сергей Меренков:

“Являясь по своей сути мистическим триллером, фильм очень хорошо передаёт зловещую атмосферу близости сатанинской секты и чёрной магии, в то время как удачно построенное и смонтированное действие не даёт зрителям скучать ни на минуту. Подобное кино не предполагает большого количества спецэффектов, строя своё воздействие

в основном на качественных съёмках, монтаже и игре актёрского состава, однако те немногочисленные эффекты, что есть в этой ленте, не только выполнены на высоком техническом уровне (в рамках того, что позволяли технологии 1968 года, разумеется), но и всегда “к месту”, появляясь лишь в тех эпизодах, где они необходимы для наиболее полной иллюстрации происходящих событий” [5].

Такая оценка в целом справедлива, хотя сегодня отдельные визуальные образы – прежде всего Козёл Мендеса и Ангел Смерти – выглядят наивно.

Так, козёл Мендеса – это просто загримированный актёр с прикрепленными рогами и затемнёнными глазами. Не вполне убедителен и Ангел Смерти: особенно его ухмыляющийся череп, напоминающий пластиковую маску. Даже положительно оценивающий фильм Британский институт кино признаёт некоторую поспешность работы над специальными эффектами. Тем не менее режиссура и монтаж нередко позволяют преодолеть их искусственность: стремительное приближение всадника воспринимается как непосредственная атака на зрителя, а несовершенство изображения отчасти компенсируется интенсивностью самого эпизода.

4. Отличия романной и кинематографической версий

“У этого фильма практически нет слабых мест. Кроме классической проблемы нехватки денег на визуальные эффекты ... На самом деле всё не так плохо – паук получился жутковатый и не хуже, чем в американском фильме “Оно” 80-х, да и маски демонов выглядит не так слабо. Так что, спецэффекты не мешают картине остаться в истории одним из последних великих ужастиков “Hammer” [13].

В основной сюжетной линии экранизация Фишера следует роману довольно близко: сохранены герои Симон, де Ришло, Рекс, Танит и Моката, ночной шабаш, магический круг, нападение Ангела Смерти, похищение ребёнка и финальное обращение времени. Однако Мэтисон существенно сокращает и перестраивает материал Уитли.

Роман сочетает оккультный триллер с приключенческим повествованием, пространными рассуждениями об истории магии и почти апокалиптической интригой. Моката стремится завладеть Талисманом Сета, с помощью которого можно вызвать четырёх всадников Апокалипсиса и спровоцировать новую мировую войну. В фильме Талисман Сета, всадники и политико-исторический заговор полностью устранены.

Изменено и развитие событий после шабаша. В романе с шабаша увозят только Симона, тогда как история Танит и Рекса развивается отдельно. В фильме герцог де Ришло и Рекс одновременно спасают Симона и Танит. Кроме того, книжный де Ришло на некоторое время укрывает Симона в древнем святилище Стоунхенджа. Этот эпизод, как и значительная часть оккультных объяснений Уитли, в фильм не вошёл.

Наиболее радикально переработана последняя треть романа. У Уитли похищение дочери Итанов – в книге её зовут Флёр, а не Пегги – становится началом продолжительной погони через Европу. Герои летят во Францию, а затем отправляются в горы Греции, где в крипте древнего монастыря происходит решающее столкновение с Мокатой.

В фильме действие не покидает Англию: место заключительного обряда находится неподалёку и уже знакомо Рексу. Таким образом, дорогостоящий приключенческий финал с самолётами, путешествиями и экзотическими декорациями заменён более компактной сценой чёрной мессы.

Подобное сокращение объясняется не только экономией. Мэтисон сознательно превращает разветвлённый роман в динамичный мистический триллер. Он убирает длинные лекции об оккультизме и позволяет зрителю судить о чёрной магии по самим обрядам и их последствиям.

Масштаб угрозы при этом сужается: в романе Моката способен вызвать мировую катастрофу, тогда как в фильме борьба сосредоточена вокруг нескольких людей, оказавшихся во власти сатанинской секты. Однако драматическое напряжение возрастает, поскольку отвлечённые рассуждения и путешествия уступают место непосредственному противостоянию Мокаты и де Ришло.

Несколько изменён и образ самого предводителя сатанистов. Уитли подчёркивает физическую отталкивающую природу Мокаты, тогда как Чарльз Грей играет его как безупречно воспитанного светского человека. Его злодейство проявляется не в гротескной внешности, а в спокойствии, высокомерии и психологической власти над окружающими. Благодаря этому Моката становится зеркальным противником де Ришло: оба обладают оккультными знаниями, аристократическими манерами и почти гипнотической властью, но используют их во имя противоположных сил.

