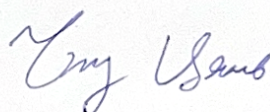


МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УФИМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ»

На правах рукописи



Чжу Цянь

**ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ
А. АХМАТОВОЙ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ**

Специальность 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-
сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Уфа – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА.....	12
1.1. Понятие художественной картины мира в русском и китайском языкознании	12
1.2. Лингвокультурный код как составная часть художественной картины мира.....	24
1.3. Классификация основных кодов русской лингвокультуры	32
1.4. Концептосфера творчества А. Ахматовой: специфика и своеобразие .	42
Выводы по первой главе	55
ГЛАВА II. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ КОДОВ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. АХМАТОВОЙ	58
2.1. Коды лингвокультуры в авторской картине мира А. Ахматовой	58
2.2. Реализация лингвокультурных концептов в структурах кодов живой природы и проблемы их корреляции	64
2.3. Коды неживой природы в творческом наследии А. Ахматовой.....	88
2.4. Прецедентные имена как разновидность лингвокультурного кода и особенности их перевода	133
2.5. Герменевтическая интерпретация кодов лингвокультуры произведений А. Ахматовой в китайском языке	144
Выводы по второй главе.....	166
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	170
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	175
ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ	188

3
ВВЕДЕНИЕ

Анна Андреевна Ахматова (1889-1966) – выдающаяся поэтесса Серебряного века русской литературы, чьё творчество занимает особое место в истории отечественной словесности. Её поэзия, отличающаяся лаконичностью языка и глубиной образов, воплощает в себе богатый лингвокультурный потенциал, включающий историческую память, религиозные аллюзии и национальное самосознание. Лингвокультурные коды, заложенные в поэтических текстах А. Ахматовой, представляют собой не только художественные приемы, но и ключ к пониманию мировоззрения поэтессы и культурно-психологических особенностей русского народа.

В условиях усиления культурного диалога между Китаем и Россией в эпоху глобализации углубленное изучение литературы приобретает особую значимость для взаимного понимания культурных ценностей. С межкультурной точки зрения исследование поэзии Анны Ахматовой в контексте китайской языковой и культурной среды обладает высокой актуальностью. Современные академические исследования творчества А. Ахматовой преимущественно сосредоточены на вопросах художественного стиля, тематики и литературной значимости ее произведений, тогда как системный анализ лингвокультурного и национально-культурного содержания её произведений до сих пор остается недостаточно разработанным. В китайской научной среде, несмотря на существование работ, посвященных связям А. Ахматовой с китайской культурой (в частности, её переводам классической китайской поэзии) и восприятию её творчества в Китае, а также наличие многочисленных китайских версий её стихотворений, до сих пор мало исследований, рассматривающих её творчество с точки зрения лингвокультурологии.

В данной работе применяется лингвокультурный подход к анализу оригинальных текстов А. Ахматовой и их китайских переводов, с целью выявления национально-культурных ценностей, заложенных в поэзии, и различий лингвокультурных кодов в культурной адаптации при переводе.

Настоящее исследование обладает практической значимостью и академической ценностью для углубления российско-китайских межкультурных литературоведческих изысканий.

Актуальность настоящего исследования определяется, прежде всего, тем, что лингвокультурные коды, являясь ядром смыслопорождения и передачи культурной информации, служат ключом к проникновению в её поэтический мир. Однако интерпретация лингвокультурных кодов в творчестве поэтессы, особенно в инокультурной среде, до настоящего времени остается недостаточно изученной, что обуславливает необходимость комплексного исследования. Раскрытие религиозных символов, исторических аллюзий, мифологических образов и предметных реалий в поэтическом тексте не только способствует более глубокому пониманию художественной картины мира, созданной А. Ахматовой, но и позволяет выявить её глубокую связь с традициями русской культуры. В китайском же контексте, вследствие различий в культурных традициях, религиозных основаниях и историческом опыте, данные коды нередко воспринимаются и интерпретируются иначе, что обуславливает специфические формы их рецепции; кроме того, в процессе перевода выбор между стратегиями приводит к утрате либо к переосмыслению культурного содержания. Подобные случаи межкультурного «смыслового смещения» и «реинтерпретации», с одной стороны, подчеркивают особенность восприятия и изучения поэзии А. Ахматовой в Китае, а с другой – выявляют роль перевода как медиатора культурной трансформации. Таким образом, исследование лингвокультурных кодов в поэзии Анны Ахматовой и анализ их различий и особенностей рецепции в китайской и российской культурной среде имеет важное научное и практическое значение для развития китайско-российского диалога культур, межкультурных связей, межличностного общения и гуманитарного обмена между русским и китайским обществами и интереса к изучению русского языка и культуры в Китае.

Целью настоящего исследования является выявление и сопоставление особенностей репрезентации лингвокультурных кодов в поэзии Анны Ахматовой и способов их трансляции в китайской лингвокультуре.

Достижение поставленной цели предполагает поэтапное решение следующих **задач**:

1. Провести обзор современной русской и китайской научной литературы, посвящённой изучению концепций языковой и художественной картин мира, а также уточнению понятий «лингвокультурный код», «художественная картина мира» и «концептосфера».

2. С учётом особенностей русской культуры и творческого контекста А. Ахматовой провести многоаспектный анализ лингвокультурных кодов и обобщить их основные типологические характеристики.

3. Сопоставить оригинальные стихотворения А. Ахматовой и их китайские переводы, проанализировать случаи семантических потерь, смещений и трансформаций, вызванных культурными различиями.

4. Обобщить особенности репрезентации лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой и проблемы их трансляции в межкультурном пространстве.

Объектом исследования являются поэтические тексты Анны Ахматовой, рассмотренные с позиции китайской лингвокультурной парадигмы.

Предметом исследования выступают языковые способы символической репрезентации лингвокультурных кодов в поэтическом дискурсе А. Ахматовой и особенности их трансформации в процессе межкультурного перевода, выявленные на основе комплексного лингвокультурологического анализа.

Степень разработанности проблемы: В Китае исследования, посвящённые А. Ахматовой, преимущественно сосредоточены на переводах её поэзии и биографии, анализе тематических и образных особенностей, сопоставлении с творчеством других поэтов, а также на изучении

индивидуального стиля и поэтических приёмов. Однако вопросы, связанные с интерпретацией лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой, до настоящего времени не получили должного освещения. В российском литературоведении существует лишь одна работа, специально посвящённая данной проблематике. В ней показано, каким образом поэтесса реализует культурные коды посредством концептуальных метафор, отражающих её индивидуальную картину мира, а также предложена их классификация с поэтическими примерами. Однако анализ культурного и исторического контекста в указанном исследовании остаётся недостаточно полным, что открывает перспективы для дальнейшего изучения темы.

Научная новизна исследования:

1. Впервые предпринята попытка комплексного анализа лингвокультурных кодов в поэзии Анны Ахматовой, что позволило выявить особенности их восприятия и интерпретации в русской и китайской культурных традициях.
2. Проведена многоуровневая классификация и системный анализ лингвокультурных кодов поэзии А. Ахматовой, что углубило целостное понимание художественного мира поэтессы в русской и китайской лингвокультурах.
3. Раскрыт механизм взаимодействия в системе «концепт – лингвокультурный код – художественный мир», показано, как концептосфера А. Ахматовой через лингвокультурные коды формирует уникальное семантическое пространство её поэзии.
4. На основе сопоставления оригинальных текстов и китайских переводов выявлены механизмы семантических потерь, смещений и трансформаций лингвокультурных кодов, обобщены переводческие стратегии в условиях культурной асимметрии.
5. Использование методов лингвокультурологии, сравнительной лингвистики и теории перевода позволило расширить исследовательские рамки концепции лингвокультурного кода в переводоведении.

Рабочей **гипотезой** настоящего исследования является предположение о том, что поэтическая картина мира Анны Ахматовой предстает как многослойная система лингвокультурных кодов, репрезентирующих ключевые концепты русской культуры и приобретающих новые смысловые оттенки в её творчестве. В китайской лингвокультурной среде данные коды подвергаются специфической интерпретации и трансформации при переводе, что определяет необходимость применения особых переводческих стратегий. Система лингвокультурных кодов служит ключевым медиатором в передаче поэтического смысла через диалог культур.

Теоретико-методологической базой для данной работы послужили исследования:

- по исследованию картины мира (Н.Д. Арутюнова, В.Ф. Гумбольдт, Е.С. Кубрякова, З.Д. Попова, К.К. Серебrenиков, И.А. Стернин, В.Н. Телия, Е.С. Яковлева, Пэн Вэньчао, Тань Линь, У Гохуа, Чжао Айго, Ян Хайюнь, Ян Шичжан);
- по изучению концепта в языкознании (М. Джонсон, Дж. Лакофф, Ю. Лотман, В.А. Маслова, А.В. Папшева, Г.В. Токарев, И.Ю. Токарева);
- по лингвокультурологии (Н.Ф. Алефиренко, Э.А. Гашимов, Д.Б. Гудков, В.И. Карасик, М.Л. Ковшова, В.В. Красных, Ю. Лотман, В.Э. Манапова, Л.А. Петрова, В.М. Савицкий, Н.И. Толстой, Ф.Г. Фаткуллина, Е Шусянь);
- по исследованию межкультурного перевода (Е.А. Горн, А.Д. Швейцер, Сюй Юаньчжун, Ян Шичжан);
- по исследованию творчества А. Ахматовой (В. Виленкин, В. Виноградов, В.М. Жирмунский, Л.Г. Кихней, Ж.Н. Колчина, М.А. Кузмин, В.Н. Топоров, Ю.В. Шевчук, Б.М. Эйхенбаум, Sonia Ketchian).

В ходе работы применялись следующие **методы исследования**: сопоставительный анализ, контекстуальный анализ, лингвоколичественный анализ, индуктивно-обобщающий подход, описательный метод, метод

аналогий.

Материалом исследования послужили оригинальные тексты Анны Ахматовой из издания «Анна Ахматова. Собрание сочинений» (всего проанализировано более 900 стихотворных произведений), репрезентативный китайский перевод её произведений – «Полное собрание стихотворений Анны Ахматовой» (《阿赫玛托娃诗全集》, перевод Цинлан Ли Хань), «Поэма без героя – Избранные стихи Анны Ахматовой» (《没有主人公的叙事诗 – 阿赫玛托娃诗选》, перевод Ван Цзяньчжао), «Я буду любить. Избранные стихи Анны Ахматовой» (《我会爱 • 阿赫玛托娃诗选》, перевод Уланьхань), «Поэма без героя. Избранные стихи Анны Ахматовой» (《没有英雄的叙事诗 • 阿赫玛托娃诗选》, перевод Ван Цзясинь).

Теоретическая значимость исследования заключается в углублении понимания механизмов символической репрезентации лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой и специфики их трансформации в процессе межкультурного перевода, что вносит определенный вклад в развитие поэтической лингвистики, межкультурной коммуникации, сопоставительной лингвокультурологии и переводоведения, особенно в аспекте передачи поэтических и национально-культурных смыслов.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его выводы могут служить ориентиром для практики русско-китайского поэтического перевода, а также способствовать более глубокому пониманию российской историко-культурной традиции китайскими читателями. Кроме того, результаты работы могут быть использованы в преподавании иностранных языков, особенно в лекционных курсах по сопоставительному языкознанию, лингвокультурологии, лингвистическому анализу текста, русской литературе и переводу, где анализ поэзии Анны Ахматовой способствует формированию межкультурной компетенции и эстетического восприятия обучающихся.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Художественная картина мира представляет собой семиотическое пространство формирования и функционирования лингвокультурных кодов. Она предстает не только как отражение языкового сознания, но и как авторский эстетико-смысловой универсум, посредством которого поэт трансформирует культурный опыт, историческую память и личные эмоции в эстетическое литературное выражение. Лингвокультурные коды, как базовые элементы этой картины, формируют культурно-насыщенную поэтическую картину мира путём постоянной актуализации, трансформации и семантического переосмысления. Различия в культурных традициях разных этносов раскрывают специфику понимания и интерпретации указанных кодов, что позволяет проследить особенности национальной культурной семантики и ее трансформацию в межкультурном общении.

2. В поэтическом тексте лингвокультурный код содержит целый спектр глубинных концептов, связанных между собой в единую систему. Концептосфера поэзии А. Ахматовой одновременно укоренена в глубинных кодах русской культуры и индивидуально переосмыслена автором, формируя уникальную семантическую структуру. При переводе и интерпретации на китайский язык авторская концептосфера претерпевает изменения, связанные с особенностями китайской лингвокультуры.

3. Между оригинальными текстами А. Ахматовой и их китайскими переводами наблюдаются расхождения в культурном кодировании. В процессе межкультурного перевода лингвокультурные коды исходного языка зачастую невозможно передать напрямую, что требует от переводчика интерпретативного декодирования и творческого перекодирования. При этом применяются различные стратегии – от адаптационных замен до сохранения оригинальных культурных маркеров, направленные на реконструкцию смыслов в условиях иной культурной среды.

4. Система лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой носит

многослойный и комплексный характер. Поэтесса виртуозно использует вегетативный, зооморфный, соматический, перцептивный, стихийный, предметный, глуттонический, колоративный, пространственный, временной, религиозный, мифологический, цифровой, оценочный коды и прецедентные имена для создания богатого образного мира, при переводе и интерпретации которых используются такие виды трансформации, как транскрипция, пояснительные комментарии, дословный перевод, сохраняющие баланс между культурной спецификой и приемлемостью для целевой аудитории для достижения эмоционального резонанса и смысловой доступности для китайского читателя.

Соответствие паспорту специальности. Диссертационное исследование соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика:

п. 8. Язык в контексте культуры. Исследование языка с использованием методов культурологии, этнологии и антропологии.

п. 15. Контрастивная лингвистика и лингвистическая типология. Методы сопоставительного и типологического изучения языков. Типологические классификации.

п. 20. Лингвистическое переводоведение и его основные направления. Языковые и экстралингвистические аспекты перевода. Формы, виды и методы перевода.

Апробация результатов исследования была осуществлена в докладах и сообщениях на XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода» (г. Уфа, 2023 г.); на IV Международной научно-практической конференции «Мир – Язык – Человек» (г. Владимир, 2024 г.); на Международной научно-практической конференции «КоСМиК.ру: Корпус Современных Моделей и Кодов русского языка» (г. Москва, 2024 г.); на X Международной научно-

практической конференции «Теоретические и практические проблемы развития современной гуманитарной науки» (г. Уфа, 2024 г.); на Всероссийской научно-практической конференции «Иностранный язык в профессиональной сфере: педагогика, лингвистика, межкультурная коммуникация» (г. Москва, 2024 г.); на Юбилейной Международной научно-практической конференции «VI Виноградовские чтения. Язык и поэтика текста» (г. Москва, 2025 г.).

Диссертационное исследование обсуждалось на заседании кафедры сопоставительного языкознания и экскурсоведения Уфимского университета науки и технологий. По материалам настоящего исследования опубликовано 12 печатных работ, в том числе в 4 изданиях, рекомендованных перечнем ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, 8 публикаций – в изданиях РИНЦ.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и лексикографических источников. Всего – 190 стр.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА

Лингвокультурология как важная междисциплинарная область гуманитарного знания системно исследует взаимосвязь и механизмы взаимодействия между национальной культурной основой и системой репрезентации языка. Настоящее исследование сосредоточено на особом лингвокультурном феномене – художественной картине мира, которая рассматривается как сложная система репрезентаций, объединяющая когнитивные схемы и семантические структуры. Сущностной характеристикой художественной картины мира является диалектическое единство индивидуального творческого сознания и коллективной культурной памяти. В данной главе представлены теоретические основания в русском и китайском языкознании, связанные с понятием художественной картины мира. В качестве отправной точки анализа используется теория лингвокультурного кода. Раскрывается содержание понятия лингвокультурный код, приводится классификация лингвокультурных кодов, предложенная в рамках российской лингвокультурологии. Особое внимание уделяется анализу того, каким образом индивидуальное художественное сознание посредством разветвлённой сети концептов отражает уникальные особенности национальной культуры.

1.1. Понятие художественной картины мира в русском и китайском языкознании

Прежде чем перейти к осмыслению понятия «художественная картина мира», необходимо последовательно рассмотреть генезис и теоретическое содержание термина «картина мира». Через анализ происхождения и эволюции этого понятия, а также раскрытие понятия «языковой картины мира», становится возможным более глубокое и комплексное понимание сущности художественной картины мира как лингвокультурного феномена.

Понятие «*картина мира*» возникло в конце XIX – начале XX века в

рамках физики. Развитие естественных наук, особенно физики, оказало значительное влияние на осмысление природы и функционирования материального мира. Генрих Рудольф Герц (1857-1894) определял картину мира как «совокупность внутренних образов внешних предметов, из которых логическим путём можно получать сведения относительно поведения этих предметов» [Герц 1959: 208]. Эта концепция включала в себя не только статическое отражение объектов, но и возможность логического моделирования их динамики, что отражает целостное когнитивное восприятие человеком окружающей действительности. Следовательно, под «миром» в рамках данной парадигмы чаще всего понимается не объективная реальность как таковая, а её образ, формируемый в сознании посредством системной интерпретации и символического представления. Эти образы формируют когнитивную рамку, через которую человек осмысляет бытие, а также выступают медиатором его взаимодействия с миром.

Впоследствии различные области знания выработали собственные интерпретации картины мира: биологическая, религиозная, философская и иные картины, каждая из которых представляет собой систематизированное отражение действительности в определённой сфере человеческого познания. Во второй половине XX века, особенно в 1980-1990-е годы, под влиянием антропоцентрической парадигмы научного мышления в языкознании произошёл значительный сдвиг. Исследовательское внимание стало активно смещаться в сторону изучения человеческой субъективности, вследствие чего понятие картины мира приобрело новое толкование в рамках лингвистических дисциплин.

В современной лингвистике существует целый ряд определений *картины мира*. К.К. Серебренников рассматривал её как интегральный образ мира, который является «результатом всей духовной активности человека» [Серебренников 1988: 19]. В его трактовке подчёркивается не только познавательный, но и эмоционально-ценностный и культурно-насыщенный характер восприятия мира. С другой стороны, Н.Д. Арутюнова

особо акцентировала динамическую природу картины мира, указывая на то, что она формируется в процессе постоянного взаимодействия между познанием и преобразованием действительности. Исследователи И.А. Стернин и З.Д. Попова определяют картину мира как «упорядоченную совокупность знаний о действительности, сформировавшуюся в общественном (а также групповом, индивидуальном) сознании» [Стернин, Попова 2007: 314], подчёркивая тем самым её социальную обусловленность. Это определение отражает важный аспект – разнообразие картин мира, обусловленное культурным контекстом, коллективной идентичностью и индивидуально-психологическими особенностями носителей языка. Различные народы и культуры формируют собственные картины мира, которые являются результатом исторически сложившихся способов мышления, восприятия и языковой репрезентации.

В зависимости от характера представлений о действительности исследователями принято выделять два основных типа картины мира: научная картина мира и наивная картина мира. Первая представляет собой систематизированное знание о мире, сформированное на основе научных методов и теорий. Вторая – это наиболее элементарное и непосредственное восприятие мира человеком. Язык играет ключевую роль в формировании наивной картины мира, поэтому она часто отождествляется с языковой картиной мира. **Языковая картина мира** занимает особое место в системе различных типов картин мира, поскольку представляет собой уникальную когнитивную схему восприятия действительности. Язык как посредник между сознанием человека и объективным миром не способен в полной мере отразить полноту бытия, однако именно через язык актуализируется наиболее значимая часть восприятия окружающего мира.

Истоки представлений о *языковой картине мира* восходят к теории языкового мировоззрения, предложенной немецким философом и лингвистом Вильгельмом фон Гумбольдтом. Согласно его взгляду, «Язык – это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром

человека» [Гумбольдт 1984: 304]. Язык выступает основным медиатором в процессе формирования мировоззрения: индивидуальное восприятие мира осуществляется через призму родного языка, в рамках которого человек социализируется и осмысляет действительность. Каждому языку соответствует своя, уникальная модель мира, и различия между языками отражают различия в национальных картинах мира. Сам термин языковая картина мира был впервые введён советским лингвистом Г.А. Брутян, который различал «концептуальную модель мира» и «языковую модель мира» [Брутян 1974: 325–327]. «Концептуальная модель мира» представляет собой концептуализированное отражение действительности, сформированное в процессе восприятия и познания. «Языковая модель мира» понимается как способ репрезентации и структурирования концептов средствами языка.

Интенсивное развитие исследований в области теории языковой картины мира в российской лингвистике началось в 1980-1990-е годы. Представители различных научных школ предложили различные интерпретации этого феномена, исходя из собственных теоретических установок и методологических ориентиров. Так, Е.С. Яковлева определяет языковую картину мира как «зафиксированную в языке и специфическую для данного языкового коллектива схему восприятия действительности» [Яковлева 1996: 47]. Е.С. Кубрякова подчёркивает системность и целостность данного феномена, утверждая, что «языковая картина мира – это часть концептуального мира человека, которая имеет привязку к языку и преломлена через языковые формы» [Кубрякова 1988: 142]. В.Н. Телия рассматривает языковую картину мира как «продукт сознания народа, полученный в результате взаимосвязи мышления, языка и действительности в процессе коммуникативной деятельности» [Телия 1999: 90], что подчёркивает влияние этнокультурных факторов на формирование познавательной картины мира. Мышление, формирующееся под воздействием родного языка, обуславливает восприятие окружающей

действительности и тем самым формирует уникальный образ мира, присущий каждому этносу. З.Д. Попова и И.А. Стернин подчёркивают динамическую природу языковой картины мира, определяя её как «совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определённом этапе его исторического развития» [Попова, Стернин 2007: 38]. Языковая картина мира, таким образом, является не только отражением знания, но и совокупностью смыслов, воплощённых в языковых знаках, посредством которых этнос осмысляет, классифицирует и организует окружающий мир. Т.А. Садретдинова и Г.К. Абдрахманова в своём исследовании уточняют: «Языковая картина мира может быть определена как совокупность знаний о мире, запечатлённых в лексике, фразеологии, грамматике» [Садретдинова, Абдрахманова 2015: 375]. Эта модель формируется в результате взаимодействия языковых единиц, способов их выражения и грамматических структур, в совокупности создающих целостную семантическую систему. Таким образом, рассмотрение различных интерпретаций понятия показывает, что *языковая картина мира* не только отражает связь между человеком, языком и миром, но также обладает ярко выраженной этнической маркированностью.

Поскольку теория языковой картины мира отличается ярко выраженным междисциплинарным характером, в российской лингвистике сформировалось множество направлений, исследующих языковую картину мира с различных точек зрения, в рамках разных научных парадигм и при использовании разнообразных методологических подходов. Эти исследования направлены на выявление механизмов формирования элементов языковой картины мира в русском языке, а также на реконструкцию уникального и целостного знания о мире, присущего определённой этнокультуре. В числе таких направлений можно выделить исследования в области лексической семантики и лексикографии, языковых единиц, концептов и концептосфер, лингвокультурных кодов и др.

Особое место в этом контексте занимает подход, разработанный Ю.М. Лотманом, который предложил различие первичных и вторичных моделирующих систем. Первичная моделирующая система – это язык, выполняющий функцию основного средства описания и понимания мира. Вторичные моделирующие системы включают такие формы культурной репрезентации, как религия, мифология, фольклор, кино, живопись, поэзия, проза, архитектура и т.д. «Языковая картина мира» акцентирует когнитивную сторону восприятия, опираясь преимущественно на понятийную репрезентацию через лексику и грамматические структуры. В отличие от неё, «художественная картина мира» направлена на эстетическое и чувственно-образное восприятие, передающее опыт взаимодействия с миром на уровне интуиции, эмоций и символов.

Понятие *«художественной картины мира»* формируется на пересечении мировоззрений и эстетических категорий, отражая способы восприятия и выражения реальности в искусстве. Ещё в античной философии эта проблема получила осмысление в трудах Платона и Аристотеля. В «Государстве» Платон утверждал, что искусство представляет собой мимесис – подражание реальному миру. Аристотель, в свою очередь, полагал, что искусство не только подражает, но и преобразует действительность, придавая ей более глубокий смысл, тем самым становясь способом познания человеческой природы и морали. В новое время философы Г.В.Ф. Гегель и И. Кант углубили понимание взаимоотношения между искусством, реальностью и духом. В рамках их концепций художественная картина мира предстала не просто как отражение внешнего, но как манифестация внутреннего – духовного. И. Кант подчёркивал универсальность и автономию эстетического опыта, рассматривая искусство как способ самопознания субъекта через чувственное восприятие и символическую репрезентацию.

«Художественная картина мира» представляет собой вариативное отражение реальности, возникающее в результате творческой переработки

окружающего мира. Как отмечает Т.В. Ботатова, она понимается «как результат духовной активности автора» [Ботатова 2006: 8] и базируется на художественном произведении как на особом виде культурного продукта. Художественное произведение – это «представление об особом ментальном пространстве, созданном человеком в процессе художественной деятельности» [Миллер 2004: 13]. Художественную картину мира можно определить как совокупность представлений об определённой исторической эпохе [Лугаськова 2017: 136]. Она аккумулирует в себе историческую память многих поколений, воплощая культурные, идеологические и эстетические ориентиры своего времени. Таким образом, «художественная картина мира» – это целостное восприятие искусства в его временной проекции; она включает в себя ментальные, духовные и ценностные координаты эпохи, получающие выражение в различных формах художественного творчества. Искусство имеет множество форм выражения: литература, живопись, скульптура, кино, архитектура, театр, музыка, танец и др. Художественное произведение не только отражает объективную действительность в её универсальных проявлениях, но и передаёт индивидуальное мировоззрение автора, а также художественные представления эпохи, в которую оно было создано. Как отмечают Н. Миниханова и Р. Фаткуллина, «такая картина отличается многозначностью, способностью вызывать массу ассоциаций» [Миниханова, Фаткуллина 2012: 1627]. Даже при обращении к одной и той же теме, историческому событию или объекту разные художники интерпретируют реальность по-разному, поскольку это зависит от индивидуального опыта, восприятия и мировоззрения. Каждый автор формирует свою собственную художественную картину мира, в которой соединяются как коллективные, национальные представления, так и личностные. Она «представляет собой сумму, складывающуюся из компонентов общенационального образа мира и индивидуальных, порой парадоксальных, представлений автора» [Шубина 2009: 97-98].

«Художественная картина мира обычно понимается как форма познания мира, возникающая на основе художественного творчества и отражающая социальные, политические, нравственные, эстетические и другие аспекты реальности» [Бохонко 2011: 36]. По сравнению с другими типами картины мира, художественная обладает большей способностью к выражению тонких моральных, религиозных и философских измерений человеческого бытия. Она не даёт прямых научных ответов, но активизирует внутреннюю рефлексию читателя, побуждает его к самостоятельному поиску смыслов. Так, роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» может в гораздо большей степени, чем трактаты по криминологии или этике, пролить свет на человеческую природу.

В XXI веке исследование художественной картины мира стало одним из наиболее актуальных направлений в российской филологической науке. «Материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей художника, но создаёт он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть» [Лихачёв 1968: 78]. «Картина мира в художественном тексте создаётся языковыми средствами, при этом она отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя и воплощается в отборе элементов содержания художественного произведения, языковых средств, а также в индивидуальном использовании образных средств (система тропов)» [Попова, Стернин 2007: 40]. По мнению Г.Р. Сагитовой, художественная картина мира – это отражённое в произведении субъективное мировосприятие, присущее автору. В этом случае автор одновременно систематизирует своё понимание человека, общества и вселенной, оценивает происходящее и продолжает процесс познания мира. «Тема, идея, система образов, структура, хронотоп, сюжет, стиль и так далее» – всё это является средствами построения авторского восприятия мира [Сагитова 2007: 25].

А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов в исследовании «Работы по поэтике

выразительности» отметили, что «*поэтический мир автора* – это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения – на разных уровнях и в самых разных аспектах, компонентах и т. п.» [Жолковский, Щеглов 1996: 213]. Н.А. Кузьмина подчеркнула важность образа в поэзии, считая, что «в образной форме с позиций определённого эстетического идеала динамически отражается познание автором изменяющейся реальности» [Кузьмина 1999: 227]. Н.С. Болотнова утверждала, что «поэтическая картина мира автора является вторичным, эстетическим отражением языковой и концептуальной картины мира, которые взаимосвязаны» [Болотнова 2004: 20-21]. При этом языковой уровень поэтического текста (звуковая форма, ритмика, образная система) формирует внешнюю оболочку художественного высказывания, тогда как концептуальный уровень включает в себя авторскую мысль, эмоциональные реакции, систему ценностей и мироощущение. Эти уровни не существуют изолированно: они взаимопроникают, дополняя друг друга и создавая цельную, многослойную поэтическую картину мира. Ж.Н. Маслова также отметила, что в качестве содержания «поэтическая картина мира включает энциклопедическое знание, знание о языке, метапоэтическое знание и знание о поэтическом языке» [Маслова 2001: 5].

Лингвокультурология рассматривает «языковую картину мира» в качестве основного объекта исследования языка и культуры. «Теория языковой картины мира с новой точки зрения глубоко раскрывает сложные внутренние взаимосвязи между человеком, языком, миром и знанием, объединяя в единой теоретической рамке языковую сущность человека, человеческую сущность языка, а также интерпретативные особенности языковой когнитивной деятельности» [У Гохуа, Пэн Вэньчао 2003: 5]. В китайской лингвистике изучение теории языковой картины мира началось сравнительно поздно и в значительной степени опирается на российскую научную традицию. С середины XX века эта теория стала одним из новых и значимых направлений исследований русского языка и культуры. Анализ

тенденций развития данной области в Китае показывает, что исследовательское внимание постепенно сместилось от общего теоретического осмысления понятия «языковая картина мира» и построения её концептуального каркаса к конкретным исследованиям отдельных понятийных слов и семантических полей. Особенно заметен прогресс в сопоставительных работах, посвящённых русской и китайской языковым картинам мира. На основе межкультурного анализа таких языковых феноменов, как концептуальная метафора, пословицы и идиоматические выражения, выявляются как универсальные, так и специфические черты языков и культур. В последние годы внимание исследователей всё чаще сосредотачивается на интеграции теории языковой картины мира с когнитивной лингвистикой, лингвокультурологией и семантикой, что способствует более глубокому осмыслению взаимоотношения языка и культуры.

Среди китайских учёных, внёсших весомый вклад в развитие теории языковой картины мира, следует отметить У Гохуа, Ян Сичана, Чжао Айго, Пэн Вэньчао, Ян Шичжана, Тан Линя и Ян Хайюня. В книге «Культурная семантика» (《文化语义学》) У Гохуа и Ян Сичан не только представили ключевые понятия теории языковой картины мира, но и детально рассмотрели феномены культурных коннотаций лексем и явление культурных лакун, тем самым способствуя локализации данной теории в китайской гуманитарной традиции. Лингвист, профессор Ян Шичжан в своей статье «К вопросу о языковой картине мира» (《语言世界图景刍议》) дал следующее объяснение картины мира: «Картина мира – это целостное представление о мире, она является основой мировоззрения человека, выражает его представление о сущностных характеристиках мира и представляет собой результат всей духовной активности человека» [Ян Шичжан 2001: 87]. Диссертация кандидата наук Пэн Вэньчао (Хэйлунцзянский университет) «Культурно-интерпретационная специфика русской языковой картины мира: теория и методология» (《俄语语言世界图

景的文化释义性研究：理论与方法》) охватывает три уровня анализа – лексический, грамматический и дискурсивный, как в макро-, так и в микроаспекте. В монографии «Очерк по лингвокультурологии» (《语言文化学论纲》) профессор Чжао Айго подробно систематизировал развитие лингвокультурологии как дисциплины, предложив теоретическую структуру, охватывающую такие ключевые понятия, как языковая картина мира, языковая личность, теория прецедентности и теория речевой коммуникации.

К сожалению, исследования по теории художественной картины мира в китайской лингвистике до настоящего времени практически не проводились. Исключение составляет статья Лю Цзе «Пути построения художественной картины мира в литературном произведении» (《文学作品艺术世界图景的构建路径探析》), в которой автор рассматривает данный феномен с позиции когнитивно-коммуникативно-прагматической парадигмы. Согласно его трактовке, «художественная картина мира отражает целостный образ мира в сознании писателя и является результатом его творческой и когнитивной активности» [Лю Цзе 2022: 25]. Исходя из этой позиции, текст рассматривается как медиатор между автором и читателем: с одной стороны, он воплощает авторскую языковую картину мира, эстетические интенции и культурный контекст, выраженные посредством риторических приёмов и концептуального выбора; с другой – читатель, вступая в интерпретационный диалог с текстом, воссоздаёт в собственном когнитивном пространстве новую художественную реальность. Исследования художественной картины мира в китайском научном пространстве носят, как правило, фрагментарный характер и сосредоточены преимущественно на анализе концептосферы отдельного автора или произведения. «Семантическое поле – подход к анализу лексико-семантических классов и построению теории её системно-структурной организации» [Фаткуллина 2010: 60]. Например, в статье Лю Хун и Цао Хуэйлин «Женская душа: анализ лингвокультурного поля художественной картины мира (на материале романа Л. Улицкой «Медя и

её дети») » (《“女性心灵”：艺术世界图景的语言文化场分析——以乌利茨卡娅小说《美狄亚和她的孩子们》为例》) [Лю Хун, Цао Хуэйлин 2017] авторы опираются на теорию лингвокультурного поля и анализируют концепт мораль как центр лингвокультурного поля женская душа, рассматривая такие элементы, как семья, любовь, ответственность, единство, как центральную структуру поля, а сон и мужчину – как периферию. Такое сопоставление индивидуального жизненного опыта с национальным историко-культурным кодом позволяет выделить ключевую роль женщины в передаче культурного наследия. Диссертация кандидата наук Юй Мяо (Пекинский университет иностранных языков) «Картина мира в лирике Б. Пастернака» (《帕斯捷尔纳克抒情诗中的世界图景》) [Юй Мяо 2021] представляет собой комплексное исследование образной системы, через которую автор выделяет четыре базовых элемента картины мира поэта: мировоззрение, отношение к любви, природе и искусству.

Таким образом, в русско-китайском лингвистическом контексте исследование *художественной картины мира* выявляет глубокую взаимосвязь между языком и культурой как взаимоконструирующими системами. Учёные стремятся реконструировать целостность художественной реальности через систему языковых знаков, акцентируя внимание на метафоричности и системности мировоззрения, заложенного в литературном тексте, и исследуя уникальные способы кодирования познания мира в художественном творчестве. Китайские исследователи заимствовали российские теоретические подходы к изучению картины мира, что способствовало более глубокому осмыслению русской языковой и культурной специфики, развитию межкультурных сравнительных исследований, а также открыло новые возможности для локализованного изучения концепта художественной картины мира.

1.2. Лингвокультурный код как составная часть художественной картины мира

Лингвокультурный код, выступая глубинной структурой духовного опыта этноса, представляет собой ключ к декодированию художественной картины мира. В мировой литературе и искусстве под художественной картиной мира понимаются «представления писателя об окружающем мире, закреплённые в языковой форме в одном или нескольких произведениях» [Петрова 2010: 48]. Эти представления воплощаются через языковую знаковую систему, создающую уникальную эстетическую реальность, при этом данная репрезентация всегда укоренена в конкретном культурном контексте. Язык при этом выступает не только средством выражения смысла, но и носителем культурной памяти, коллективного бессознательного и системы ценностей, а его кодирующий механизм непосредственно влияет на порождение и интерпретацию художественного текста. Встраивание в текст таких элементов, как мифологические архетипы, исторические аллюзии, фольклорные символы, позволяет художественному произведению выйти за рамки индивидуального выражения и стать зеркалом коллективного культурного сознания.

Понятие кодирования изначально возникло в области технологии и науки и обозначало процесс перевода информации из одной формы в другую. Декодирование – обратный процесс, связанный с извлечением и интерпретацией заложенной информации. В лингвистику и семиотику термин «код» впервые был введён Р.О. Якобсоном для анализа процессов передачи информации в речевой и литературной коммуникации [Якобсон 1975: 4]. В коммуникативном акте код выполняет функцию обеспечения взаимопонимания между отправителем и получателем сообщения. На рубеже XX-XXI веков активное развитие лингвокультурологических исследований привело к переосмыслению понятия лингвокультурного кодирования. В «Словаре лингвистических терминов» указано: «Код – англ. code. Правило, позволяющее соотносить (сопоставлять) с каждым

передаваемым сообщением некоторую комбинацию различных сигналов» [Ахманова 2004: 198].

Активное развитие исследований в области лингвокультурной направленности в конце XX века способствовало переосмыслению лингвокультурного кодирования. Ю.М. Лотман предложил рассматривать **культурный код** с позиции семиотики как «упорядоченную совокупность образов, кодифицированных в данной культуре» [Лотман 1994: 394]. Он отмечает, что культурный код, подобно языку, состоит из системы знаков и правил их употребления, с помощью которых происходит передача и расшифровка информации. Таким образом, код функционирует в рамках культуры и реализует себя только в культурном пространстве [Алефиренко 2002: 61-62]. В.В. Красных указывает, что «код культуры понимается как «сетка», которую культура «набрасывает» на окружающий мир: членит, категоризирует, структурирует и оценивает его» [Красных 2003: 232]. Через культурные коды сложная и разнородная реальность превращается в осмысленный и интерпретируемый опыт. В.В. Красных также подчёркивает связь кодов с древнейшими архетипами человеческой культуры и их «коллективной бессознательной» природой [Мананова 2019: 155]. Таким образом, коды формируют поведенческие и ментальные схемы индивидов, будучи неотъемлемой частью этнического менталитета. Согласно В.А. Масловой, «культурный код – это совокупность реалий, выражающих определённые культурные смыслы и ценности» [Маслова, Пименова 2015: 3]. Он является своего рода ментальным маркером этноса и играет ключевую роль в понимании как культурных различий, так и универсалий. Степень совпадения и расхождения кодов различных культур отражает степень их сходства или различия [Мамонтов, Морослин 2016: 142]. В рамках культурной семиотики интерпретация смыслов рассматривается как «расшифровка кода» [Дубровский 2018: 19]. Для представителей иной культуры понимание чужой языковой и культурной системы требует особого процесса декодирования.

К сожалению, в китайской научной среде проблема лингвокультурного кода до сих пор не получила должного освещения: основное внимание сосредоточено на теории языковой картины мира и анализе концепта. Наиболее значимым исследовательским достижением является монография Е Шусяня, Чжан Мили и Лю Цяньюэ «Культурная семиотика: новый взгляд на большие и малые традиции» (《文化符号学—大小传统新视野》, 2013 г.). Е Шусянь считает, что китайскую культуру нельзя начинать отсчитывать только с появления письменности. Культурные формы, существовавшие ещё до возникновения письма – такие как образы, предметы, мифы, ритуалы – также имеют важное значение. Опираясь на западные семиотические теории, учёные в контексте китайской культурной традиции предложили оригинальную концепцию *«теории N-уровневого кодирования»*. Согласно данной концепции, культурные традиции рассматриваются как динамически развивающийся текст, подвергающийся постоянному кодированию и перекодированию в разные исторические эпохи. Каждое последующее кодирование является одновременно и наследием предыдущего уровня, и актом культурного творчества, что приводит к формированию сложной и многослойной семиотической системы. Такая теория акцентирует внимание на «слоистом» характере культуры, подчёркивая, что культурная традиция – это результат многократного наложения символических систем.

Е Шусянь утверждает, что «всё раннее человеческое мышление и верования выражались через мифологический нарратив, и именно миф стал важнейшим способом познания доисторической культуры» [Е Шусянь 2013: 28]. Он подчёркивает, что мифы оставили будущим поколениям богатое наследие архетипических образов и символов, используемых в литературе. В этом контексте он выдвигает концепции *«исходный код»* и *уровней кодирования* – как отражение логики семиотического развития культуры (см. рис. 1; рис. 2).



Рисунок 1 – Модель N-уровневого кодирования



Рисунок 2 – Эволюции кода «нефрит» в модели N-уровневого кодирования

В числе значимых исследований, вдохновлённых теорией *N-уровневого кодирования*, стоит отметить докторскую диссертацию Бай Сюй «Исследование концептосферы тела в русском языке с точки зрения

мифологических архетипов» (《神话原型视阈中的俄语身体观念域研究》) [Бай Сюй 2017]. В центре её анализа находится концептосфера тела, при этом мифология рассматривается как исходный код в формировании телесных представлений. Автор изучает, как конкретные лексемы, связанные с телом, кодируются и трансформируются в мифологических текстах, фольклорной культуре, языковых фактах и поэтических произведениях. Диссертация кандидата наук Ван Лицзюань «Лингвокультурный и когнитивный анализ оппозиции «свой/чужой» (на материале русских фразеологизмов)» (《Свой/Чужой》的语言文化与认知研究—以成语为例) [Ван Лицзюань 2018] исследует данную бинарную оппозицию сквозь призму культурного кодирования. Автор выделяет такие виды кодов, как пространственный, временной, антропологический, зооморфный и анимистический, подчёркивая их связь с национальными мифопоэтическими архетипами. Лян Хунци и Сюй Фэнцай в статье «Культурный код «стена» в русском лингвокультурном пространстве» (《俄罗斯语言文化空间中的文化密码«墙»》) [Лян Хунци, Сюй Фэнцай 2019] анализируют символику стены как архитектурного и культурного маркера. Исследование строится на бинарных мифологических оппозициях и раскрывает, как код «стены» функционирует как граница — пространственная, социальная и сакральная.

Переход от культурного кода к лингвокультурному коду по своей сути представляет собой процесс текстовой реализации культурных представлений в художественном произведении. «Текст не только обусловлен культурой, но и является её продуктом и отражением» [Покручина 2022: 11]. Когда абстрактное коллективное сознание (ценностные ориентиры, когнитивные модели, историческая память) воплощается в тексте через индивидуальный стиль автора и его риторический выбор, культурный код обретает двойственную природу — он становится не только носителем этнического архетипа, но и выражением

личностного творческого сознания. Так, при интерпретации поэзии О.Э. Мандельштама необходимо не только распознать аллюзии на древнегреческую мифологию, но и проанализировать акмеистическое почитание материальной сущности слова, а также учесть исторический контекст. Лишь посредством комплексного анализа различных лингвокультурных кодов становится возможным подлинное расшифровывание культурных смыслов, скрытых в тексте.

Поэзия как жанр, отличающийся высокой языковой концентрацией, эстетической организованностью и символической насыщенностью, преобразует абстрактные идеи и эмоции в художественные образы, содержащие культурные, исторические и личностные смыслы. В этом процессе архаический культурный код выступает исходным материалом, кодирующий механизм функционирует как система смыслового переосмысления, символическая иерархия задаёт направление интерпретации, а поэтическая структура обеспечивает итоговое эстетическое воплощение. Такая динамика элементов формирует полифонию художественного текста, превращая язык в носитель как культурной памяти народа, так и индивидуального жизненного опыта автора.