Кристофер Ли, обычно игравший у Hammer чудовищ и злодеев, здесь впервые получает возможность направить свою мрачную харизму на создание положительного героя. Его де Ришло не утрачивает пугающей властности: он командует, прибегает к насилию и требует беспрекословного повиновения, поскольку уверен, что лучше других понимает характер угрозы. Именно эта внутренняя близость героя к тому миру, с которым он борется, делает образ особенно убедительным. Де Ришло побеждает чёрную магию не простодушной верой, а более глубоким знанием тех же сил.

Вместе с тем религиозная идея фильма выражена прямолинейнее, чем в романе.

Уитли говорит о противостоянии белой и чёрной магии, о силах Света, древних формулах и сложной оккультной иерархии.

Фишер и Мэтисон в финале подчёркивают именно христианское спасение: чёрная месса уничтожается, зал сатанистов превращается в церковь, а де Ришло прямо называет Бога источником победы. В результате экранизация менее энциклопедична и авантюрна, но более цельна в нравственном отношении: зло здесь существует объективно, однако столь же объективна и сила, способная его остановить (рис. 2).

«И исходит дьявол»:
роман и экранизация
Деннис Уитли и фильм Теренса Фишера (1968)

Что общего?

- Герцог де Ришло противостоит сатанисту Мокате.
- Симон попадает под влияние сатанинской секты.
- Великий шабаш — одна из ключевых сцен.
- Магический круг становится средством защиты от зла.
- История завершается победой высшей силы над чёрной магией.

Ключевые отличия

Роман		Фильм
Моката стремится завладеть Талисманом Сета и способен вызвать мировую катастрофу.	① Масштаб угрозы	Конфликт сосредоточен на судьбе небольшой группы героев.
Оккультный роман-приключение с погонями и путешествиями по Европе.	② Размах сюжета	Более камерный мистический триллер, действие в основном ограничено Англией.
С шабаша увозят только Симона; линия Талит развивается отдельно.	③ После шабаша	Де Ришло и Рекс спасают и Симона, и Талит.
Есть Стоунхендж, Талисман Сета и мотив четырёх всадников Апокалипсиса.	④ Дополнительные линии	Эти линии убраны ради компактности и динамики.
Кульминация переносится во Францию и Грецию, в крипту монастыря.	⑤ Финал	Развязка компактнее и происходит без дальних путешествий.
Больше оккультных объяснений, исторических деталей и авантюристичности.	⑥ Тон	Меньше объяснений, но сильнее атмосфера, монтаж и визуальное напряжение.

Итог

Фильм сохраняет сюжетное ядро романа, но упрощает масштаб, убирает часть оккультно-приключенческих линий и превращает историю в более компактный, напряжённый и кинематографичный мистический триллер.

Рисунок 2. Сходство и отличия романа Уитли и его экранизации (авторская разработка)

Таким образом, Мэтисон сохраняет сюжетное ядро романа, но отказывается от масштабной европейской погони, Талисмана Сета, четырёх всадников и угрозы новой мировой войны. Вместо оккультно-приключенческого романа возникает камерный мистический триллер, построенный вокруг поединка двух сильных личностей – де Ришло и Мокаты.

Из-за этого экранизация оказывается беднее романа по объёму идей и событий, но строже по композиции, динамичнее и драматически убедительнее. Её лучшие эпизоды показывают, что настоящий ужас рождается не из демонстрации чудовища, а из ожидания того момента, когда невидимая сила пересечёт последнюю защитную черту.

Эпизод “Страж бездны” сериала Дона Шарпа “Hammer House of Horror” (1980) формально не указан как экранизация романа Уитли, однако сюжет чрезвычайно напоминает его: тайное оккультное общество, харизматический гипнотизёр во главе культа, девушка, предназначенная для жертвоприношения, ритуал вызова демона и попытка героев сорвать церемонию. Культ поклоняется Хоронзону – “Стражу Бездны”, которого персонажи прямо называют своего рода “привратником дьявола”. Его образ впервые появляется в работах Эдварда Келли и Джона Ди, связанных с так называемой енохианской магией. В отличие от Сатаны как воплощения абсолютного зла, Хоронзон – это скорее сила хаоса, распада и иллюзии.

В финале сериала он предстаёт как антропоморфное рогатое чудовище: массивная человеческая фигура, звериная, отчасти козлиная голова, большие загнутые рога, густая шерсть или борода вокруг лица, грубая демоническая физиономия. При этом произошла любопытная подмена оккультных образов. Историко-эзотерический Хоронзон вовсе не обязан выглядеть козлом. В сериале же его визуально сближают с Бафометом/Мендесским козлом, потому что для зрителя 1980 года такой облик немедленно считывался как сатанинский.