Исследование *лингвокультурных кодов в поэзии* направлено на выявление взаимосвязи между формой и смыслом. Через анализ звуковой организации, образной системы, метафорики и исторического контекста раскрываются глубинные культурные коды, заложенные в поэтическом тексте. В русской поэзии Серебряного века часто наблюдается протяжённый и прерывистый синтаксис, а также ритмическая организация, перетекающая через строку, что позволяет выразить духовную тревожность эпохи социальных потрясений. Китайская классическая поэзия, представленная прежде всего формой пятисловных четверостиший, напротив, создаёт изящный и устойчивый языковой порядок посредством внутренней гармонии тонических чередований и парных структур. Что касается культурной декодировки поэтических символов, в русской поэзии часто

встречаются такие лексемы, как «снег», «колокольный звон» и «сумерки». Они не только воплощают чувственный опыт природы, но и тесно связаны с религиозными обрядами православия, идеей духовного спасения и национальным менталитетом. В китайской поэзии лексемы «сосна», «журавль», «облако» чаще символизируют духовную возвышенность, долголетие, утончённую чистоту и гармонию с небом и землёй, воплощая идею природной философии «единства природа и человека».

Метафора является не только художественным приёмом, но и когнитивным механизмом кодирования культурной действительности. Как подчёркивают Дж. Лакофф и М. Джонсон, метафора – это образное средство языка, при котором «сущность одних предметов раскрывается через другие на основе их сходства или контраста» [Лакофф, Джонсон 1980: 172], а также является основным путём «от конкретного к абстрактному, от материального к духовному» [Маслова 2001: 91]. В поэтическом дискурсе метафора связывается с устойчивыми символами природы, мифа, истории и превращается в способ организации культурного опыта. Как подчёркивает В.В. Виноградов в своей работе «О поэзии Анны Ахматовой», метафора в творчестве А. Ахматовой является неотъемлемым элементом её художественного мира и способом его формирования. Метафора не только усиливает эмоциональную окраску текста, но и «отражает индивидуально-творческие особенности в субъективном восприятии мира поэтических видений» [Виноградов 1976: 426-427].

Наряду с метафорой как индивидуально-творческим механизмом смыслообразования важную роль в культуре играет архетип. «В каждой национальной культуре доминируют свои этнокультурные архетипы, существенным образом определяющие особенности мировоззрения, характера, художественного творчества и исторической судьбы народа» [Левит 1998: 45]. **Архетип** проявляется в тексте в форме культурно-когнитивных кодов, отражая эпохальное пространство и психологию русского народа, индивидуальные черты автора, а также воплощённый в

художественном тексте миропорядок. Эти архетипы преодолевают границы эпох, культур и языков, многократно воспроизводясь в различных литературных произведениях в виде вариаций или реконструкций. Они несут в себе определённые психические структуры и культурные представления. При воплощении архетипа в литературном тексте он, как правило, принимает символическую форму, указывая посредством конкретного образа на абстрактный смысл и становясь важнейшим средством выражения философских идей, конструирования эмоционального пространства и активации культурной памяти.

Если взглянуть на культурные архетипы в художественном тексте через призму лингвистики, становится очевидно, что повторяющиеся символические системы функционируют подобно генетической карте национального сознания и передаются из поколения в поколение посредством особой нарративной грамматики, встроенной в языковую структуру. Для осмысления сущности культурного архетипа необходимо обратиться к его корням, уходящим в глубины русской духовной почвы. В числе ключевых архетипов русской культуры можно выделить религиозные (*юродивый, страдание как путь к спасению, эсхатологизм*), пространственные (*Санкт-Петербург, Москва, изба*), персональные (*лишний человек, маленький человек*) и др. В поэтическом мире А. Ахматовой можно наблюдать «имитацию глубинных архаических схем, лежащих в основе мифологического восприятия мира древних славян» [Кихней 2001: 167]. Так, у Анны Ахматовой это триединство преломляется в более сложную полифоническую систему лирического субъекта. В поэме «Реквием» образ матери одновременно воплощает черты Богоматери, плакальщицы и свидетеля истории, что придаёт архетипической матрице (*святая – кающаяся – юродивая*) современное, фемининное измерение. Такие культурные архетипы, как «*русалка*», «*сирин*», «*алконост*», «*гамаюн*», сохраняются и передаются сквозь пространство и время благодаря специфическим механизмам кодирования, что обеспечивает их

устойчивость в межкультурной и межвременной перспективах.

Стихотворение, по мнению М.А. Шафмевой, «создаётся на основе одного или нескольких образных (культурных) кодов» [Шафмева 2016: 92]. В этом контексте поэзия Анны Ахматовой выступает как система культурных кодов, в которой личный опыт трансформируется в универсальный язык национальной памяти. Её поэтика – это оптика, через которую преломляется эпоха. Поэтому обращение к её поэтическому миру с точки зрения лингвокультурного кодирования представляется актуальным и научно значимым.

1.3. Классификация основных кодов русской лингвокультуры

Классификация лингвокультурных кодов позволяет выявить и систематизировать ключевые элементы, обладающие лингвокультурной значимостью. Русская лингвокультура, являясь сложным и многослойным феноменом, включает в себя широкий спектр знаков, концептов и архетипов, отражающих менталитет, исторический опыт и мировоззрение русского народа. В данном разделе рассматриваются существующие в современной лингвокультурологии подходы к типологии лингвокультурных кодов, разработанные российскими исследователями.

Культурные и языковые явления, по сути, не являются статичными – они динамичны, открыты к переосмыслению и трансформации, включая новые коды в процессе культурного развития. В.М. Савицкий и Э.А. Гашимов утверждают, что «в качестве *культурного кода* может выступать практически любая чувственно воспринимаемая часть действительности» [Савицкий, Гашимов 2005: 15]: природа, животные, растения, тело человека, бытовые предметы и др. Как подчёркивает Е.А. Папшева, «между единицами культурных кодов (отдельными образами) и основными единицами естественного языка (отдельными словами) нет ярко выраженного взаимно-однозначного соответствия» [Папшева 2010: 493]. Слова с особыми, культуроспецифичными значениями отражают и

передают не только образ жизни, характерный для некоторого данного общества, но также и образ мышления [Вежбицкая 2001: 18]. Так, слово «дорога» или выражения «долгая дорога», «на перекрёстке дорог» могут символизировать жизненный путь, трудности выбора и судьбоносные решения.

Культурный код может подразделяться на субкоды, которые формируют иерархическую структуру – от макроуровня до микроуровня, образующую целостную систему культурной репрезентации. «Система таких кодов с «вертикальными» и «горизонтальными» отношениями составляет образную модель культуры» [Савицкий, Гашимов 2005: 13]. На примере русской культуры можно отметить, что макрокод «природный код» включает в себя подкод «растительный код», внутри которого, в свою очередь, выделяется более узкий – «код берёзы». Последний представляет собой национальный символ и устойчивый культурный образ в русском сознании. Вертикальные отношения в системе кодов позволяют символическому значению берёзы переходить от конкретной материальной формы (растение в природной среде) к таким абстрактным культурным содержаниям, как чистота, родина, национальный дух. Одновременно с этим горизонтальные связи отражают взаимодействие кода берёзы с другими кодами. Так, в поэзии С.А. Есенина, в частности, в стихотворении «Берёза», прослеживается прославление образа берёзы, укоренённого в народной традиции. В системе «кода традиционных праздников» берёза ассоциируется с весенними обрядами возрождения, что позволяет интерпретировать её как символ жизни и обновления. Подобная система вертикальных и горизонтальных связей демонстрирует сложный механизм культурного кодирования, в котором история, ценности и национальная идентичность интегрируются в целостную образную структуру.

Российские исследователи, такие как В.Н. Телия, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, М.Л. Ковшова, В.А. Маслова и др., предложили различные модели типологии кодов.

Д.Б. Гудков и М.Л. Ковшова выделяют три основных типа: *вербальный (словесный)*, *реальный (вещный)* и *акциональный (поведенческий)* код [Гудков, Ковшова 2007: 29]. *Вербальный код* включает в себя слова, пословицы, заговоры, поговорки и определённые выражения. *Реальный код* охватывает природные и искусственно созданные объекты, несущие символическое значение. *Акциональный код* описывает культурно значимые действия – ритуалы, обряды, игры, мифы и религиозные практики.

В.В. Красных выделила шесть базовых кодов, в которых фиксированы наивные представления о мироздании: *соматический (телесный)*, *пространственный*, *временной*, *предметный*, *биоморфный* и *духовный* [Красных 2001: 6]. Учёная подчёркивает, что между различными кодами существует тесная взаимосвязь, границы между ними размыты, они взаимопроникают и перекрываются. *Соматический код*, по мнению В.В. Красных, является одной из древнейших форм культурного выражения. Он основывается на первичном опыте самопознания человека и распространяется на осмысление внешнего мира, впоследствии возвращаясь в виде культурных проекций на само тело. Этот код оказывает влияние на пространственные репрезентации, как например на выражения «рукой подать», «нет места лучше родной земли». В свою очередь, пространственные образы также кодируют временные представления: выражение «не за горами» свидетельствует о переносе пространственной близости на временную перспективу. В.В. Красных также подчёркивает, что «*временной код* кодирует бытие человека как в материальном, так и в нематериальном мире, отражая его отношение ко времени» [Красных 2001: 10]. Временной код может проявляться в реальных формах, таких как календарь, часы, расписание – а также в абстрактных категориях, отражающих культурное понимание прошлого, настоящего и будущего, например: «вечность», «мгновение». Представления о времени варьируются в разных культурах: одни ориентированы на линейную модель, другие – на циклическую. Время воспринимается как повторяющийся круг, что типично

для традиционных аграрных обществ с их представлениями о сезонном круговороте. *Предметный код* охватывает окружающие человека объекты. В.В. Красных анализирует такие символы, как «вода», «дом», «дверь», «порог», они репрезентируют границы, переходы и измерения. Биоморфный код включает изображения животных и растений, таких как змея, лошадь, дуб или берёза, а также образы домашних духов; совокупность таких зооморфных мотивов образует своего рода бестиарий, несущий в себе культурные значения и социальные обычаи. *Духовный код* охватывает религиозные, философские и эстетические представления. Он передаёт базовые ценности общества через язык, ритуалы, символы и образы: справедливость, добро, верность, самопожертвование. В религиозной сфере он выражается в сакральных текстах, молитвах, иконах и обрядах.

В.А. Маслова и М.В. Пименова в работе «Коды лингвокультуры» предложили более детальную классификацию кодов: *антропоморфный, вегетативный, вещественный, витальный, духовный, зооморфный, колоративный, перцептивный, пищевой, предметный, пространственный, соматический, стихийный и темпоральный* [Маслова, Пименова 2016].

Коллектив под редакцией В.Н. Телии в «Большом фразеологическом словаре русского языка» выделил пятнадцать кодов, включая *антропный, вещно-костюмный, гастрономический, архитектурный, религиозно-антропоморфный, религиозно-артефактивный, количественный (числовой) и др* [Телия 2006]. Подробно останавливаться на них в данной работе не будем.

Слово «*стихия*» заимствовано из старославянского языка и происходит от греческого stoichia, формы мн. ч. stoicheion – «элемент, материальное начало, стихия» [Шанский, Боброва (электронный ресурс). URL: <https://etymological.academic.ru>]. Оно употребляется для обозначения первоэлементов, из которых состоит всё сущее. Основанием для «*стихийного кода*» служит тесная связь человека с природой. В античной и средневековой натурфилософии Вселенная понималась как состоящая из

четырёх основных элементов: воды, воздуха, огня и земли. В славянской мифологии к числу первоэлементов мира относили также камень. Символическое значение этих элементов выражало представление народа о мире и философскую установку на гармоничное сосуществование с природой. Так, в русской культуре выражение «ветренный человек» обозначает легкомысленного и непостоянного человека [Ушаков (электронный ресурс) URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=4682>]; пословица «Как в воду канул» означает «пропал, исчез бесследно, без вести» [Фёдоров (электронный ресурс) URL: <https://gufo.me/dict/fedorov>]. В китайской культурной традиции вместо системы четырёх стихий действует учение о пяти элементах (дерево, огонь, земля, металл, вода). Например, выражение «水滴石穿» («вода по капле точит камень») подчёркивает стойкость и упорство [Хэ Пин 2004: 692]; «烈火炼真金» («настоящее золото огня не боится») – метафора, указывающая на то, что лишь в критические моменты возможно выявление и проверка истинных человеческих качеств» [Хандянь (электронный ресурс) URL: <https://www.zdic.net/hans>]; «土能生万物» («земля рождает всё сущее») воплощает материнское начало земли, её способность питать и возвращать жизнь. Таким образом, природные элементы выступают не только основой материального мира, но и важными носителями философских смыслов и жизненной мудрости древних культур.

Предметный код выражается через материальные метафоры, отражающие взаимодействие с вещественным миром. Например: «плавильный котёл» – метафорическое название национально-языковой политики, направленной на объединение различных этносов в единое целое и на одноязычие [Кожемякина, Колесник (электронный ресурс) URL: https://gufo.me/dict/sociolinguistics_terms]; «перековать голос» восходит к процессу переплавки и перековки металла, что соответствует укоренённой в русской культуре ценности стойкости и внутренней закалки. В китайской культурной традиции метафоры предметов также несут в себе богатые

смыслы. Так, «зеркало» символизирует саморефлексию («以铜为镜，可以正衣冠» [Чжэньгуань чжэньяо, цзюань II, «О назначении достойных» (электронный ресурс) URL: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_62df146f6940.aspx] – «беря бронзу в качестве зеркала, можно исправлять свой облик и свои поступки»). Оно также связано с истиной и иллюзией. Лексема «лампа» часто служит метафорой надежды и просвещения («长明灯» – «вечный светильник», символизирующий неугасимую веру). Подобные предметы через свои физические свойства и культурно-историческое наполнение формируют устойчивые значения, которые сохраняют актуальность на протяжении веков.

Пищевой код является одним из самых насыщенных и широко распространённых культурных кодов в любой национальной традиции. Он представляет собой одну из наиболее конкретных и материально ощутимых сфер этнической культуры. Такие блюда, как *итальянская пицца, японские суши, китайские пельмени*, уже стали интернациональными символами кулинарной культуры, узнаваемыми во всём мире. Через пищевой код выражаются не только гастрономические предпочтения, но и социальная иерархия, культурные традиции и обыденные обряды. Так, *французское вино* символизирует изысканность и статус, а *китайский чай* – гармонию, спокойствие и мудрость. Особые блюда также используются в религиозных ритуалах: например, в христианской традиции *хлеб и вино* символизируют тело и кровь Христа. Русская традиционная кухня основана на таких базовых продуктах, как *хлеб, каша, пироги, хлеб с солью, щи, блины, квас*. Эти продукты глубоко укоренены в национальном сознании и сопровождаются многочисленными пословицами и поговорками: «без блинов не Масленица»; «без пирога не именинник»; «хлеб – всему голова». В русской языковой картине мира концепт «хлеб» наделён многозначностью и культурной глубиной: он не только является символом жизни и основным продуктом питания, но и метонимией человеческого труда, результатом

крестьянского усилия. *Хлеб и соль* – важнейшие элементы ритуала гостеприимства, символизирующие радушие и уважение. Каша, пироги и другие традиционные блюда также имеют культурно значимые интерпретации: выражение «*каша в голове*» – мозги набекрень [Словарь синонимов (электронный ресурс) URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/60794/каша] обозначает путаницу в мыслях, а пословица «*не красна изба углами, а красна пирогами*» [Даля 1862] подчёркивает ценность уюта и гостеприимства как важнейших черт русской ментальности. Слово «*пироги*» в данном случае употребляется и в прямом значении, и в переносном: под ним понимают как хлебосольный, щедрый стол, который накрывают гостеприимные хозяева для гостей, так и эмоции – тепло, радость встречи, радушный приём.

Вегетативный код представляет собой богатую систему культурных символов, основанных на свойствах, состояниях и циклах роста растений. Он позволяет интерпретировать абстрактные понятия через метафоры, соотносящие особенности растительного мира с духовными и эмоциональными характеристиками человека. В каждой культуре существуют свои уникальные растительные символы. Например, при упоминании «*梅兰竹菊*» (сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы) возникает ассоциация с китайской эстетической традицией: слива, расцветающая в стужу, символизирует стойкость в трудностях; орхидея, цветущая в уединённой долине, выражает утончённую отстранённость; бамбук ассоциируется с честностью и скромностью; хризантема, распускающаяся поздней осенью, олицетворяет отрешённость и философскую мудрость. Аналогично в русской культуре *берёза* с её серебристым стволом и золотыми листьями осенью стала неотъемлемым элементом визуального пейзажа северной природы и эмоциональным символом.

Зооморфный код основан на использовании образов животных как метафорических проекций человеческих качеств. Люди приписывают животным черты характера, ассоциируя их поведение, внешний вид и

инстинкты с определёнными психоэмоциональными состояниями. Например, лиса воспринимается как символ хитрости и ловкости, благодаря своей способности избегать опасности. В русской литературе и фольклоре зооморфные образы активно используются для моделирования человеческих чувств и поступков. Хрестоматийный пример – *Змей Горыныч* из народных сказаний («Три богатыря», «Василиса Прекрасная»). В русской мифологической традиции змея нередко ассоциируется с враждебными, демоническими силами; вместе с тем она воплощает внутренние противоречия человека, символизируя соблазн мудростью и скрытую возможность предательства. В китайской культуре зооморфные образы тесно связаны с мифологией и этическими представлениями: *дракон* символизирует власть и благополучие, *феникс* – гармонию и процветание, *тигр* – храбрость и защиту, *черепаха* – долголетие и устойчивость. Система двенадцати знаков зодиака ещё глубже интегрирует образы животных с человеческим характером и судьбой, формируя уникальную для Китая систему кодирования времени и характера человека.

Говоря о *соматическом коде*, В.А. Маслова подчёркивает, что «Голова мыслится как орган памяти и вместилище ума, характеристики частей лица служат мерилем ума» [Маслова, Пименова 2016: 107]. Так, выражение «*безголовый*» означает глупого человека; «*глаза – зеркало души*» указывает на прозрачность внутренних переживаний, а «*нос задирает*» – держаться надменно, важничать, зазнаваться [Телия (электронный ресурс) URL: https://phrase_dictionary.academic.ru]. *Соматический код* тесно связан с телесными метафорами, а также с перцептивным кодом, в котором задействованы органы чувств и ассоциативные механизмы чувственного восприятия. В.А. Маслова отмечает, что в русской языковой картине мира «душе приписываются восемь чувственных и интуитивных способностей: зрение, слух, обоняние, осязание, вкус, чувство, предчувствие и уловление» [Маслова, Пименова 2016: 115].

Колоративный код формируется на основе интуитивного восприятия

цвета человеком и его осмысленного закрепления в рамках конкретной культуры. В большинстве культур *белый цвет* ассоциируется с чистотой и светом, *чёрный* – со смертью или злом, *красный* – с жизненной энергией и страстью. Однако символика цвета варьируется в зависимости от языковых и культурных контекстов. В российской историко-культурной традиции цвета приобрели особую политическую нагрузку: *красный цвет* стал символом революции, социализма и коммунизма, в то время как *белый* ассоциировался с антибольшевистским движением, контрреволюцией и консервативными силами [Гантамиров и др. 2024].

Пространственный код основан на телесно-пространственном восприятии мира: «*вверх*» обычно ассоциируется с позитивом, ростом, успехом, а «*вниз*» – с упадком, неудачей, деградацией. Эти ассоциации глубоко укоренены в культурных ценностях и социальных установках. В русском языке слова «верх» и «низ» обозначают не только физическое расположение, но и иерархические отношения, власть и социальный статус: выражения «власть наверху», «высшие круги» указывают на элиту, тогда как «низшие слои», «низшее сословие» – на маргинализированные группы. Такая иерархия пространственного мышления отражает историческое сословное деление российского общества, особенно в эпоху Российской империи. В китайской культуре пространственные метафоры тесно связаны с социальной иерархией и космологическим мировоззрением. Так, «верх» ассоциируется с благородством и благополучием (например, «上宾» – почётный гость, «上书» – донесение императору), тогда как «низ» обозначает униженность или негативное начало (например, «下贱» – подлый, «下策» – худший вариант). *Восток* почитается как сторона почёта, а *юг* символизирует обращение к свету и власти. В даосской практике фэн-шуй направление жилища, расположение гор и водных потоков наполнены пространственными символами добра и зла, что отражает идею гармонии между человеком, природой и социальным порядком.

Временной код представляет собой систему метафор и символов, связанных с восприятием и описанием времени в культуре. Он охватывает как конкретные единицы времени (*секунда, минута, час, сутки, времена года*), так и более абстрактные категории жизненного пути (*детство, зрелость, старость*), а также философские понятия (*начало, конец, вечность, бессмертие*). В русской культуре время одновременно представляется источником блага и угрозы: пословицы «*время – деньги*», «*всему своё время*» акцентируют ценность рационального управления временем, а выражения «*от времени и камень трескается*», «*старость – не радость*» [Даль 1862] подчёркивают разрушительную силу времени и неизбежность увядания.

Духовный код представляет собой внутреннюю, латентную систему культурных и ценностных установок, отражающих мировоззрение, эмоциональный фон, веру и моральные ориентиры индивида. В русской культуре данный код чрезвычайно насыщен. Ключевым понятием является «*душа*», наделённая метафорической и символической глубиной. Выражение «*широкая душа*» означает щедрость, открытость и эмоциональную отзывчивость. В китайской культуре духовный код сосредоточен в таких базовых ценностях, как «*仁*» (гуманность), «*义*» (справедливость), «*礼*» (ритуал, порядок), «*智*» (мудрость) и «*信*» (верность, искренность). Конфуцианство акцентирует необходимость самосовершенствования, управления семьёй, государства и установления всеобщего порядка, даосизм возвышает следование природе, внутренней ясности и принципа недеяния, буддизм утверждает сострадание и просветление. Чэньюй, такие как «*宁静致远*» (тише едешь - дальше будешь), «*舍生取义*» (жертвовать жизнью ради правды), «*海纳百川*» (океан вмещает сотню рек), представляют собой не только кристаллизацию нравственных идеалов, но и отражение национального духовного облика. *Духовный код*, передаваемый через литературу, классические тексты и обряды, формирует

внутреннюю ценностную систему китайской культуры.

Культурные коды проявляются в процессе категоризации мира, «категоризация как процесс сжатия многообразия – всегда лишь этап взаимодействия с окружением» [Фрумкина 2001: 87]. Эти категории не даны извне, они формируются в сознании человека под влиянием культурных и исторических обстоятельств. Анализ лингвистического материала позволяет реконструировать данные коды, что, в свою очередь, углубляет понимание человеческого мышления и моделей поведения.

1.4. Концептосфера творчества А. Ахматовой: специфика и своеобразие

Независимо от того, идёт ли речь о понятии «лингвокультурный код» или о «концепте», обе категории являются ключевыми категориями лингвокультурологии и функционируют во взаимной связи и дополнении. **Концепт** – это абстрактное или конкретное представление, закреплённое в языке данной культурной общности и обладающее культурной ценностью; он представляет собой ядро значений в коллективном сознании. Концепт является продуктом психики, формируется через сочетание множества значений. **Лингвокультурный код** – это система правил передачи культурной информации посредством языковых знаков, выступающая в качестве механизма кодирования культурной памяти. Он представляет собой единство языковой, культурной и когнитивной составляющих, лежащих в основе понимания текста. Лингвокультурный код обладает символичностью, системностью и способностью к межпоколенческой передаче. Как отмечает В.И. Карасик, «концепт – это единица лингвокультурного кода» [Карасик 2009: 4]. Культурный код с помощью концепта формирует передаваемую знаковую систему коллективной памяти, также закрепляет значение через концепт, а *концепт*, в свою очередь, получает свою выразительность и распространение через коды. Например, концепт «дорога» в русской культуре, который соединяет в себе философские представления о

линейности времени и метафорическое воплощение в образе дороги из поэмы Н.В. Гоголя «Мёртвые души», где путь становится символом исторической судьбы народа. Лингвокультурный код, таким образом, может выступать в качестве репрезентации концепта. Эволюция кода способна порождать новые концепты, а развитие концептов, в свою очередь, обогащает и трансформирует систему кодов.

В лингвокультурной парадигме художественная картина мира писателя формируется на основе взаимодействия системы культурных кодов и индивидуальной концептосферы. Культурный код, будучи символическим концентратом этнического опыта (временные, пространственные, религиозные и иные маркеры), выполняет роль «книги коллективного бессознательного»; *концептосфера поэта* – результат личной переработки этих кодов, их переосмысления и интеграции в индивидуальную смысловую сеть. Поэзия Анны Ахматовой является ярким примером преобразования культурной универсалии в авторскую художественную индивидуальность. Её концептосфера укоренена в архетипических кодах русской культуры, но благодаря индивидуальной интерпретации трансформируется в уникальную эстетическую систему.

Концепт – это сложное ментальное образование, в котором осуществляется связь между сознанием, языком и картиной мира. Он включает в себя как когнитивную, так и социокультурную составляющую: ассоциативные, эмоциональные, оценочные признаки, а также национальные архетипы. С 1980-х годов активно развивается концептологическое направление (когнитивная лингвистика, психолингвистика, лингвокультурология). Учёные, работающие в направлении исследований языка и культуры, рассматривают концепт как единицу культуры, тогда как учёные, занимающиеся лингвокогнитивными или психокогнитивными исследованиями, рассматривают концепт как единицу мышления [Чжао Айго 2016: 54]. С позиции лингвокогнитивного подхода *концепт* представляет собой многомерную ментальную единицу,

отражающую процесс познания мира человеком, результат практической деятельности, образ объекта или процесса в сознании, а также обобщение и совокупность существенных свойств предмета. В то же время с точки зрения лингвокультурного подхода концепт является единицей языка и культуры; он включает как объективное отражение окружающей действительности, так и субъективную оценку объекта, ценностные ориентиры, намерения и установки, воплощая в себе сущность национальной культуры и ментальности народа [Чэнь Мэнхуа 2014: 73].

С.А. Аскольдов был одним из первых исследователей, изучавших концепт в русле лингвистической мысли. В статье «Слово и Концепт» [Аскольдов 1928], опубликованной в журнале «Русская речь», он определяет *концепт* как результат когнитивной деятельности человека, основной функцией которого является обобщение и замещение понятий. Он различает вербальный и невербальный концепт, а также выделяет два подвида вербальных концептов – когнитивный и художественный. Последний отличается от первого тем, что включает эмоционально-чувственные и иррациональные компоненты, что делает его особенно релевантным в анализе художественного текста.

Ю.С. Степанов стал одним из первых учёных, рассматривавших концепт как самостоятельный объект исследования. Он определял *концепт* как культурный фрагмент ментального мира человека, ядро коллективного языкового сознания, насыщенное этническими, региональными, сложными и субъективными чертами. Концепт фиксирует и отражает культурную информацию народа; его содержание формируется под воздействием коллективного опыта и знаний, а потому обладает ярко выраженной этнокультурной спецификой. В фундаментальном труде «Константы: Словарь русской культуры» Ю.К. Степанов подробно анализирует 65 базовых концептов, таких как «вечность», «закон», «любовь», «вера» и другие [Степанов 2001].

По мнению В.А. Масловой, «культура формирует и организует

мышление языковой личности, определяет и языковые категории, и концепты» [Маслова 2010: 73]. Концепт, по её мнению, не является прямым следствием значения слова, а возникает в результате взаимодействия словарной семантики с личным и коллективным (национальным) опытом. Хотя в языке существует множество слов для обозначения различных реалий, лишь те, которые приобретают особую актуальность и ценность в рамках культуры, становятся полноценными концептами: «Концептом становятся только те явления действительности, которые актуальны и ценны для данной культуры» [Маслова 2018: 38]. Такие концепты передаются и закрепляются в пословицах, поговорках, фразеологизмах, поэтических и прозаических текстах, функционируя как хранилища культурной памяти народа. Китайские учёные также осознают национально-культурную специфику понятия «концепт». Так, в работе Ян Минтянь «Сопоставительный анализ концептов» подчёркивается, что концепт выражает культурное содержание народа, представляет собой абстрактный символический мир с этнической спецификой, являясь комплексной языково-ментальной конструкцией, существующей в различных формах ментального мира, включая представление, образ, символ и понятие. Концепт рассматривается как ключ к пониманию менталитета нации [Ян Минтянь 2009]. Лю Цзоянь указывает, что теория концепта объединяет когнитивные, языковые и культурные аспекты, а исследование концептов способствует более глубокому осмыслению механизмов порождения и восприятия речи, а также интерпретации национально-культурных особенностей языка и речевого поведения разных народов [Лю Цзоянь 2014: 16]. Согласно мнению Ян Сюэце, лингвокультурный концепт представляет собой единицу культурной памяти, отражающую в сознании человека особенности национального духа и культуры. Это форма проникновения культуры в ментальное пространство индивида, которая проявляется в процессах именования, осмысления, концептуализации, формирования знаний, ассоциаций и оценочных характеристик, а также представляет собой обобщённую единицу

национального опыта и знаний [Ян Сюцзе 2007: 45].

В рамках русской культурной традиции «концепт» рассматривается как генетический код нации, аккумулирующий в себе коллективные духовные установки и философско-когнитивные модели определённого сообщества через абстрактные категории, такие как «страдание», «свобода», «память». На уровне текстовой реализации концепт формирует семантическую сеть посредством повторяющихся образов, метафорических цепей и символических систем. Концепт взаимодействует с надтекстовыми структурами, включая историю, религию и мифологию, что расширяет герменевтический потенциал поэтического текста.

Целостное семантическое пространство художественного произведения формируется посредством интеграции его семантических уровней, при этом *концепты* выполняют функцию смысловых узлов, объединяющих и трансформирующих значения. Художественная картина мира, таким образом, «может быть представлена как концептуализированное художественное пространство» [Попова, Шубина 2010: 12]. Богатство литературных языковых ресурсов не только расширяет содержание культурных концептов, но и формирует концептосферу – особое ментальное пространство. Сюжеты, образы, речевые формы и персонажи художественных текстов легко трансформируются в устойчивые концептуальные единицы, закрепляясь в коллективном сознании как когнитивные схемы. Например, произведение И. А. Гончарова «Обломов» в сознании россиян сформировало целый культурный мир: мир городского и деревенского быта, мир русского национального характера, а также систему социальных и поколенческих типов и отношений.

«*Концептосфера*» – это совокупность концептов, объединённых общими признаками и составляющих единое когнитивное пространство. Она отражает систему ментальной репрезентации внешнего мира и служит структурной основой познания. Д.С. Лихачёв в своей работе «Концептосфера русского языка» подчёркивал, что *концепт* следует

понимать как обобщённую мыслительную единицу, предназначенную для отражения и интерпретации явлений действительности. Д.С. Лихачёв первым ввёл в научный оборот термин «*концептосфера*», определив его как «совокупность концептов нации, образованная потенциями концептов носителей языка» [Лихачёв 1993: 4]. Таким образом, концептосфера выступает в роли репрезентанта культурного опыта народа, и чем богаче культура, тем шире концептуальное поле нации.

В.А. Маслова предлагает трёхуровневую *структуру концептосферы*, включающую *ядро, приядерную зону и периферию* [Маслова 2008: 36]. *Ядро* составляют базовые универсальные концепты, отражающие общечеловеческие ценности – «справедливость», «свобода», «жизнь» и др. *Приядерная зона* включает единицы, тематически и семантически связанные с ядром, но обладающие культурно обусловленной спецификой. Эти элементы раскрывают интерпретации концептов в рамках определённой этнокультуры. *Периферия* формируется за счёт ассоциативных связей, метафорических расширений и эмоциональных коннотаций, варьирующихся в зависимости от индивидуального опыта. Она более субъективна и контекстуальна, отражает частные восприятия и ситуативные интерпретации концептов.

Творчество Анны Ахматовой глубоко пронизано влиянием эпохи, в которой она жила: судьба личности и народа, исторические травмы и опыт страдания сформировали сложную, многослойную поэтическую манеру, воплотившую уникальную духовную вселенную поэтессы. По данным eLibrary, концептологический анализ поэзии А. Ахматовой представлен достаточно широко – концепты «война», «дом», «сердце», «гнев», «страдание», «печаль», «родина», «память», «любовь», «душа» и др. являются ключевыми точками исследования.

Концепт «*любовь*» занимает центральное место в поэтической картине мира А. Ахматовой, определяя сущностную направленность её лирики. Этот концепт формируется на протяжении всего творческого пути поэтессы,

приобретая всё более сложные значения. Любовь выражается не только через прямые номинации («любовь», «страсть»), но и через метафорическую систему природных (*ветер, море, луна*), религиозных (*крест, обряд*) и исторических (*Петербург, война*) лексем, создающих многозначную символику чувства и судьбы. По мнению Сунь Чао, в творчестве А. Ахматовой *любовь* обретает «универсально применимую эмоционально-философскую ценность» [Сунь Чао 1998: 86]. Лирика о *любви* А. Ахматовой, по замечанию В. Недоброво, в основном посвящена «несчастной любви» [Недоброво 1915: 62] и раскрывает борьбу, боль и отчаяние, выходящие за рамки романтической тематики и достигающие религиозной глубины. В стихотворении «Любовь»: *«То змейкой, свернувшись клубком, / У самого сердца колдует, / То целые дни голубком / На белом окошке воркует, / То в инее ярком блеснет, / Почудится в дреме левкая... / Но верно и тайно ведет / От радости и от покоя. / Умеет так сладко рыдать / В молитве тоскующей скрипки, / И страшно ее угадать / В ещё незнакомой улыбке.»* [Ахматова 1998: 80] А. Ахматова посредством переменчивых и многозначных образов раскрывает сложное и многогранное понимание любви. Любовь предстаёт у неё как змея, оплетающая душу – таинственная и опасная; как голубка, воркующая у окна – нежная и ласковая; как иней – сверкающая, холодная и прекрасная одновременно; как левкой – чарующая и мистическая; как скрипка в молитве – наполненная страданием и как предчувствие, сокрытое в незнакомой улыбке. Эти образы сплетаются в поэтический узор, отражающий двойственное отношение поэтессы к любви: влечение, сопряжённое с предосторожностью, трепет и тревогу, ожидание и обречённость.

Любовная лирика А. Ахматовой – своего рода энциклопедия человеческих чувств. Её любовные истории разнообразны и глубоки, их отличает выраженная женская точка зрения с тонким психологизмом и вниманием к внутренним переживаниям. Её любовь представляется насыщенной, но противоречивой, часто выходящей за пределы

традиционного восприятия и окрашенной трагизмом. Каждый читатель может узнать в её строках отражение собственного любовного опыта.

В раннем творчестве А. Ахматовой любовь изображается как глубоко личное переживание, связанное с юностью, страстью и телесным влечением. Её поэтический язык сдержан и выразителен, насыщен визуальными и сенсорными образами: *«цветы»*, *«ночь»*, *«прекрасная женщина»* – всё это символизирует романтизм и мистику любви. Символы *«зеркала»* и *«слёз»* выражают эмоциональную нестабильность и внутреннюю хрупкость. С течением времени и под влиянием личных трагедий, войн и революций тема любви в творчестве А. Ахматовой приобретает новые смыслы страдания, жертвы и душевной боли. В этот период поэзия наполняется мотивами утраты, одиночества и беспомощности. Язык становится более сдержанным, глубоким и траурным; символы – трагическими и разрушительными: *«кровь»*, *«огонь»*, *«руины»*. Любовь переходит из сферы интимного в сферу социального и исторического, становясь метафорой всеобщего национального страдания и угнетения в условиях тоталитаризма. В позднем творчестве любовь рассматривается уже не как личное чувство, а как предмет философской рефлексии, акт памяти и духовного преодоления. А. Ахматова обращается к религиозным и космическим символам (*«Бог»*, *«вечность»*, *«звёзды»*), показывая любовь как силу, превосходящую границы земного существования и направляющую человека к трансцендентности и внутренней гармонии.

«Память» – это способность помнить, не забывать прошлого; свойство души сохранять и удерживать сознание о былом [Даль 1865: 341]. В поэтическом мире Анны Ахматовой концепт *«память»* выступает одновременно как носитель личного опыта и как инструмент фиксации коллективной травмы. С раннего лирического творчества до поздней эпической поэзии формы выражения памяти претерпевают существенную трансформацию – от интимного и субъективного к общественно-историческому и универсальному. В ранних любовных циклах память

представлена в виде прямой лирической рефлексии. Например, «Ты письмо моё, милый, не комкай» материализует воспоминание о любви, придавая ему осязаемую и телесную форму. Однако с усилением тоталитарного режима в СССР семантическое поле памяти постепенно расширяется, превращаясь в этическую обязанность по противодействию исторической амнезии. В стихотворении «Реквием» *память* поднимается с уровня личного «я» до уровня «голоса народа», становясь формой публичного ритуала по сохранению имён страдальцев. В стихотворении «Вспоминать» А. Ахматова воспроизводит три стадии памяти в контексте жестокой реальности: первая – *память* как живое и тёплое «вчера», вторая – медленное угасание воспоминаний под гнётом времени и одиночества, и третья – полное забвение, стирающее память до основания. В поэме «Поэма без героя» память вновь приобретает многомерное измерение. Обращаясь к воспоминаниям о Блоке и цитируя Пушкина, Данте и других классиков, поэтесса выстраивает цепочку культурной памяти, перешагивающую границы времени. *Память* перестаёт быть лишь архивом прошлого, она становится связующим звеном между прошлым и будущим, между личностью и народом.

Концепт «*смерть*» в поэзии А. Ахматовой характеризуется богатой семантической структурой и насыщен глубокой эмоциональной экспрессией. Бесконечные удары судьбы словно вновь и вновь подталкивают поэтессу к краю бездны, углубляя её философское осмысление смерти. «Слияние с землёй после смерти для А. Ахматовой – это не превращение в прах, а возвращение к изначальному единству» [Кихней 1997: 3]. А. Ахматова использует широкий спектр символов, связанных со смертью. *Темнота и ночь* – наиболее часто встречающиеся выражения: «ночь без звёзд», «тёмная бездна» – обозначают неизведанность и страх. Река «*Лета*» указывает на разрушительную силу и неотвратимость смерти, а также на её связь с утратой памяти. *Порог и дверь* символизируют границу между жизнью и смертью, переход в иной мир: «Она стоит у порога» – образ инициации в

иную реальность. *Тени* служат метафорой всепроникающего присутствия смерти, как неотступной спутницы. Образ *часов* олицетворяет неумолимость времени и приближение конца, усиливая драматизм поэтического пространства.

Отношение А. Ахматовой к смерти никогда не было однозначным. В разные периоды творчества и в различных контекстах оно меняется от страха и отчаяния до философского смирения и духовного преодоления. На фоне сталинских репрессий и войны смерть в поэзии А. Ахматовой предстает как подлинная и неизбежная реальность. В поздних произведениях А. Ахматовой идея смерти всё чаще сопряжена с мотивом трансцендентной надежды: тело может исчезнуть, но душа и слово остаются. Вера в бессмертие духа становится центральной. Стихи для неё – способ сопротивления забвению, средство преодоления границ времени и тления. Она утверждает вечность поэтического слова, делая смерть не концом, а продолжением пути, частью бесконечного жизненного цикла. Таким образом, восприятие смерти в творчестве А. Ахматовой представляет собой жизненную мудрость, проходящую путь от страха к пониманию, от обречённости к преодолению.

Концепт «*время*» является одним из сквозных мотивов в поэтической системе А. Ахматовой. Поэтесса мастерски использует грамматику русского языка, такие как категория вида глагола (несовершенный и совершенный), вложенные обстоятельственные конструкции и временные метафоры, создавая хронотоп, в котором личная память соединяется с коллективной историей. В ранних стихах, таких как «Сероглазый король», время часто предстаёт в форме «разорванного мгновения»: *несовершенные глаголы* («плакала», «шептала») формируют ощущение продолжающегося воспоминания, а *совершенные* («умер») врезаются в ткань текста, создавая временные разрывы, отражающие травму утраты. А. Ахматова извлекает мгновение из потока времени, превращая его в символическую форму эмоциональной памяти. В историческом аспекте время у поэтессы

выступает свидетелем и сообщником насилия. В «Реквиеме» время становится мясорубкой сталинской эпохи, но также поле сопротивления, где страдания матерей вопиют сквозь каждый час. Метафоризация времени как палача позволяет поэтессе реструктурировать официально стертые страницы истории. В «Поэме без героя» ахматовский хронотоп превращается в лабиринт зеркал: 1913 год соседствует с блокадным 1941-м. Переплетение временных планов через игру настоящего и прошедшего времени разрушает линейность.

«Поэт был пророком, его слово представляло собой оружие в борьбе с несправедливостью и произволом» [Рашитова 2022: 65]. Концепт «*власть*» в поэзии А. Ахматовой многозначен и амбивалентен: он охватывает как внешние структуры насилия, так и внутреннюю силу личности, проявляется в темах политических репрессий, женской субъектности, авторского высказывания и духовной силы. В ранней лирике женские образы балансируют между любовью и утратой. П. Капица думает, поэтесса предстаёт «блудницей и монахиней, у которой блуд смешан с молитвой» [Капица (электронный ресурс) URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/kapica-eto-bylo-tak.htm>]. На самом деле героини А. Ахматовой обладают внутренним голосом и личным миром: они не боятся выражать свои чувства, желания и страдания. Такое самовыражение само по себе представляет собой вызов гендерному неравенству и существующей системе власти, основанной на половых различиях. Наиболее яркой и репрезентативной формой власти в её поэзии является власть государства и политического режима. А. Ахматова лично пережила революцию, сталинские репрессии и тоталитаризм в СССР, и глубоко осознала, как власть способна разрушать человеческое достоинство и уничтожать саму суть личности. В поэме «Реквием» государственная власть проникает в каждый уголок жизни через аресты, тюремное заключение и атмосферу страха. Такие образы, как «*тюрьма*», «*чёрная маруся*» и «*кровавые сапоги*» становятся метафорами государственного

насилия. Поэзия же становится для неё инструментом противостояния политическому насилию и угнетению, способом отстаивания своего права на голос и духовную свободу. В таких произведениях, как «Поэт», она подчёркивает, что поэт – это не просто мастер языка, но и свидетель истории и морали, носитель права говорить правду и защищать истину. Это право, хотя и сопряжено с болью и жертвой, составляет сущностную часть идентичности поэта. Даже когда власть пыталась отнять у неё голос, А. Ахматова, тем не менее, посредством поэтического слова достигала духовного преодоления, воплощая в себе силу нравственного сопротивления и непокорённую совесть эпохи.

Исследование концептов в поэзии А. Ахматовой может быть продолжено в различных направлениях, однако в рамках настоящей работы их детальный анализ не предполагается.

Если рассматривать исследования китайских учёных по творчеству Анны Ахматовой, то они в основном включают перевод и интерпретацию её поэзии и биографии, изучение тем и образов, сравнительный анализ с другими поэтами, а также анализ стиля поэтического творчества. Судя по количеству и качеству достигнутых результатов, можно отметить значительный вклад китайских учёных. Однако остаются нерешённые проблемы и определённые пробелы. В частности, философская проблематика поэтического наследия и поздние произведения поэтессы остаются недостаточно изученными.