Заключение

Образ Мендесского козла занимает значимое место в системе демонической и оккультной образности романа Денниса Уитли “The Devil Rides Out” и его экранизации Теренса Фишера. Обращение к генеалогии данного образа позволяет рассматривать его не как изолированный элемент сатанинской символики, а как результат длительного взаимодействия древнеегипетских, иудейских, христианских и западноевропейских оккультных представлений. Особое значение в процессе формирования его устойчивой культурной семантики приобретает сближение Мендесского козла с фигурой Бафомета, благодаря чему образ концентрирует представления о запретном знании, демонической силе и нарушении религиозно-нравственного порядка.

В романе Уитли Мендесский козёл выполняет прежде всего символическую функцию. Его появление связано с кульминацией оккультной угрозы и обозначает предельную степень приближения демонического мира к человеческой реальности.

Переход от литературной к кинематографической форме закономерно изменяет характер данного образа. Кино требует большей степени визуальной конкретизации. В результате Мендесский козёл становится более непосредственно воспринимаемым зрителем и приобретает большую эмоциональную выразительность. Одновременно экранизация демонстрирует более масштабную трансформацию исходного материала. Сокращение оккультно-приключенческой линии, устранение Талисмана Сета, четырёх всадников Апокалипсиса, политико-исторического заговора и европейского путешествия переводят повествование из пространства разветвлённого мистического романа в более компактную модель мистического триллера с усилением христианской нравственно-религиозной проблематики.

Таким образом, если роман Уитли оставляет значительное пространство для воображения и интерпретации, то кинематограф стремится сделать демоническое зримым, чувственно воспринимаемым и эмоционально воздействующим. В этом процессе происходит определённое упрощение исходной оккультной символики, однако одновременно повышается её коммуникативная доступность и устойчивость в массовом сознании.

Список литературы

1. Аверинцев С. Азazelь // Мифы народов мира: В 2 тт. – 1987. – Т. 2.
2. Гаков Вл. Уитли (Wheatley) Деннис // Энциклопедия фантастики: Кто есть кто. – 1995.

3. Гордеев В. “Явление дьявола” / “Выход дьявола” (The Devil Rides Out, 1968) [Электронный ресурс]. // “Экранка.ру”. – 2013. URL: <https://www.ekranka.ru/film/1707/> (дата обращения: 17.09.2026).
4. Карацупа В. Уитли “И исходит дьявол” (The Devil Rides Out, 1935) [Электронный ресурс]. – 2003. URL: <https://archivsf.narod.ru/work/00000414.htm> (дата обращения: 17.09.2026).
5. Меренков С. Выход Дьявола (The Devil Rides Out) [Электронный ресурс]. // “Cult Cinema”. – 2002. URL: <https://cult-cinema.ru/reviews/d/devil-rides-out/> (дата обращения: 17.09.2026).
6. Неграш С. Иные замки: Путеводитель по зарубежной фантастике. – СПб.: Северо-Запад; Андрей Буровский КиФ. – 2021. – 364 с.
7. Редер Д. Осирис // Мифы народов мира: В 2 тт. – 1988. – Т. 2.
8. Рижский М. Библейские пророки и библейские пророчества. – Москва: Политиздат, 1987. – 368 с.
9. Романчук Л.А., Дябина В.Н. Киновоплощения дьявола: сравнительная характеристика, анализ, классификация кинолент // “Universum: филология и искусствоведение”. – 2024. – № 4 (118). – DOI: 10.32743/UniPhil.2024.118.4.17290.
10. Уилсон К. Оккультизм (пер. с англ.). – Москва: Товарищество “Клышников – Комаров и Ко”, 1994. – 640 с.
11. Уитли Д. И исходит дьявол (пер. с англ. А. Уланова, Н. Савиных) // Дьявол во плоти: мистико-детективные романы. – 1993.
12. Doherty B. Doherty B. Dennis Wheatley and the Invention of British Satanism // Aries: Journal for the Study of Western Esotericism. – 2022. – № 24 (2).
13. Fudo V. Выход дьявола. Теренс Фишер [Электронный ресурс]. – 2017. URL: <https://visitor-fudo.livejournal.com/622100.html> (дата обращения: 17.09.2026).
14. Hutchings P. The Horror Film. 256 p. – London: Pearson Education, 2004.
15. Hutchings P. Hammer and Beyond: The British Horror Film. – Manchester: Manchester University Press, 1993. – 288 P.
16. Jones T. The Black Mass as Play: Dennis Wheatley’s The Devil Rides Out // “M/C Journal”. – 2014. – № 17 (4). – DOI: 10.5204/mcj.849.
17. Leavold A. The Devil Rides Out [Электронный ресурс]. – 2003. URL: http://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/devil_rides_out/ (дата обращения: 17.09.2026).
18. Pirie D. A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema. – London: I.B. Tauris, 2008. – 352 P.