В Китае исследования поэзии Анны Ахматовой сосредоточены на пересечении личной судьбы поэтессы с исторической судьбой нации. Особенно пристальное внимание уделяется переходу от ранней «интимной лирики», пронизанной мотивами страстной любви, к эпическому осмыслению коллективного страдания в позднем цикле «Реквием». Учёные подробно анализируют художественную трансформацию поэзии А. Ахматовой. В рамках изучения формальных и эстетических характеристик её поэзии подчёркиваются такие аспекты, как

«повествовательность» ранних стихотворений, синтез «классической элегантности» и «современной напряжённости» языка, лаконичность, новизна, а также выраженный фольклорный колорит [Ван Цзясинь 1995: 152]. В поэзии присутствуют приёмы «обратной метафоры» и образы с выраженным «ощущением предметности», при этом поэт «превращает собственный опыт в систему образов, обладающих глубоким значением» [Чжэн Тиву 1999: 122]. В позднем творчестве, особенно в «Поэме без героя», исследуется философская выразительность «языка-зеркала». Важным направлением исследований выступает анализ межтекстуальных связей А. Ахматовой с другими поэтами и писателями, а также преемственность и «инновационность в традиции» в её поэтике. Например, в ряде исследований сопоставляются произведения А. Ахматовой с творчеством китайской модернистской писательницы Сяо Хун и знаменитой китайской поэтессы эпохи Сун Ли Цинчжао. Это позволяет выявить эмоциональные переключки и стилистические различия между восточными и западными поэтами, несмотря на временные и культурные границы. Кроме того, значительное место занимают сравнительные исследования творчества А. Ахматовой с произведениями русских писателей и поэтов (А.С. Пушкина, М.И. Цветаевой, А.А. Блока), что позволяет проследить линии преемственности и новаторства в её поэтическом стиле.

Особое внимание китайских учёных уделяется взаимосвязям А. Ахматовой с китайской классической поэзией. Благодаря содействию китаевода Фэдэлина она перевела «Ли Сао» Цюй Юаня и стихотворения Ли Шаньиня. Подобная переводческая практика представляет собой не просто языковую трансформацию, но и «резонанс слова и вещи», поскольку через восприятие мистицизма Цюй Юаня и лирической утончённости Ли Шаньиня, создаётся восточное измерение в русском стихотворном пространстве.

Такие переводчики, как Уланхань, Ван Цзяньчжао и Цинлян Лихань, стремились передать «сдержанную и величественную» поэтику

А. Ахматовой, подчёркивая необходимость передать «монументальный стиль» оригинала в ситуации неэквивалентности перевода. Тем самым перевод становится важным каналом формирования образа А. Ахматовой в китайской культурной перспективе. Всё это способствует формированию целостной картины художественного мира Анны Ахматовой в китайском культурном контексте.

Выводы по первой главе

Как междисциплинарное направление, объединяющее лингвокультурологию и литературоведение, теория *«художественной картины мира»* предлагает системный подход к выявлению глубинной культурной логики литературного текста. В данной главе предпринята попытка выстроить научную базу для исследования поэзии Анны Ахматовой, опираясь на основе анализа подходов российских и китайских учёных к теоретическому конструированию «картины мира» и применения методов классификации лингвокультурных кодов и концептуального анализа.

Во-первых, через диахронический и синхронический анализ понятия «картины мира» было определено, что «художественная картина мира» представляет собой сложное когнитивно-эстетическое образование. Она не является прямым отражением реальности и не сводится к субъективной фантазии, а представляет собой знаковую систему, формирующуюся во взаимодействии индивидуального творческого сознания и культурного кода нации. Её динамичность проявляется в процессе декодирования и реконструкции коллективного опыта, а системность реализуется через сеть образов, иерархию метафор и символических структур. В китайской науке, заимствовавшей концепт «картины мира» из российской традиции, акцент делается на сопоставлении концептов и кросс-культурной интерпретации, что позволяет рассматривать художественный текст с разных методологических перспектив.

Во-вторых, *лингвокультурный код* как основной инструмент анализа художественной картины мира выполняет двойную функцию: с одной стороны, он является носителем коллективной памяти, фиксируя духовный опыт нации через системы кодирования природы, тела, пространства и времени; с другой стороны, его многоуровневая структура открывает возможности для глубокой текстуальной интерпретации. Российские исследования, посвящённые классификации культурных кодов, выявляют логику формирования культурных символов – от конкретного к абстрактному и от индивидуального к коллективному. В свою очередь, предложенная китайским учёным Е Шуцянем теория «*N-уровневого кодирования*» дополняет этот подход в диахроническом аспекте, подчёркивая наслоенный характер культурных знаков и фундаментальную роль мифологических архетипов в формировании последующих литературных кодов. Лингвокультурный код одновременно является и статическим генетическим фондом культуры, и динамической системой смыслообразования, анализ которого требует учёта как синхронной структуры текста, так и его исторического контекста.

Наконец, анализ концептов поэзии А. Ахматовой подтверждает уникальность и сложность её художественной картины мира: с одной стороны, она укоренена в глубинных кодах русской культуры, с другой – посредством личного опыта поэтесса осуществляет семантическую реконструкцию традиционных символов. Так, *концепт «любовь»* эволюционирует от романтизированной чувственной образности ранних стихов к этическому символу, отражающему историческую травму в позднем творчестве; *концепт «память»* переходит от носителя личных чувств к стратегии сопротивления тоталитарной власти; *концепт «смерть»* через динамическую грамматическую обработку становится метафорой духовного преодоления. Эти изменения в концептуальной структуре отражают мировоззрения поэтессы, также в определённой степени репрезентируют коллективное духовное сознание России от Серебряного

века до советской эпохи. С начала нового века китайские ученые провели глубокий анализ тем, художественных стилей, поэтических переводов и других аспектов творчества А. Ахматовой, что еще более свидетельствует об открытости художественной картины мира в межкультурной перспективе.

ГЛАВА II. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ КОДОВ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. АХМАТОВОЙ

Поэтическое творчество Анны Ахматовой представляет собой не только одно из наиболее значимых достижений русской поэтики Серебряного века, но и концентрированное выражение национальной культурной памяти. Её поэзия, с одной стороны, наследует традиционные символические системы, характерные для Серебряного века – такие как православная семиотика и архетипы народной мифологии, – а с другой стороны, вырабатывает собственные стратегии кодирования в контексте исторических и социальных перемен. Опираясь на теоретические положения, изложенные в первой главе, настоящий раздел сосредотачивается на конкретных проявлениях лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой. Исследование проводится в контексте российской культурной традиции и направлено на выявление механизмов формирования лингвокультурных кодов, а также их внутренней связи с жизненным опытом поэтессы и историко-культурными условиями эпохи. Анализируется, как знаковая система поэтического текста, основанная на взаимодействии кодов живой и неживой природы, отражает коллективное культурное сознание и национальную психику, также рассматриваются способы интерпретации и трансформации лингвокультурных кодов в китайском лингвокультурном контексте.

2.1. Коды лингвокультуры в авторской картине мира А. Ахматовой

Лингвокультурные коды в поэзии А. Ахматовой укоренены во взаимодействии культуры *Серебряного века, исторических катаклизмов России и индивидуального жизненного опыта поэтессы*. Формирование этой знаковой системы представляет собой практику поэтики акмеизма, творческий отклик на трагедии эпохи и практику преемственности и развития литературной традиции.

Акмеизм – направление в русской поэзии начала XX века, возникшее в рамках группы «Цех поэтов», в которую входили С. Городецкий, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, А. Ахматова и др. В «Коротко о себе» А. Ахматова писала, что на рубеже веков символизм начал утрачивать позиции и молодые поэты стали искать новые способы выражения своих мыслей, формируя собственное направление. Акмеизм отвергал абстрактность, мистицизм и неясность символистской поэзии, стремясь к заново открытым ценностям реального мира и человеческой жизни. Как указывал С. Городецкий: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом» [Крючков (электронный ресурс) URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kryuchkov-russkaya-poeziya-xx/akmeizm.htm>], а не в силу некоего мистического сходства или символической нагрузки. Акмеисты стремились к конкретной, осязаемой, точной форме. Во-первых, они придавали значение самому предмету, связывая его с эмоциональным переживанием, используя его как медиум выражения внутреннего состояния. Во-вторых, акцент делался на «изобразительную функцию» поэзии – внимание к предметной детали, пространственному и пластическому строю текста. Акмеисты черпали вдохновение в объёмных видах искусства: живописи, скульптуре, архитектуре. Цветовые метафоры и детальность играли важную роль в передаче эмоционального состояния лирического героя.

Как одна из ключевых фигур акмеизма, А. Ахматова в полной мере реализовала художественные принципы этого течения. Её поэтика ярко иллюстрирует акмеистское убеждение о том, что «бытовые предметы способны кодировать переживания субъекта» [Кихней 2015: 132]. В художественной системе поэта эта установка получает наиболее полное воплощение. Так, «чёрное кольцо» таит в себе роковую, неотвратимую судьбу лирической героини, тогда как «стёртые карты Америки» символизируют стремление к познанию, приключениям и влечению к неизведанному. Поэтесса также осуществляет семантическое

переосмысление традиционных символов: «*Серафима*» в контексте 1915 года превращается в метафору тоталитарного насилия и отсылает читателя к Первой мировой войне. Поэзия А. Ахматовой отличается активным использованием «говорящей детали» [Агеносова 2007: 302] и выстраиванием «микроскопического кодирования», в котором предметный мир переносится с онтологического уровня на психологический. В стихотворении «Песня последней встречи» описанное действие – «*Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки*» [Ахматова 1998: 78] – представляет собой нарушение бытовой логики, выражающее внутренний разлад между душой и телом и символизирующее разрыв эмоциональной связи.

Как отмечает Н.С. Гумилёв в программной статье «Наследие символизма и акмеизм», поэт должен не ограничиваться ролью летописца своего времени и воспринимать себя наследником культурных традиций разных эпох. Поэт извлекает архетипические образы из античной мифологии, средневековой рыцарской литературы и восточных духовных традиций, отвергает романтическую ностальгию и с позиций современного сознания заново актуализирует потенциал традиционных символов. В этом смысле поэзия выступает не только как эстетический объект, но и как важнейший носитель цивилизационной памяти и культурной преемственности. Творчество А. Ахматовой является ярким воплощением этой идеи.

Классическое образование А. Ахматовой в Царскосельской гимназии, насыщенное духом европейского гуманизма, сформировало её архетипическое восприятие мифов Европы. Путешествие в Париж с Н. Гумилёвым в 1910-1912 годах позволило ей напрямую соприкоснуться с авангардными течениями западного искусства. В своей поэтике А. Ахматова активизирует архетипы, присутствующие в произведениях Данте, Шекспира и других классиков европейской традиции, добиваясь тем самым резонанса между личным опытом и универсальными культурными кодами.

Мифологические образы обретают специфические смысловые значения в локальном культурном контексте, например, многоликость образа Музы указывает на сложные отношения между поэтом и творчеством. Для А. Ахматовой европейская мифология и литература – это эстетическое и историческое «Зеркало». Когда Россия оказалась погружённой во тьму тоталитаризма, она использовала ад Данте для измерения глубин ГУЛАГа, трагедии Шекспира – для оценки масштаба индивидуального страдания. Такая интеркультурная поэтика представляет собой не просто художественную стратегию, но способ включения российского опыта в универсальный контекст человеческой цивилизации.

Несмотря на глубокое влияние идей Н. Гумилёва, А. Ахматова на практике преодолевает рамки акмеизма. Будучи единственной женщиной в кругу акмеистов, она реконструирует традиционную систему гендерных кодов. В ранней любовной лирике происходит семантическое переосмысление традиционных позитивных символов: розы, лунного света, соловья – которые у неё тесно связаны со смертью и трагедией. В «Реквиеме» А. Ахматова, выступая в материнском образе, создаёт новую поэтику свидетельства, где «женское» уже не является лирическим объектом, а становится субъектом исторической памяти и свидетельства.

Лингвокультурный код А. Ахматовой укоренён в многомерном сплаве русской культурной традиции. Поэтесса росла в эпоху последнего расцвета Российской империи, впитывая литературные традиции А.С. Пушкина, И. Анненского, Ф.М. Достоевского, а также фольклорные и славянские культурные пласты. Уникальность художественного творчества А. Ахматовой заключается в соединении различных измерений русской духовной традиции: сакральности православия, жизненной энергии народной культуры и модернистской тревожности петербургской интеллигенции.

Религиозное содержание произведений А. Ахматовой определяется «возвышенной» идеей, стремлением к гармонии и глубокой религиозной

духовностью» [Парецкая 2015: 34]. В её поэзии часто используются элементы молитвенного стиля и иконографические знаки (такие как пламя свечи, крест, купол храма). Поэтесса не просто воспроизводит православную традицию, но внедряет сакральные символы в почву мирского страдания: золотой купол храма рушится, превращаясь в решётку тюремного окна, а хлеб и кровь евхаристии претерпевают метаморфозу, становясь материальной метафорой революционного насилия. Православная эсхатология как восприятие времени становится в творчестве А. Ахматовой инструментом сопротивления утопическим нарративам советской эпохи: нелинейное время православия в «Поэме без героя» реализуется в образе «призрака 1913 года, блуждающего по улицам 1941 года», где революция, война и репрессии осмыслены как различные акты одного и того же эсхатологического спектакля. Теология страдания, присущая православной традиции, трансформируется в поэтическую этику эпохи тоталитаризма: образ Богородицы, страдающей за сына, в «Реквиеме» переосмысливается как коллективный портрет «матерей России».

А. Ахматова в своём стихотворении писала: «Меня, как реку, / Жествокая эпоха повернула. / Мне подменили жизнь» [Ахматова 1999: 108]. Исторические катастрофы XX века: две революции, Сталинские репрессии, мировые войны – вынуждают А. Ахматову трансформировать личное страдание в культурный код коллективной травмы. Абстракции время и история, конкретизируясь от стихотворения к стихотворению, зажили суматошной и беспокойной художественной жизнью [Степанов 2001: 229]. Поэт с поразительной остротой наблюдает окружающий мир, вписывая отчаяние бытия в поэтический текст. Как отмечает Гастон Башляр в «Поэтике пространства»: «Моя власть над миром тем больше, чем искуснее я его уменьшаю» [Башляр 2013: 92], поэтическая миниатюризация мира выступает способом его внутреннего присвоения. Природные образы, религиозные символы, телесные детали и элементы повседневности в поэзии А. Ахматовой становятся уникальными метафорами

индивидуального опыта в эпоху исторических потрясений.

Совокупность вышеуказанных факторов позволяет утверждать, что лингвокультурные коды в поэзии А. Ахматовой обладают чрезвычайно сложной и глубокой природой. В работе М.В. Пименовой, С.А. Алаевой и Ф.Ш. Бекмурзаевой «Коды лингвокультуры в индивидуально-авторской картине мира А.А. Ахматовой» [Пименова, Алаева, Бекмурзаева 2021] впервые осуществлён системный анализ поэтического наследия А. Ахматовой с точки зрения лингвокультурных кодов. Авторы рассматривают, как поэтесса выражает культурные коды посредством концептуальной метафоры и каким образом эти коды отражают индивидуальную картину мира автора, тем самым восполняя пробел в литературоведении между концептуальной метафорой и авторским мировоззрением. В исследовании применяется комплексный подход, включающий описательный, интерпретационный и концептуальный методы, что позволяет авторам систематизировать языковые явления в поэзии А. Ахматовой и классифицировать их на три основные группы: коды неживой природы, коды живой природы, категориальные коды. Коды неживой природы включают в себя природные явления, вещества и артефакты (например, «вода», «яд», «деньги»); коды живой природы охватывают коды витальности телесные коды, коды восприятия, коды флоры и фауны (такие как «дыхание», «смерть», «рука», «губы», «горечь», «деревья», «чёрная птица»); категориальные коды содержат аксиологические, цветовые, временные и пространственные элементы (например, *этическая, эстетическая, утилитарная и рациональная оценка, «красный», «чёрный», «близкий – далёкий», «ночь», «час» и др.*). На основе анализа большого числа поэтических текстов авторы приходят к выводу, что А. Ахматова преимущественно использует коды живой природы и категориальные коды. Особенно значимыми являются витальные и антропоморфные коды, которые тесно связаны с её личной биографией и переживаниями. Все используемые коды являются составной частью её

уникальной художественной картины мира.

Несмотря на новаторский характер данной работы в области исследования лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой, анализ культурного фона и исторического контекста остаётся недостаточно глубоким. Авторы не в полной мере раскрывают, каким образом исторические и культурные факторы формируют поэтический язык и метафорическое выражение. Таким образом, данное направление сохраняет значительный потенциал для дальнейших исследований.

2.2. Реализация лингвокультурных концептов в структурах кодов живой природы и проблемы их корреляции

С точки зрения лингвокультурологии, многочисленные элементы природы представляют собой не только материальные сущности, но и семиотические системы, наделённые культурным смыслом и способные транслировать коллективную память. Растения, животные, тело и органы чувств – как базовые коды человеческого восприятия мира – посредством метафоры, символа и ритуальной практики глубоко вовлечены в процесс формирования и передачи культурных концептов. В поэзии А. Ахматовой такие «живые коды природы» не только служат эстетическими носителями природных образов, но и становятся ключом к расшифровке универсальных и этнокультурно-специфических значений.

На основе инструмента AntConc был проведён количественный анализ лексики, связанной с растениями, животными и телом, в 904 стихотворениях А. Ахматовой (см. рис. 3).

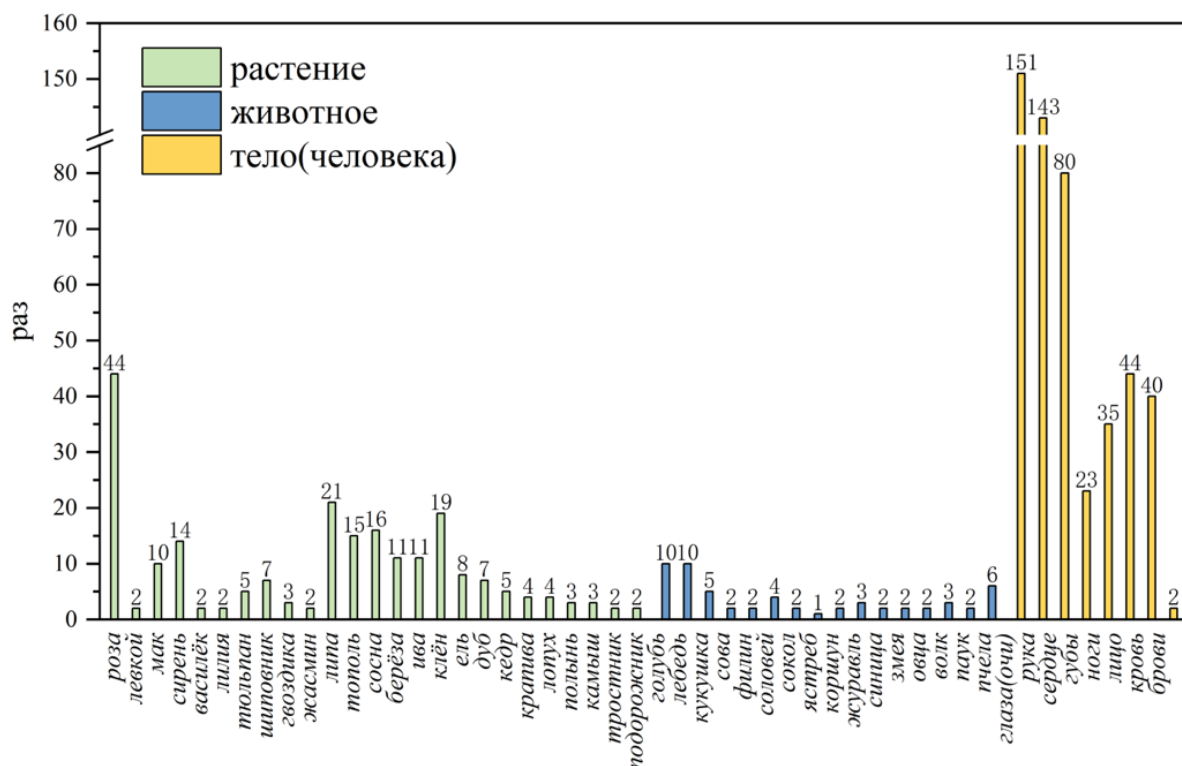


Рисунок 3 – Статистика и классификация лексики растений, животных и тела человека в поэзии А. Ахматовой

Согласно статистике, количество употреблений лексики, связанной с растениями, животными и телом, составляет соответственно 222, 58 и 518 раз. Это свидетельствует о предпочтениях поэта в выборе поэтических лексем: слова, связанные с телом, значительно преобладают над двумя другими категориями, что отражает высокую степень внимания поэтессы к физическому облику человека. Через описание тела и органов чувств А. Ахматова стремится к исследованию духовного мира. Лексика, связанная с растениями, также занимает заметное место: разнообразие флоры помогает передавать эмоциональные оттенки. Слова, обозначающие животных, употребляются редко и в основном касаются птиц. Наиболее часто используемые лексемы включают такие растения, как *роза*, *сирень*, *мак*, *липа*, *клён*, *тополь*, *сосна*; среди животных встречаются *голубь*, *лебедь*; среди частей тела – *глаза*, *рука*, *сердце*. Далее будет проведён подробный анализ четырёх основных кодов живой природы в поэзии А. Ахматовой.

2.2.1. Вегетативный код

Вегетативный код в поэзии А. Ахматовой формирует органическую сеть культурных символов. В настоящем исследовании он подразделяется на две системы: *цветочную и древесно-травяную*.

Символ *«розы»* уходит корнями в романтическую традицию европейской классической литературы. В русской культуре он обогащается православным контекстом и народной мудростью. В религиозной семиотике роза ассоциируется с чистотой Богородицы и символизирует святую любовь (например, *на иконах Богоматерь держит розу в руке*) [Лебедева 2020: 7]. *«Роза без шипов»* означала первую любовь. Но после грехопадения, когда Адам и Ева были изгнаны из рая, роза обросла шипами и стала символизировать смертный грех. В поэзии XIX века у таких поэтов, как А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов, образ розы получил новую интерпретацию. Роза в поэзии А. Ахматовой – это не только носитель чувственности, но и символ духовного страдания. В стихотворении «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...»: «Хорошо здесь: и шелест и хруст; / С каждым утром сильнее мороз, / В белом пламени клонится куст / Ледяных ослепительных роз. / И на пышных парадных снегах / Лыжный след, словно память о том, / Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем» [Ахматова 1998: 395] роза в строке *«Ледяных ослепительных роз»* – это не цветок, символизирующий пылкую любовь в традиционном смысле, а символ «замёрзшей памяти о любви». Она одновременно прекрасна и холодна, что отражает типичное для поэзии А. Ахматовой противоречивое чувство: тоску по былому теплу и трезвое осознание нынешнего одиночества. В стихотворении «Я не люблю цветы – они напоминают...» поэтесса выражает отторжение к декоративной функции цветов на похоронах, свадьбах, балах, где они олицетворяют мнимую, временную торжественность. В противовес этому *«предвечные розы»* воспринимаются как детские воспоминания – чистые и прекрасные, подобные звукам Моцарта, воплощающие идеал глубокой и подлинной красоты. В стихотворении «Последняя роза»

А. Ахматова через образы Морозовой, Саломеи, Дидоны и Жанны демонстрирует судьбу страданий, мученичества и жертвы. Она взывает к Богу, прося не новых испытаний, а лишь возможности вновь ощутить свежесть «последней розы»: «Мне с Морозовою класть поклоны, / С падчерицей Ирода плясать, / С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костёр опять. / Господи! Ты видишь, я устала / Воскресать, и умирать, и жить. / Все возьми, но этой розы алой / Дай мне свежесть снова ощутить» [Ахматова 1999: 134]. Алая роза выходит за пределы обычного цветка, становясь символом любви, вдохновения и жизненной страсти.

Помимо *розы*, в поэзии А. Ахматовой активно функционируют и другие цветы, такие как *левкои*, *мак*, *сирень*, *васильки*, *лилии*, *тюльпаны*, *шиповник*, *звездки*, *жасмин*. Посредством цветовой гаммы (например, «левкоев белых», «белая сирень»), запахов («аромат и счастье и покой»), а также приёмов олицетворения («бледные цветы качали головой») поэтесса воплощает эмоциональные состояния, переводя внутренние переживания в язык природы.

В стихотворении «Синий вечер. Ветры кротко стихли...» А. Ахматова создаёт символический образ левкоев, через который передаётся мотив скрытых чувств: «*Я несу букет левкоев белых. / Для того в них тайный скрыт огонь...*» [Ахматова 1998: 31]. *Левкои* выступают символом сокровенных эмоций, своеобразным «сосудом» интимных переживаний, что соответствует их значению в русской культурной традиции как метафоры тайны и скромности.

Мак в поэтической системе А. Ахматовой – многозначный символ насилия и памяти. В русской народной традиции мак сочетает свойства снотворного и погребального растения (существует поверье, что маковые зёрна умиротворяют души умерших). В стихотворении «Ещё одно лирическое отступление...», написанном в ташкентской эмиграции, строчка «*кровью залил мак*» превращает красный цветок в безымянный памятник жертв войны.

Сирень – это цветок весны и краткой любви, однако в поэзии А. Ахматовой он несёт черты элегического молчания: *«И неоплаканною тенью / Я буду здесь блуждать в ночи, / Когда зацветшею сиренью / Играют звездные лучи»* [Ахматова 1998: 409]. Сочетание «зацветшею сиренью» и «неоплаканною тенью» формирует скрытый диалог между живыми и мёртвыми.

В фольклоре **шиповник** сравнивался с негативными эмоциями и, в целом, оценивался сугубо отрицательно: он ассоциировался с горестями, ненавистью, ревностью, завистью и иными опасными чувствами [Шестеркина 2022: 189]. У поэта он приобретает значение культурного кода памяти. В стихотворении «Другая песенка»: *«Но в память той невестречи / Шиповник посажу»* [Ахматова 1999: 185] – посадка шиповника становится не просто актом воспоминания, но и способом передачи чувств: она позволяет нереализованной любви оставить в реальности символический след.

Тюльпаны считаются цветами, которые выражают надежду, жизнь и обновление. Белые тюльпаны часто ассоциируются с миром и чистотой, а красные могут символизировать кровь и жертву воинов. В стихотворении «24 мая» словосочетание «**чёрные тюльпаны**» представляет собой редчайший поэтический символ: *«Это были чёрные тюльпаны, / Это были страшные цветы»* [Ахматова 1999: 247].

Лилии в православной традиции символизируют чистоту Богородицы и божественное воскресение [Солоницына 2015: 2]. В стихотворении «Лилии» выражение «дев невинных рой» представляет идеализированную любовь, не затронутую мирской скверной.

Гвоздики, в русской культуре связанные с трауром и памятью о трагических событиях, а в стихотворении «О. Мандельштаму» становятся символом ушедшей юности, жертвы и страдания: *«О, как пряно дыхание гвоздики, / Мне когда-то приснившейся там, - / Это кружатся Эвридики, / Бык Европу везет по волнам»* [Ахматова 1999: 196].

В русской культуре *дерево* символизирует жизнь, мудрость, стойкость и связь между прошлым и будущим. Будучи важнейшим элементом природного культа, деревья занимают значительное место в народных преданиях, литературе и религиозных представлениях. Они воплощают силу и защиту: дуб – символ прочности и устойчивости, берёза – чистоты, ностальгии и национальной идентичности русского народа. В.А. Маслова считает: «соединяя глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, дерево выступает как символ памяти в прошлом, образ самой вечности» [Маслова 1997: 118]. Дерево – это не только природный объект, но и носитель духовного смысла, связующий материальное и трансцендентное. В славянской мифологии Мировое Дерево является её центральным символом, обозначающим неисчерпаемый источник жизненных сил и постоянно обновляющегося мира. Оно также оказывает определенное воздействие на нравственное и духовное развитие человека, на спасение его души [Баженова 2020: 113].

В поэзии А. Ахматовой дерево встречается с высокой частотностью. Поэтесса испытывает особую привязанность к деревьям. В её прозе встречаются воспоминания о душистых липах в Москве, упоминания высоких тополей под окнами нового дома и дубов в усадьбе Широкая осень. Эти образы становятся важными деталями лирического пейзажа, который наблюдает лирический субъект; они несут информационную функцию, участвуют в построении метафорических структур и входят в систему природных поэтических лексем.

С применением программного инструмента AntConc была проведена количественная статистика и классификация деревьев с целью подкрепления анализа лингвокультурных кодов эмпирическими данными (см. Таблицу 1).

Таблица 1 – Статистика лексических сочетаний с ключевым словом «дерево» и его конкретными номинациями в корпусе поэтических текстов

липа	сумасшедшая липа, липы ливной красоты, шереметевские липы, шумные липы, липы нищенски обнажены, молодые липы, царскосельские липы, блаженные липы, старые липы, царственные липы, осенние липы, крона лип, купы лип, липы зеленели, веют липы сладко, липы ломаются в комнату
тополь	серебрящий тополь, тюремный тополь, великаны тополя, высокие белоствольные тополя, тенистые тополя, сожжённый луной тополёк, тополь качается, влажно пахнут тополя, тополя тревожно прошуршали, тополя шелестят, тополя, как сдвинутые чаши, тополя, как факелы
сосна	иглы сосен, розовое тело сосен, сосен тишина, кривая сосна, сосновая кровать, столетние сосны, зашелестели сосны, сосен дрогнули верхушки
берёза	жидкие берёзы, родные берёзы, притихшие берёзы, душистая ветка берёзы, карельские берёзы, священная тень берёзы
ива	серебряная ива, плакучая ива, ива, дерево русалок, зелёная ива
клён	высокий клён, широкие клёны, оснеженный клён, заветнейший клён, старый клён
ель	корявая ель, сизые ели, черные ёлки, елей искалеченные руки, черные приземистые ёлки
дуб	старый дуб, Мамврийский дуб, резный дуб, дубовая доска, дубовой стол, библейские дубы
кедр	взволнованные кедры, мгновенный кедр, заветнейший кедр, чернели рощи кедров

Поэт наделяет растения человеческими поступками и волей: растения становятся активными субъектами действия, а порой даже участвуют в повествовательном конфликте, как в строках *«вход скрыл тополь»*, *«ели обступили»*, *«шёпот попросил»*; растения наделяются чувствами: радостью, печалью, гневом — и становятся зеркалом человеческих эмоций, как в выражениях *«не здороваются, не рады»*, *«плакучими ветвями»*, *«взволнованные кедры»*; растения выступают как «повествователи» природы, передающие скрытые послания или пророчества, как в строках *«шелестят тополя»*, *«хвойный лес и камыши в пруду / Ответствуют каким-то странным эхом»*; цветовая палитра передаёт эмоциональные оттенки: холод, страсть, например, *«серебрящий тополь»*, *«красный кленовый лист»*; формы растений приобретают черты одушевлённости: словосочетания *«низко*

спадающий хмель», «тростник оживший», «надмогильные кипарисы», «тюремный тополь» связаны с темами страдания и смерти; растения становятся носителями памяти, как в строках *«старый дуб шелестит о прошлом», «родные берёзы тянут ветки»*; растения сакрализуются: *«смиранный подорожник», «распятый Господь в каждом древе»*.

Далее в исследовании проводится декодирование растений в творчестве на основе анализа конкретных стихотворений.

1) **Липа.** Её, как святое дерево, люди сажали вблизи церквей, монастырей. А. Ахматова преобразует этот культурный код в форму хранения памяти, используя стратегию пространственно-временного наложения. В стихотворении «Пусть дети запомнят сегодняшний день...» липа символизирует обновление и надежду, но вместе с тем её тень, падающая на гранитные плиты, несёт в себе отпечаток исторической памяти и жертвы: *«И лип молодых чуть заметная тень / легла на гранитные плиты»* [Ахматова 1999: 150]. В «Меня влекут дороги Подмосковья» пишет: *«в кронах лип столетняя дремота / И Пушкин, Герцен. Что за имена!»* [Ахматова 1999: 180] – кроны деревьев становятся капсулами времени, хранящими духовное наследие культуры. Особое значение имеет образ «сумасшедшей липы» в стихотворении «Словно дочка слепого Эдипа...»: *«А одна сумасшедшая липа / В этом траурном мае цвела»* [Ахматова 1999: 75] – дерево цветёт в мае, нарушая биологический ритм. Его расположение «прямо против окна» создаёт пространство наблюдения и вовлечения, соединяя жизнь и смерть в поэтическом диалоге.

2) **Тополь.** В русской культуре он ассоциируется со смертью, трауром, заключением и одиночеством. Его стройная форма выражает стремление к небу, но также содержит трагический оттенок недостижимости. Часто высаживается у тюрем и кладбищ. В поэзии тополь выступает как символ политических репрессий и коллективной травмы: *«Там тюремный тополь качается, / И ни звука. А сколько там / Неповинных жизней кончается...»* («Показать бы тебе, насмешнице...») [Ахматова 1998: 442]. В «Реквиеме»

дерево становится свидетелем страданий: «Там **тюремный тополь** качается, / И ни звука» [Ахматова 1998: 24]. В стихотворении «Отрывок» уменьшительно-ласкательная форма «тополёк» подчёркивает хрупкость, а «распятые руки» отсылают к христианскому страданию и жертве: «сожженный луной **тополёк** / Тянет к небу распятые руки» [Ахматова 1999: 40].

3) **Сосна**. Она символизирует одиночество, стойкость и духовность северной дикой природы, часто встречающуюся в народных повествованиях Русского Севера. Сосна нередко изображается как «отшельник», например, в пословице: «**Сосна шумит** – беду предвещает». В поэзии А. Ахматовой образ сосны выступает многозначным символом, сопряжённым с темами веры, судьбы, памяти и смерти; он хранит воспоминания о родине, свидетельствует о скитаниях изгнанника и передаёт ощущение обречённости. В стихотворении «Ты — отступник: за остров зелёный...» строка «над озером тихим сосна» создаёт образ сосны как немого свидетеля изгнания. В стихотворении «Я спросила у кукушки...» образ сосен в строке «Сосен дрогнули верхушки» предстаёт как знак тревожного предчувствия судьбы. В стихотворении «Последний день в Риме» деревья наделяются функцией хранителей личной и культурной памяти: «Да комаровские сосны / На своих языках говорят» [Ахматова 1999: 215].

4) **Берёза**. Берёза занимает центральное место в природном ландшафте России, в народных традициях и в литературном языке, воспринимаясь как «национальное дерево» русских. Она является не только природным видом, но и конденсатом культурного символа: часто встречается в народных песнях, пословицах, сказках и поэзии, тесно связана с представлениями о родине, девушке, чистоте и стойкости. А. Ахматова в поэтическом тексте, обращаясь к семантике образа берёзы, актуализирует его глубинное национально-культурное содержание. В стихотворении «Славно начато славное дело» строки «К нам оттуда **родные берёзы** / Тянут ветки и ждут и зовут» [Ахматова 1999: 15] выражают коллективную ностальгию по

разобщённым семьям в условиях блокады Ленинграда. В стихотворении «Мартовской элегии» *«Ковылявшая в поле береза»* персонифицируется как существо, испытывавшее исторические страдания, подобно освобождённому узнику, медленно идущему по пустынному полю, а её телесная ущербность символизирует тяжесть эпохи и опыт страдания. В стихотворении «И это б могла, и то бы могла...» падение берёзы и её покрытие «седой мглой» наделяется значением смерти, одиночества и завершения: *«А сама, как береза в поле, легла, / И кругом лишь седая мгла»* [Ахматова 1999: 89].

5) *Ива*. На Западе плакучая ива символизирует траур и ассоциируется с дьяволом, тогда как на Востоке она олицетворяет весну и женскую грацию [Алчеева 2009: 94]. А. Ахматова использует морфологические особенности ивы (свисающие ветви, водолюбивость) для переосмысления её образа. В стихотворении «Знаю, знаю – снова лыжи» ива названа *«деревом русалок»* – в славянской мифологии русалка одновременно является соблазнительным существом и несчастной душой. Ива как «дерево русалок» соединяет в себе эти черты: искушение, мистериозность, смерть. В стихотворении «Ива» раскрывается глубокая, интимная и духовно-смысловая связь лирической героини с образом «серебряной ивы», которая выходит за пределы природного пейзажа, приобретая свойства олицетворённого спутника, утешителя и хранителя её внутреннего мира: *«Я лопухи любила и крапиву, / Но больше всех – серебряную иву. / И, благодарная, она жила / Со мной всю жизнь, плакучими ветвями / Бессонницу овеивала снами»* [Ахматова 1998: 459].

6) *Клён*. Клён считается деревом терпения, духовной силы, равновесия и спокойствия. Он является хранителем родного очага, символизирует чистоту помыслов. В «Поэме без героя» неоднократно появляется старый клён у Фонтанного дома. Окно выступает границей, разделяющей внутреннее и внешнее пространство, а *«клён в окне»* становится свидетелем, пересекающим эту границу. Образ клёна многократно связывается с мотивами смерти: в пространственно-временной перспективе 1941 года

клён возникает как «*призрак*», предвещающий тень войны и личную трагедию (например, «попадание авиабомбы в 1942 году»). Клён становится спутником героя, и «доказательством всего на свете». Он подобен призме, преломляющей ахматовское размышление о травмах XX века.

7) *Ель*. На Руси ель была священным деревом, которое отражало два мировоззренческих подхода: с одной стороны, защиту дома, защиту от болезней, исцеление, а с другой – приём покойников, их поминовение, похоронная обрядовость. В поэзии А. Ахматовой характер ели часто передаётся через конкретные формы и цвета с помощью ярко выраженной визуальной специфики, как, например, в выражениях: «*корявая ель*», «*сизые ели*», «*чёрная ель*», «*чёрные ёлки*», «*чёрные приземистые ёлки*». В стихотворении «Прошло пять лет» ель получает антропоморфные черты: «*Где елей искалеченные руки / Взывали к мщенью – **зеленеет ель...***» [Ахматова 1999: 148]. «Иskalеченные руки» ели, растерзанные войной, символизируют пережитое насилие, тогда как новая зелень – знак заживления ран и возрождения страны. Таким образом, ель предстаёт одновременно как жертва насилия и как носитель будущего. Эта двойственность символизирует продолжение национальной памяти: страдание не забыто, но жизнь продолжается.

8) *Дуб*. В русской культуре дуб – священное дерево славянского бога грома Перуна – бога молний и воинской доблести. Он символизирует мужское начало, силу, мощь, твёрдость, а также служил местом жертвоприношений [Толстой 2002: 169]. Считается одним из самых сакральных деревьев природы, дуб выступает как мост между небом и землёй, символизируя связь человека с божественным. В русском фольклоре выражение «*Крепкий как дуб*» [Молотков 1968: 195] означает нестигаемость духа. В православной традиции дуб рассматривается как проявление божественной силы, его тень наделяется сакральным смыслом – защитой и откровением. В литературе дуб часто символизирует философское размышление и поиски смысла жизни. В поэзии А. Ахматовой дуб связан с

темой смерти. Строка «*тело у старого дуба нашли*» («Сероглазый король») соотносится с иконографией православного искусства, в которой мученики изображаются у дуба, что придаёт смерти оттенок сакральности. В строке «*Шелестит о прошлом старый дуб*» дуб становится свидетелем чувств поэтессы, его «шелест» придаёт поэтическому пространству ностальгическое и меланхолическое звучание.

9) **Кедр.** В русской культуре кедр благодаря своей величественной форме и долголетию служит метафорой вечности и бессмертия. Пословица «*Кедр – дерево Божьего дыхания*» подчёркивает его сакральный статус. В стихотворении «При непосылке поэмы» читаем: «*тень заветнейшего кедра / Перед запретнейшим окном...*» [Ахматова 1999: 187], где «тень кедра» становится отголоском воспоминаний, а «запретное окно» – метафорой запретного высказывания. В стихотворении «С самолёта» сосновые леса, представленные в виде чёрных силуэтов, формируют панораму Родины, увиденной с высоты. Поэтесса утверждает: «*это всё моё – / Душа моя и тело*» [Ахматова 1999: 78], превращая кедр в символ национальной идентичности и неразрывной связи между личностью и землёй.

10) **Подорожник.** Обычное дикорастущее растение. Название четвёртого сборника А. Ахматовой «Подорожник» подчёркивает символическое значение этого растения. Подорожник укореняется в утоптанной земле, становясь свидетелем культурного упадка, но в то же время – носителем силы возрождения. Он выживает под давлением времени и лечит его раны своими «лекарственными свойствами».

2.2.2. Зооморфный код

В корпусе ахматовских текстов особое место занимают *птицы*. Птицы повсеместно использовали для выражения идеи свободы, обозначения души при ее отделении от тела или разделении духовного начала и земного. Они часто становились символами божественности, власти, победы [Джон 1997: 335]. Посредством динамичного выбора глаголов и олицетворения

А. Ахматова превращает птиц из статичных символов в наделённые субъектностью носители восприятия: глаголы «лететь», «биться», «упасть» подчёркивают состояния птиц; звукоизобразительные глаголы «ворковать», «кричать» придают им черты одушевлённости. Взаимодействие птиц с цветовыми кодами формирует визуальную знаковую систему: в стихотворении «В лесу» «чёрный квадрат» неба и взгляд совы создают ощущение гнетущего контраста. Анализ птиц проводится по следующим категориям:

1) *Голубь*. Голубь в русской культуре обладает двойственной семантикой: с одной стороны, он выступает как эманация Святого Духа в библейской традиции, воплощая мир, спасение и божественное начало; с другой – в фольклоре голубь ассоциируется с любовью и верностью благодаря своей «моногамной» природе. В стихотворении «Любовь» голубь на белом окне олицетворяет любовь: «*То целые дни голубком / На белом окошке воркует*» [Ахматова 1998: 80]. В стихотворении «Выбрала сама я долю...» возвращение голубя созвучно «Благовещению» и становится символом слияния личного чувства и божественного откровения.

2) *Лебедь*. В культуре древних славян лебедь считался сакральной птицей, его белое оперение и грациозность делают его воплощением женской красоты и божественности. Лебедь служит символом грации, совершенства, чистоты и невинности [Джон 1997: 361]. Миграция лебедей интерпретируется как метафора переселения душ. В стихотворении «Не прислал ли лебедя за мною...» лебедь помещён в ряд «переходных медиумов» (лодка, плот), что символизирует переход от жизни к смерти: «*Не прислал ли лебедя за мною, / Или лодку, или черный плот?*» [Ахматова 1998: 428]. Лебедь отзывается на «обещание шестнадцатого года весной», соединяя воспоминание о прошлом чувстве с надеждой на будущее воссоединение.