References

1. Averincev S. [Azazel] // Mify narodov mira: 2 v Moskva: Sovetskaya enciklopediya. – 1987. – Vol. 2. (In Russ.)
2. Gakov V. [Wheatley Dennis] // Enciklopediya fantastiki: Kto est kto. Minsk: IKO “Galaksias”. – 1995. (In Russ.)

3. Gordeev V. [“The appearance of the devil” // The exit of the devil”. (The Devil Rides Out. – 2013. – URL: <https://www.ekranka.ru/film/1707/> (дата обращения: 17.09.2026). (In Russ.)
4. Karacupa V. [Wheatley “The Devil Rides Out”, 1935], 2003. – URL: <https://archivsf.narod.ru/work/00000414.htm> (дата обращения: 17.09.2026). (In Russ.)
5. Merenkov S. [The Devil Rides Out]. Cult Cinema, 2002, 9 iyulya. – URL: <https://cult-cinema.ru/reviews/d/devil-rides-out/> (дата обращения: 17.09.2026). (In Russ.)
6. Negrash S. [Other Castles: A Guide to Foreign Science Fiction]. SPb.: Severo-Zapad; Andrej Burovskij KiF, 2021, 364 s. (In Russ.)
7. Reder D. [Osiris]. Mify narodov mira: 2 v. Vol. 2. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1988, P. 267 (In Russ.)
8. Rizhskij M. [Biblical Prophets and Biblical Prophecies]. Moskva: Politizdat, 1987, 368 s. (In Russ.)
9. Romanchuk L.A., Dyabina V.N. [Cinematic incarnations of the devil: comparative characteristics, analysis, and classification of films]. Universum: filologiya i iskusstvovedenie. 2024. DOI: – 2024. – No. 4 (118). – P. 4–14. – DOI: 10.32743/UniPhil.2024.118.4.17290. (In Russ.)
10. Uilson K. [Occultism] (per. s angl.). Moskva: Tovarishestvo “Klyshnikov – Komarov i Ko”,. – 1994. – 640 P. (In Russ.)
11. Uitli D. [The Devil Rides Out] (per. s angl. A. Ulanova, N. Savinyh). Dyavol vo ploti: mistiko-detektivnye romany. Rostov: Rostovskoe knizhnoe izd-vo, 1993, P. 5–190 (In Russ.)
12. Doherty B. Doherty B. Dennis Wheatley and the Invention of British Satanism. Aries: Journal for the Study of Western Esotericism, (In Engl.) // Aries: Journal for the Study of Western Esotericism. – 2022. – Vol. 24, No. 24 (2).
13. Fudo V. [The Devil Comes Out by Terence Fisher], 2017. – URL: <https://visitor-fudo.livejournal.com/622100.html> (дата обращения: 17.09.2026). (In Russ.)
14. Hutchings P. The Horror Film. 256 p. (In Engl.). – London: Pearson Education, 2004.
15. Hutchings P. Hammer and Beyond: The British Horror Film. (In Engl.). – Manchester: Manchester University Press, 1993. – 288 P.
16. Jones T. The Black Mass as Play: Dennis Wheatley’s The Devil Rides Out. M/C Journal, 2014, DOI: (In Engl.). – No. 17 (4). – DOI: 10.5204/mcj.849.
17. Leavold A. The Devil Rides Out, 2003. (In Engl.) – URL: http://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/devil_rides_out/ (дата обращения: 17.09.2026).
18. Pirie D. A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema. (In Engl.). – London: I.B. Tauris, 2008. – 352 P.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

UNIVERSUM: ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Электронный научный журнал

№ 9(147)

Сентябрь 2026 г.

Мнение авторов может не совпадать с позицией редакции.

Издание содержит научную информацию и в соответствии с ч. 4 ст. 1 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» не подлежит классификации (маркировке) по возрастным категориям

Издательство ООО «Юниверсум»

Объём издания: 112 с.

Минимальные системные требования: процессор с частотой от 1,3 ГГц; ОЗУ от 512 МБ; программа для чтения PDF-файлов; доступ к сети Интернет

Дата размещения в сети Интернет: 21.09.2026

Журнал размещается в:

CYBERLENINKA

e НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
LIBRARY.RU

Google
scholar

ULRICHSWEB
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

>BASE

СОЦИОНЕТ

OpenAIRE



[Registry of Open Access
Repositories \(ROAR\)](#)