3) *Кукушка*. Живущая в лесах кукушка традиционно ассоциируется со свободой и природой. Однако в стихотворении «Я живу, как кукушка в

часах...» кукушка превращается в метафору утраты субъектности: кукушка в механических часах появляется только по команде, как жизнь лирической героини подчинена внешним силам: общественным нормам, судьбе, воле другого.

4) Сова/Филин. В славянской мифологии сова связана с тьмой, смертью, мудростью и колдовством [Алчеева 2009: 58]. Её пронзительный крик считался предвестником беды, часто сопровождая похороны или катастрофы. В стихотворении «В лесу» сова с «важным» обликом фиксирует момент убийства, её «чутко слушает» делает акцент на безучастном наблюдении и символизирует безжалостность судьбы. В «Статуя «Ночь» в Летнем саду» *«бессонная сова»* в сочетании с «траурными маками» создаёт образ безысходности блокады Ленинграда.

5) Соловей. Соловей – один из самых многозначных поэтических образов в русской культуре. В народной традиции его песня олицетворяет весну, любовь и свободу, а ночное пение придаёт ему черты тоски и одиночества. А. Ахматова использует состояние «голоса» соловья для выражения эмоций. Так, *«соловей безголосый»* («Как вплелась в мои тёмные косы...») намекает на утрату речи и неосуществлённую любовь. В стихотворении «Падение Берлина» выражение *«И русской песни голос соловьиный / Плыл в музыке...»* демонстрирует, что соловей выступает также как символ продолжения и неугасимости национального духа.

6) Сокол. Сокол в русской традиции символизирует мужество, свет, надежду и героизм. Метафора «сокол» может также употребляться в поэтическом дискурсе для ласкового именованя мужчины (брата, мужа, любимого) [Комиссарова 2011: 21]. В «За узором дымных стекол...» строка *«Отчего мой ясный сокол, / Не простишься, улетел?»* [Ахматова 1998: 142] говорит о потере любви и оставшейся пустоте.

7) Ястреб/Коршун. Ястреб и коршун несут амбивалентную символику: они олицетворяют силу и проницательность, но также связаны с хищничеством, смертью и насилием. В «Отлетела от меня удача...»

«*ястребиный взгляд*» несёт агрессивную окраску. В «Скорость» коршун представлен как символ тоталитарного насилия: «*Коршуном злобным на мир налетела*».

8) **Журавль.** Журавль в литературе связан с мотивами миграции и расставания («Журавли» Р. Гамзатова; «Журавли» В. Солоухина; «Журавли» Н.М. Рубцова и др.). В «Так *раненого журавля*...» журавль символизирует раненость и одиночество. Крик журавлиной намекает на смерть или освобождение души. Как перелётная птица, он продолжает традиционный для русской культуры образ «журавль как уходящая душа».

Помимо птиц, в поэтическом коде встречаются также *змеи, овцы, пауки* и другие животные. Хотя их упоминания не столь часты, именно в определённых текстах они приобретают ключевое значение как символы деконструкции власти, записи травмы и переосмысления идентичности.

В русской культурной традиции *змея* обладает сложной и многослойной семантикой. Змея служит олицетворением зла, хитрости, смерти, разрушения, греха и дьявола; также она – символ мудрости, целительства, обновления и возрождения жизни. В стихотворении «Любовь» любовь колеблется между образами «змеи» и «голубки», что раскрывает неконтролируемость и многогранность. В стихотворении «В комнате моей живет красивая...» «медленная» и «чёрная» змея символизирует мистическую и замкнутую форму бытия, которая отражает внутреннее состояние лирической героини: «Как и я, такая же ленивая / И холодная, как я» [Ахматова 1998: 43].

Овца в Библии является одним из самых важных жертвенных животных. В Ветхом Завете их часто приносили в жертву для искупления грехов людей. «Агнец Божий» – именование Иисуса Христа, известное из Евангелия от Иоанна. Выражение «чёрная овца» в пословичной традиции («В семье не без урода») обозначает исключённого, инакового. Этот символ может быть истолкован как метафора угнетённого народа, или как символ маргинализированной личности, не способной к открытому сопротивлению.

В стихотворении «Подражание армянскому» А. Ахматова использует образ «чёрной овцы» в качестве метафоры жертвы и изгнанницы, выражающей трагическое самоощущение и протест против насилия: *«Я приснюсь тебе черной овцою... / "Сладко ль ужинал, падишах? ... / Так пришелся ль сынок мой по вкусу / И тебе, и деткам твоим?"»* [Ахматова 1998: 439].

Волк в русской литературной традиции символизирует одиночество и дикую свободу. Однако в советском дискурсе «волк» нередко выступает как метафора «врага народа». В стихотворении «Вам жить, а мне не очень...» строка *«Волк любит жить на воле»* выражает жажду свободы, в то время как *«бьют волка круглый год»* фиксирует продолжающееся насилие и подавление личности. Лирическая героиня отождествляет себя с волком, выбирающим путь свободы, осознавая его цену: волчий вой превращается в поэтический голос, способный пережить телесную смерть и превращающий боль в искусство.

В русских народных поверьях **паук** рассматривается как «ткач мира»: его паутина символизирует сложность и неотвратимость судьбы. Пословица *«Паук в углу – к письму»* указывает на связь паука с тайными посланиями, а медленный и точный процесс плетения нередко сравнивается с постепенным разворачиванием рока. Паутина в традиции также имеет значение: крестьянские семьи иногда подвешивали искусственные сети под потолком для защиты от зла. В стихотворении «Три раза пытаться приходила...» паутина становится материальной метафорой роковой вины, внутреннего страха и «непрощённой лжи», из которой невозможно вырваться: *«Все тело мое изгибалось, / Почувствовав смертную дрожь, / И плотная сеть паутины / Упала, окутала ложе...»* [Ахматова 1998: 52]. В стихотворении «Мартовская элегия» паутина преобразуется в фильтр памяти, который отсеивает *«полуночную сходку библейских дубов»*, оставляя лишь фрагментарные светотени – это указание на старение и разрушение человеческой памяти под воздействием времени.

2.2.3. Соматический код

Тело в поэзии А. Ахматовой выступает одновременно как носитель и как символ, в котором закодированы глубинные культурные значения и скрытые эмоциональные смыслы. Поэтесса возвышает телесный опыт личности до универсального образа человеческих чувств: глаза отражают сияние души, губы произносят слова любви и скорби, руки и ноги фиксируют момент расставания, сердце пылает неугасимым огнём.

В культурной традиции *глаза* часто именуются «зеркалом души». Русская пословица гласит: «Глаза – зеркало души». Взгляд способен отразить внутреннее состояние человека, стать внешним выражением чувств. В любовной лирике одного взгляда между влюблёнными достаточно, чтобы выразить больше, чем можно бы было словами: слезящиеся глаза, отведённый взгляд – всё это метки трагедии любви. В стихотворении «Не будем пить из одного стакана...» А. Ахматова пишет: «*Но мне понятен серых глаз испуг*». В серых глазах возлюбленного отражается страх и вина, свидетельствующие о невозможности счастливой любви. Поэтесса неоднократно обращается к образу «серых глаз», в стихотворениях «Я смертельна для тех, кто нежен и юн...», «Сероглазый король», «Снова со мной ты», «У меня есть улыбка одна» серо-голубые глаза становятся символом меланхолии, тайны и трагической обречённости.

Руки в поэзии А. Ахматовой являются ключевыми символами действия и чувства. Пословица гласит: «*Глаза боятся, а руки делают*». В поэтическом языке «руки» часто передают психологическое напряжение: сжатие – это подавленная боль, разжимание – отречение или расставание, прикосновение – близость и жажда. Строка «Сжала руки под тёмной вуалью...» выражает сдерживаемое страдание. Когда возлюбленный уходит, героиня разжимает руки и бросается вслед, даже не коснувшись перил. Движение рук – от напряжённого сжатия к бессильному протягиванию – раскрывает всю траекторию чувства: от подавления к всплеску и, наконец, к отчаянию. Руки в поэзии А. Ахматовой – это «холодные руки», «сухая рука», «белая рука»,

«невидимая рука», «твёрдая рука» и др. Так, в стихотворении «Хорони меня, ветер...» строка «**И некому руки сложить**» указывает на отсутствие ритуального завершения – в православии сложенные руки умершего символизируют душевный покой и принадлежность к вечности. Их отсутствие – знак брошенности и духовной неустроенности. В «Когда уже к неведомой отчизне...» «**незримая рука**» отсылает к православной традиции: сложенные для молитвы руки символизируют упокой души, тогда как их отсутствие – изоляцию и тревогу лишённой пристанища души

Сердце – источник любви и жизни [Джон 1997: 167]. В ранней лирике сердце символизирует страсть и уязвимость, в поздней – закалённость и духовную стойкость. В стихотворении «Память о солнце в сердце слабеет...» сердце выступает как сосуд, некогда наполненный солнцем (символом счастья), теперь лишённый тепла и света – процесс угасания метафорически выражен через вещь. Поэтесса выходит за пределы традиционной трактовки сердца как символа любви и выявляет внутреннее напряжение, изначально присущее этому образу. В стихотворении «Вижу выцветший флаг над таможенной...» сердце «*замирает, и больно вздохнуть*» – здесь личное биение сердца сливается с историческим ритмом эпохи, предвосхищая трагедию революции. В строках стихотворения «*И не знать, что от счастья и славы / Безднадёжно дряхлеют сердца*» [Ахматова 1998: 117] происходит деконструкция светских ценностей, противопоставленных подлинной духовности. Сердце, колеблющееся между дрожью и памятью, – сосуд личного существования и одновременно метафора национальной боли на рубеже модерности. **Сердце** в русской культуре – символ души, чувств и нравственного сознания. В строках стихотворения «*Вынь из груди мое сердце и брось / Самой голодной собаке*» («Дьявол не выдал. Мне всё удалось...») [Ахматова 1998: 392] сердце становится образом расколота души, тотального самоотречения.

Губы в поэтическом языке А. Ахматовой одновременно воплощают страсть и молчание. В ранних любовных стихах губы ассоциируются с

поцелуем, желанием, соблазном: «*Так отчего же такая отрада / Эти вишнёвые видеть уста?*» («Пленник чужой! Мне чужого не надо...») [Ахматова 1998: 320]. Однако она предпочитает говорить о несостоявшихся поцелуях, исчезающих улыбках: «*И если б знал ты, как сейчас мне любви / Твои сухие, розовые губы!*» [Ахматова 1998: 141]. А. Ахматова придаёт губам значение слова и поэзии. В эпоху тоталитарного режима губы могут и воспевать, и молчать. В «Реквиеме» поэтесса выступает «уста́ми тысяч» – в финале сказано: «*Улыбка вянет на губах покорных, / И в сухоньком смехе дрожит испуг*» [Ахматова 1998: 320]. Эта метафора немоты и ужаса – осуждение эпохи террора. Но именно губы А. Ахматовой обрета́ют голос и говорят за тех, кто не мог молчать, также приобретают пророческую функцию: «*И давно мои уста / Не целуют, а пророчат*» («Нет, царевич, я не та...») [Ахматова 1998: 244].

В поэзии А. Ахматовой изображение **лица** и выражения передаётся с тончайшей выразительностью, оно часто служит средством передачи душевного состояния персонажа. В стихотворении «Сжала руки под тёмной вуалью...» строка «*Улыбнулся спокойно и жутко*» фиксирует момент эмоционального разрыва. В «Реквиеме», особенно в эпилоге А. Ахматова создаёт собирательный образ женщин эпохи: «*Узнала я, как опадают лица, / Как из-под век выглядывает страх, / Как клинописи жёсткие страницы / Страдание выводит на щеках*» [Ахматовой 1998: 28]. Поэтесса запечатлела портрет женского поколения тёмных лет XX века и его подлинность, проникнутая трагической правдой времени, поражает читателя в самое сердце.

Волосы – как часть тела, в русской культуре символизируют мудрость и возраст. В «Реквиеме» волосы становятся немым свидетелем страдания, они отражают прожитые годы и пережитую боль: «*Как локоны из пепельных и черных / Серебряными делаются вдруг*» [Ахматова 1998: 28].

Ноги в творчестве А. Ахматовой передаются в звуковом и символическом ключе: «*звук шагов*», «*походкою лёгкой вошла*», «*топот*

конницы», «легчайший шаг». Они часто связаны с описанием пространства – «под ногой»: «Где **под ногой**, как лист увядший, слава» («От странной лирики, где каждый шаг – секрет...»), «А **под ногой** могильная ступень» («А я иду, где ничего не надо...»). Нога – место давления, власти, смерти. В стихотворении «Семнадцать месяцев кричу...» сцена, где женщина «кидается в **ноги** палачу», превращает нижнюю конечность в точку предельного унижения. Колени матери и сапоги палача выстраивают вертикаль насилия. В стихотворении «Данте» босые ноги изгнанника становятся телесным жестом отказа от власти, он так и не вернулся во Флоренцию, что символизирует разрыв с прошлым: «**Но босой**, в рубахе покаянной, / Со свечой зажженной не прошел / По своей Флоренции желанной, / Вероломной, низкой, долгожданной...» [Ахматова 1998: 431].

Кровь – важнейший телесный код в её поэтике, через который проявляются биополитика, женская телесность и историческая травма: **1) Кровь как идентичность:** «Ведь капелька **новгородской крови** / Во мне – как льдинка в пенном вине» («Приду туда, и отлетит томленье...») [Ахматова 1998: 277]. **2) Кровь как носитель любви и страсти:** «И пела кровь: блаженная, ликуй!» («Ждала его напрасно много лет...»), «И омоешь пыточную кровью / То, что люди называли любовью» («Угадаешь ты её не сразу...») [Ахматова 1998: 334]. **3) Кровь как метафора войны и насилия:** «А когда, как после битвы, / Облака плывут в **крови**, / Слышит он мои молитвы / И слова моей любви» («На пороге белом рая...») [Ахматова 1998: 352].

2.2.4. Перцептивный код

При чтении поэзии Анны Ахматовой ощущается, что поэт часто с помощью тщательно выстроенного звукового кода создаёт образ перехода от хаоса к ясности. В стихотворении «Творчество» она использует насыщенное звучание, чтобы передать высокую чувствительность творческого процесса в 1930-е годы. «В ушах не умолкает бой часов» – механический бой

представляет собой не только шкалу физического времени, но и метафору политического давления. Непрерывность звука часов намекает на состояние постоянного духовного контроля. «Вдали раскат стихающего грома» возникает оксюморон: «раскат» и «стихающего». Гром – отзвук революции и войны, его затухание – не исчезновение, а трансформация в вибрации коллективного бессознательного. Такая незавершённая травма формирует психологический фон творчества. Звуковая система в «Творчестве» – это предельная метафора механизма поэтического рождения. Затихание часов, грома и стонов не означает конец истории, а наоборот – момент, когда хрупкое слово проникает сквозь железный занавес. «Услышанный звук растущей травы» доказывает: в созданной тоталитаризмом вселенной поэзия остается высшим органом слуха.

В других произведениях А. Ахматовой звуки: флейта, колокольный звон, шаги, природные шумы – часто наделяются временным и судьбоносным измерением. В русской фольклорной традиции флейта обладает двойственным значением: она символизирует как пастушескую невинность, так и магическую силу в обрядах вызова духов (например, в стихотворении «Кострома» звук флейты сопровождает души умерших). В стихотворении «Над водой...» повтор «Дудочка поет: ду-ду!» усиливает ощущение неизбежного ритма судьбы. В стихотворении «Твоя свирель над тихим миром пела...» песнь флейты переплетается с шепотом смерти, подчёркивая противоречивую сущность любви как одновременно сладостной и разрушительной силы: «Твоя свирель над тихим миром пела, / И голос смерти тайно вторил ей» [Ахматова 1998: 94]. Это противопоставление усиливает эмоциональную борьбу лирического героя. Одной из звуковых метафор в её творчестве становится колокольный звон: «Колокольный звон», «великопостный звон», «Торжественно гудят колокола». В стихотворении «Я в этой церкви слушала Канон...» великопостный звон противопоставляется хаотическим выстрелам, что символизирует бессилие веры перед лицом насилия.

Среди звуков важнейшим символом становится *тишина*. Она одновременно деконструирует понятие «слово» в русской культуре и репрезентирует невыразимость XX века. В ранней лирике А. Ахматовой тишина тесно связана с одиночеством и опытом смерти. Она становится пространством чувства. В стихотворении «Молюсь оконному лучу...» вечерняя тишина служит ареной внутреннего диалога: *«Но в этой храмине пустой / Он словно праздник золотой / И утешенье мне»* [Ахматова 1998: 14]. Тишина здесь понимается не как физическая пустота, а как форма духовного убежища. В стихотворении «Хорони меня, ветер...» «дыхание тихой земли» метафорически обозначает одинокую смерть: *«Надо мною блуждающий ветер / И дыханье тихой земли»* [Ахматова 1998: 15].

С началом революции и войны тишина выходит за рамки частной сферы и становится свидетельством истории. В стихотворении «И целый день, своих пугаясь стонов...» выражение «тихо стало» передаёт мёртвую тишину, наступившую вслед за громом орудий. В строке «Смерть выслала дозорных по дворам» тишина предстает как метафора коллективной травмы и утраты слов. В позднем её творчестве тишина переосмысливается. В стихотворении «Предвесенняя элегия» строчка «Был с той обручен тишиной» соединяет абстрактную категорию с личной судьбой. Тишина предстаёт не внешней средой, а внутренним и вечным спутником поэта. Она становится метафорой самой поэзии.

Обоняние в поэзии А. Ахматовой нередко служит триггером памяти и метафорой чувства. В стихотворении «Привольем пахнет дикий мед...» она пишет: *«Привольем пахнет дикий мед, / Пыль – солнечным лучом, / Фиалкою – девичий рот, / А золото – ничем. / Водюю пахнет резеда, / И яблоком – любовь. / Но мы узнали навсегда, / Что кровью пахнет только кровь»* [Ахматова 1998: 423]. Запахи мёда, фиалки и пыли символизируют природу и невинность, запах крови вводит тему насилия и смерти. Обонятельные образы формируют внутренний конфликт между чистотой и жестокостью. В стихотворении «Посвящение цикла»: *«Принесет вам только запах тленья,*

/ *Привкус дыма и стихотворенья*» [Ахматова 1999: 29] «запах тленья» означает необратимое разрушение. Запах дыма – это знак сожжённых произведений. Даже уничтоженное стихотворение продолжает существовать в форме запаха и памяти.

Посредством **вкуса**: «горечь», «соленость» и других – А. Ахматова трансформирует абстрактные эмоции в конкретный физиологический опыт. Горечь и опьянение раскрывают внутреннюю противоречивость любовного чувства. В стихотворении «Как соломинкой...» строка «Знаю, вкус её горек и хмелен» указывает на то, что любовь – это одновременно духовная мука и всепоглощающее искушение. Образ соломинка овеществляет душу, представляемую как жидкость, а вкусовая сложность отражает слияние боли и зависимости, характерное для любовного опыта. Вкус души – это не столько чувственное наслаждение, сколько переживание, в котором сплетаются жертвенность и страдание. В стихотворении «Разве я стала совсем не та...», написанном в ташкентской ссылке, поэтесса утверждает: «Разве забыли мои уста / Твой привкус, *горе?*» [Ахматова 1999: 62]. «Вкус страдания» становится метафорой неистребимой памяти. Где бы она ни находилась, вкус утрат и боли продолжает жить в её теле, превращаясь в неотъемлемую часть бытия. Солёный вкус в поэзии часто ассоциируется со слезами и морем, символизируя течение времени и закрепление травмы в памяти. В стихотворении «Ленинград в марте 1941 года» «*солёный привкус*» становится «отпечатком пальца» повседневной жизни блокадного Ленинграда и знаком коллективной памяти.

Проведённый анализ кодов растений, животных, тела и органов чувств в поэзии А. Ахматовой позволяет утверждать, что вегетативный код, впитавший в себя славянские традиции и личный опыт, выстраивает многомерную метафорику памяти, страдания и искупления; зооморфный код, балансируя между фольклорными архетипами и историческим контекстом, раскрывает темы власти, раны и свободы; соматический код преобразует телесное в значимый культурный знак судьбы; а перцептивный

код посредством тончайшего кодирования звука, запаха и вкуса делает историческое насилие выразимым в поэтическом тексте.

Проблемы корреляции лингвокультурных концептов в структурах кодов живой природы связаны как известно, с изучением взаимосвязи языка и культуры, а также с анализом структуры концепта как ментальной единицы, отражающей культурные смыслы. В переводах кодов живой природы преимущественно используется дословная передача, при этом в поэтическом тексте часто отсутствуют пояснения. Это приводит к заметным культурным расхождениям. Так, «роза» переводится как «玫瑰», «сирень» – как «丁香», «лилия» – как «百合», «тюльпан» – как «郁金香»; «тополь» (白杨), «берёза» (桦树), «сосна» (松树), «дуб» (橡树) также сохраняются в прямом переводе. Переводчик стремится сохранить символическое содержание оригинала – такие смыслы, как любовь, скорбь, память и надежда. Следует отметить, что «мак» переведён как «罂粟花» – формально точно, однако в китайском культурном контексте слово «мак» нередко ассоциируется с наркотическими коннотациями, что смещает значение от символа жертвы и памяти к символу опасности и одурманивания, вызывая лёгкий культурный сдвиг. Аналогичная ситуация наблюдается в переводе «гвоздика» как «康乃馨»: хотя формально перевод точен, в китайской культуре это слово связано прежде всего с Днём матери и чувством нежности, что ослабляет присущие А. Ахматовой мотивы скорби и военной памяти. Берёза («白桦») почти стала воплощением национальной идентичности России, её воспринимают как символ чистоты, стойкости и народного духа, тогда как в китайской культуре берёза не обладает столь выраженной национальной семантикой.

Что касается животного кода, то в случае буквального перевода также возникают культурные расхождения. Например, голубь («鸽子») в российском религиозном и политическом дискурсе выступает важным символом, тогда как в Китае он обозначает лишь универсальный образ мира.

Журавль («鹤») в российской культуре ассоциируется с памятью, ностальгией и образом ушедших, тогда как в китайской – с даосизмом и бессмертием, символизируя долголетие и чистоту. Наиболее контрастен образ дракона (龙): в китайской культуре он означает величие и благополучие, тогда как в российской и европейской традиции трактуется как враждебное чудовище. Таким образом, при буквальном переводе неизбежно происходит редукция культурных смыслов, что приводит к неполному восприятию текста и даже к возможности искажения интерпретации. В отличие от этого, соматические и перцептивные коды в поэзии, будучи тесно связанными с универсальным человеческим опытом, демонстрируют значительно меньшую степень культурных расхождений, поэтому в данном исследовании на них подробно не останавливаемся.

2.3. Коды неживой природы в творческом наследии А. Ахматовой

В поэтике А. Ахматовой неживые элементы природы не выступают в роли пассивного географического фона или абстрактных символов, а активно интегрируются в глубинную структуру текста как лингвокультурные коды, функционирующие в качестве центральных медиаторов расшифровки культурной памяти, социально-исторического контекста и духовности. В отличие от предыдущего раздела, посвящённого кодам живой природы, в настоящем разделе акцент смещается на более сложные и метафорически напряжённые *неживые природные коды*. К ним относятся символы природы, религии, мифологические архетипы, материальные объекты, пища, пространственно-временные маркеры и др. Все эти элементы формируют сложную и многоуровневую сеть культурной символики. При переводе на китайский язык данные коды выявляют культурные различия, демонстрируя асимметрию в интерпретации символов и их смысловых акцентов в русской и китайской традициях.

2.3.1. Стихийный код

В поэтической системе А. Ахматовой «стихийный код» является не только эстетическим ресурсом для изображения внешнего мира, но и культурной символической сетью, глубоко вовлечённой в процесс смыслообразования. Он охватывает такие природные элементы, как *вода, огонь, ветер, камень и другие*.

Вода – это начало и конец всего сущего. В славянской культуре архетип воды особенно активен: она рассматривается как очищающая сила жизни, способная предотвратить болезни. В обширном географическом пространстве России реки (такие как *Волга, Дон*) иногда символизируют источник жизни и свидетелей истории, а озёра (например, *Ладожское*) – тишину и вечность. В поэзии А. Ахматовой: **1) Вода обладает очищающим и исцеляющим действием.** В стихотворении «А там мой мраморный двойник...» омовение дождём выражает безмолвное врачующее действие природы и одновременно метафоризирует течение времени, способного смывать любые следы страдания: «*И моют светлые дожди / Его запекившую рану...*» [Ахматова 1998: 72]. **2) Вода предвещает судьбоносные испытания.** В стихотворении «По той дороге, где Донской...» строка «*Я шла, как в глубине морской...*» передаёт тяжесть исторического опыта битвы на Дону в ощущение удушья под водой. «*Моей судьбы девятый вал*» предвещает кульминационное испытание. Символ девятого вала – это культурный архетип финального испытания судьбы, неизбежного разрушения или великой революции. Этот символ восходит к знаменитой картине И.К. Айвазовского «*Девятый вал*», изображающей гигантскую волну, готовую поглотить оставшихся в живых. Поэт как бы заявляет о своей готовности встретить бурю судьбы. **3) Вода как метафора власти и исторического пространства.** Нева, «жидкий позвоночник» Петербурга, в «Медном всаднике» Пушкина уже выступает в роли свидетеля истории. В стихотворении «*Как ты можешь смотреть на Неву...*» невский пейзаж перерастает в эсхатологическое зрелище: сочетание «Невы»,

«чёрного ангела» и «малиновых костров» формирует апокалиптическую панораму, резонирующую с фатализмом петербургского мифа в русской литературе.

«Огонь и вода» представляют собой архетипическую двойственность человеческой цивилизации. *Огонь* в русской народной традиции носит двойственный характер: с одной стороны, огонь домашнего очага, символ тепла, семьи, душевного приюта; с другой – пожар и пламя войны, несущие разрушение и хаос. В православной традиции огонь (например, *пасхальные свечи*) символизирует очищение души, божественное озарение, но также является частью чистилища, где души продолжают страдать. В революционном контексте огонь превращается в символ перемен и насилия (например, в «Двенадцати» А.А. Блока). В поэзии А. Ахматовой огонь, в отличие от мягкой проникающей природы воды, характеризуется сильной экспрессивностью и внутренней противоречивостью: он воплощает как жгучую страсть, так и предчувствие гибели. Огонь предстаёт не как мимолётное вдохновение, а как внутренняя, постоянно движущая сила, преобразующая личный опыт в поэзию, а затем в духовное пламя читателя [Sonia Ketchian 1986: 37].

Формы и цвета огня служат маркерами интенсивности чувств и переменчивости судьбы: *огонь свечи, пьяный огонь, неугасимый огонь, жёлтый огонь, холодное, чистое, лёгкое пламя и др.* Огонь связан с интимными переживаниями, сливаясь с эмоциями и разумом, с любовным жаром и болью. В стихотворении «О, молчи! от волнующих страстных речей...» огонь символизирует не только страсть, но и мучительную боль: «О, молчи! от волнующих страстных речей / Я в *огне* и дрожу» [Ахматова 1998: 7]. Связь с глаголом «дрожу» подчёркивает амбивалентность эмоций: одновременно вожделение и страх перед его последствиями. В стихотворении «Зачем притворяешься ты...» выражение «*пьяного огня*», движущегося «по высохшим серым болотам» [Ахматова 1998: 241], служит олицетворением утраты контроля над чувствами и разумом. В

стихотворении «Пусть кто-то ещё отдыхает на юге...» поэтесса пишет: «Последней не встречи с тобой - / Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой» [Ахматова 1999: 83]. «*Холодное, чистое, лёгкое пламя*» предстает как парадоксальный образ, в которой сочетаются сдержанность и внутреннее очищение: это не пламя страсти, а знак духовной победы над обстоятельствами.

В 1930-х огонь вплетён в ткань исторической памяти и страдания: «*Мне, лишённой огня и воды, / Разлучённой с единственным сыном...*» («Мне, лишённой огня и воды...») [Ахматова 1998: 451]. Поэтесса оказывается лишённой этих двух стихий, что означает не только материальную нищету (голод и холод вследствие тюрем и репрессий), но и духовное отчаяние (утрату надежды, веры и свободы), создавая эффект присутствия, более сильный, чем прямое изображение угнетения. Огонь также связывается с героизмом и жертвой, как «*огонь над могилой*».

В русской культурной традиции *ветер* обладает множественной метафорикой. Он одновременно воплощает природную силу и служит носителем чувств и судьбы. Ветер нередко воспринимается как дыхание души или шепот божества, ассоциируясь с блужданием, непостоянством и исчезновением памяти. В литературной традиции в стихотворениях А.С. Пушкина ветер – вестник свободы, а в творчестве А.А. Блока – предвестие революции. В поэтике А. Ахматовой ветер также обретает множество уникальных форм: «*блуждающий ветер*», «*горный ветер*», «*восточный ветер*», «*западный ветер*», «*ветер каменного века*», «*душный ветер*», «*жёсткий и сухой ветер*» и др. На протяжении более чем полувека поэтического творчества ветер выступает как свидетель истории – от эстетизирующего ветра Серебряного века до железного ветра ГУЛАГа, превратившись в поэтический ветер памяти. В поэзии А. Ахматовой выделяются следующие типы ветра: 1) **Ветер эмоций**. В знаменитом стихотворении «Сжала руки под тёмной вуалью...» заключительная строка «*Не стой на ветру*» – внешне заботливый совет при расставании

влюблённых – приобретает характер иронии. На глубинном уровне он символизирует окончательный разрыв эмоциональной связи: ветер становится невидимым лезвием, рассекающим близкие отношения. В стихотворении «Хорони, хорони меня, ветер!» ветер становится символом одиночества и неустроенности: *«Хорони, хорони меня, ветер! / Родные мои не пришли, / Надо мною блуждающий ветер / И дыханье тихой земли»* [Ахматова 1998: 15]. **2) Ветер судьбы.** В стихотворении «И мнится – голос человека...» *«ветер каменного века»* бьёт в чёрные железные ворота, кодируя революционное насилие как первобытную природную силу. **3) Ветер памяти.** В стихотворении «Шиповник цветет» ветер становится медиатором между прошлым и настоящим: *«Вместо праздничного поздравленья / Этот ветер, жёсткий и сухой»* [Ахматова 1999: 29]. Жёсткий и сухой передаёт атмосферу эмоциональной холодности и безжалостности, что связано с образом сожжённой тетради. Когда ветер приносит запах тления и дыма, остаются лишь пепел и тлеющие воспоминания. Однако, именно через ветер чувства и память сохраняются и передаются.

Камень пронизывает религиозную символику, фольклор и историческую традицию. В православной культуре камень ассоциируется с твёрдостью веры: библейский камень – символ основания церкви. В русской исторической традиции белый камень олицетворяет счастье и память: Москва называлась белокаменной, что символизировало её чистоту и прочность. Однако тяжесть и холод камня также обозначают страдание и давление.

В поэтике А. Ахматовой камень становится ключевым носителем темы страдания – он символизирует не только страдание, но и духовную стойкость в его преодолении как на личном, так и на историческом уровне. В стихотворении «О, жизнь без завтрашнего дня! ...» строки *«То словно брат. Молчишь, сердит. / Но если встретимся глазами - / Тебе клянусь я небесами, / В огне расплавится гранит»* [Ахматова 1998: 360] формируют

семантическую оппозицию между гранитом, символизирующим холод, твёрдость и неизменность, и огненной стихией, наделённой трансформирующей силой. Этот антагонизм выражает взрыв накопленных страстей и обид в любви. В стихотворении «Так вот он – тот осенний пейзаж...» строки *«Пятнадцать лет – пятнадцатью веками / Гранитными как будто притворились, / Но и сама была я как **гранит**»* [Ахматова 1999: 18] материализуют время как тяжёлый, холодный камень. А. Ахматова осознаёт, что эти пятнадцать лет были временем колоссальных изменений: Большой террор, распад личных связей, разрушение Ленинграда. Она сама, проходя через страдания, постепенно «окаменяет» свои чувства, становясь холодной и твёрдой, как гранит. Камень – это и застывшая история, и окаменевшее «я». А. Ахматова включается в петербургский литературный миф – город камня, с его гранитными набережными, символизирующими как имперское величие, так и жестокость. Ленинград называют «каменным городом»: его гранитные набережные символизируют величие и холодность имперской столицы. Самоопределение поэтессы как «гранита» можно истолковать как стремление слиться с судьбой города – оба, подобно камню, стойко переносят удары орудий и разрушения времени, оставаясь непоколебимыми. Камень является не только носителем личных чувств, но и свидетелем национальных страданий. В стихотворении «С самолёта» камень указывает на общенациональную победу, достигнутую ценой утрат: *«Белым камнем тот день отмечу, / Когда я о победе пела»* [Ахматова 1999: 78]. Он символизирует память, очищенную страданием, и надежду на обновление.

А. Ахматова часто прибегает к камню как метафоре накопленной памяти и сгустившегося времени. В стихотворении «...А там мой мраморный двойник...» лирическая героиня называет статую своим двойником, что выражает форму расщеплённого самосознания: реальное «я», измученное страданием любви и жизни, стремится к бегству, тогда как «мраморное я» предстаёт как отрешённое, холодное и бессмертное. Данная

скульптура в Царском Селе соотносится со специфическим контекстом русской поэзии – Царское Село связано с именами А.С. Пушкина и других поэтов, а садовая скульптура символизирует диалог поэта с художественной традицией: каменное изваяние – это художественный аватар поэта, окаменевший в вечности, свидетель событий истории и личной судьбы.

Особое значение приобретает камень как памятника. Памятник – это материализация памяти, форма закрепления в общественном сознании важнейших событий, фигур или идей. В России культура мемориальной скульптуры получила небывалое развитие, отражающее острую историческую чувствительность и национальную идентичность. А. Ахматова писала: «В древнем Египте находятся истоки всех форм словесного памятника, включающего в себя «Памятники» Державина и Пушкина, поэтов Серебряного века и самой Ахматовой» [Ахматова 2005: 20]. Одним из наиболее значимых произведений поэтессы, связанных с темой памятника, является «Реквием»: *«А если когда-нибудь в этой стране / Воздвигнут задумают **памятник** мне, / ... / А здесь, где стояла я триста часов / И где для меня не открыли засов»* [Ахматова 1998: 29]. В отличие от «памятников» Г.Р. Державина и А.С. Пушкина, А. Ахматова соединяет в своей поэме исторический нарратив XX века, женскую автобиографию и расширяет границы жанра. Как заметил А.И. Павловский, ни в русской, ни в мировой литературе не существовало столь уникального памятника: «Это – поистине памятник всем жертвам репрессий, замученным в 30-е годы и в другие страшные годы» [Павловский 1991]. Его значение превосходит вес сотен искусственных монументов, он является символом, способным превзойти даже стихийные формы памяти. В языковой картине мира А. Ахматовой «памятник» символизирует эпохи, войны, самоотверженность, смерть, страдания, надежду и победу, в то же время включая в себя отношения между матерью и ребенком, супругами, друзьями, придавая традиционно величественному и торжественному «памятнику» дополнительные оттенки нежности и грусти [Чжу Цянь 2024: 526].

В русской культуре **луна** (месяц) представляет собой сложный, синкретический образ, сплетающий в себе мистическое и поэтическое. В православной традиции она ассоциируется с серебряным венцом Богородицы, в народных поверьях – с колдовством и превращением. В литературе XIX века луна символизирует меланхолию (М.Ю. Лермонтов, «Парус»), безумие (Н.В. Гоголь, «Записки сумасшедшего») и фатализм (Ф.И. Тютчев, «Молчи!»). Для А. Блока луна – инкарнация вечного женского, у О. Мандельштама она метафора расколотой памяти.

А. Ахматова кодирует традиционный миф о луне, наделяя его одновременно интимным и эпическим измерением. В её стихах лунный романтизм традиционной любовной лирики подвергается радикальной деконструкции: луна искажена – *«рыжая», «жёлтая», «зелёная», «помертвелая», «окутанная душиным мраком»*; она и статична, и динамична – *«луна остановилась», «торжественно плыла»*.

Луна – это судьбоносный наблюдатель, несущий угрозу и тайну. В стихотворении «Знаю, знаю – снова лыжи...» словосочетание **«рыжий месяц»** нарушает природный порядок, превращаясь в пророка катастрофы. Она вместе с бездорожной зимней ночью, с мрачными образами ивы и чёрных галок формирует атмосферу, наполненную тайной и намёком на смерть. В стихотворении «Ты мне не обещан...» луна уже не освещает любовные клятвы, а выявляет власть и неравенство в любовных отношениях: *«Я только голосом лебединым / Говорю с **неправедною луной**»* [Ахматова 1998: 254]. «Неправедная луна» – антипод классической символики чистоты. В стихотворении «Тихо льётся тихий Дон» луна превращается в оптический инструмент государственного террора: *«Тихо льётся тихий Дон, / Жёлтый месяц входит в дом. / ... / Эта женщина больна, / Эта женщина одна, / Муж в могиле, сын в тюрьме, / Помолитесь обо мне»* [Ахматова 1998: 441].

2.3.2. Предметный код

А. Ахматова была поэтом, обладающим исключительной способностью

к материализации поэтического образа: она мастерски извлекала из повседневности предметы, наделённые эмоциональной температурой и культурной значимостью, кодировала их в тексте, придавая им уникальное духовное содержание. Эти вещи в её стихах выходят за рамки своих физических характеристик и становятся носителями психологического состояния персонажей, культурной идентичности и исторической памяти.

Среди всех предметов особенно выделяется **кольцо** – один из наиболее значимых и насыщенных символов. В ранних стихах (например, «На руке его много блестящих колец») кольцо выступает как материальное воплощение мужской власти, формируя пространственную метафору гендерной политики. «**Блестящие кольца**» на мужской руке метонимически связаны с «покорёнными девичьими сердцами» – драгоценные камни кодируются как знаки эмоционального господства: алмаз ликует, рубин болен – в этих предметах власть и покорение обретают чувственную форму. Женский лирический субъект отказывается от материального обмена («не отдам я его»), формируя пространство сопротивления. В «Сказке о чёрном кольце» «**перстень чёрный**», оставленный бабушкой по завещанию, предстаёт как вещественное свидетельство семейной памяти. Потеря и поиски кольца становятся метафорой пространственного и духовного смещения: маршруты по пляжу (на песке) и между соснами (меж сосен) представляют собой внутреннее странствие, связанное с реконструкцией культурной идентичности. В финальной сцене кольцо становится символом любви, но его исчезновение с возлюбленным означает конец чувства и жестокость судьбы.

Поэтесса часто использует «**зеркало**» в качестве поэтического образа. В русской литературной традиции зеркало символизирует внутреннюю правду, взгляд в душу. В стихотворении «Все, кого и не звали...» зеркальный мир, где «*ни света, ни воздуха нет*», передаёт состояние изоляции и отчуждения, символизирует репрессивную общественную среду. Поэт лишён доступа к свободному миру, и он заточён в искажённой, закрытой

реальности. В стихотворении «Что таится в зеркале? – Горе...» зеркало становится не отражением реальности, а сосудом страдания, источником болезненной памяти.

Зеркало в текстах А. Ахматовой выполняет функцию расширения пространства смысла. Бурдина отметила: «Природа любого ахматовского текста зеркальна – в силу специфики действующего в нем механизма памяти культуры» [Бурдина 2001: 155]. В поэме «Поэма без героя» поэтесса пишет: «я пишу языком отражённым, как зеркало», зеркало соединяет прошлое, настоящее и будущее, ещё более расширяет хронотоп поэмы. В критике постоянно ставится вопрос: кто же является истинным героем этой поэмы? В числе возможных ответов часто фигурирует образ времени как активного участника. Время – ключевой код поэтической декодировки. 1914 и 1941 годы – два исторических порога, связанные с мировыми войнами: «Канун 41-го года по законам зеркального отражения оборачивается кануном 14-го» [Кихней 1997: 134]. Петербург 1940 года предвосхищает для А. Ахматовой трагедию всего города. Стоя у окна времени, она накладывает один образ на другой: воспоминания о Петербурге 1913 года, когда город праздновал 300-летие дома Романовых, наполняются ощущением надвигающегося апокалипсиса. Воздух тогда был пропитан декадентской атмосферой обречённого торжества, а за внешним блеском ощущалась безысходность приближающейся катастрофы.

Свеча в поэтике А. Ахматовой – один из наиболее многозначных и символически насыщенных материальных кодов. Она объединяет в себе измерения жизни, женственности, истории, духовности и политики. Свеча – не только знак света, но и свидетель боли, жертвы и молчания. В её стихах она представлена в различных формах: *свеча гаснет, мерцают высокие свечи, свечу задул, тонкая свеча, зажжённые свечи, негасимая свеча, свечи кривые, зеленоватая страшная свеча, восковая свечка, перед Господом свеча, заветные свечи, тускло-жёлтые свечи.*

Свеча нередко связана с темами любви, разлуки. В стихотворении

«Песне последней встречи» свечи становятся свидетелями угасших чувств: «*только в спальне горели свечи / равнодушно-жёлтым огнём*» [Ахматова 1998: 78]. В стихотворении «Белой ночью» строка «*не зажигала свеч*» отражает отказ от надежды, близости и тепла. **Свеча также – знак памяти и истории.** В стихотворении «Зачем вы отравили воду...» строки «*Пусть так. Без палача и плахи / Поэту на земле не быть. / Нам покаянные рубахи, / Нам со свечой идти и выть*» [Ахматова 1998: 425] выражают форму безмолвного протеста против насилия, коллективного страдания. Когда мир молчит, остаётся только свет свечи как свидетель и знак сопротивления. В стихотворении «Через 23 года» строка «*гашу те заветные свечи*» передаёт акт символического завершения: свеча, как знак надежды и памяти, задута – это символизирует завершение личной эпохи и запечатывание воспоминаний. **Поэтесса сравнивает поэзию со свечой: она – огонь души и вдохновения.** В стихотворении «Из Седьмой Северной элегии» строка «*Оно идёт гасить мою свечу*» говорит о приближении цензуры, молчания, угнетения. Свеча предстает как метафора голоса, света и поэтического акта, а её угасание обозначает утрату речи и культурную изоляцию. В стихотворении «Про стихи» образ «свеч кривых нагар» интерпретируется как след поэтических страданий и символ творческой жертвы.

Маска – сложный и многоплановый символ, уходящий корнями в западную традицию: от ритуальной маски до театрального реквизита. В поэзии А. Ахматовой маска обретает эстетико-политическое измерение. Маскарад становится пространством напряжённых чувств, желания, тайны. Маска позволяет скрыть подлинное «я», выступая метафорой невысказанных, табуированных эмоций. В эпоху, когда свобода личности и искренность были невозможны, маска способна скрыть внутреннюю подавленность личности на фоне великих исторических перемен. В стихотворении «Маскарад в парке» маска описывается как часть утончённого эстетического контекста XVIII века: аромат, вуаль, перья, этикет. В диалоге между дамой и «принцем» маска создаёт дистанцию,

защищает, скрывает истинное. Маска предстаёт как эстетическая оболочка женского облика, скрывающая подлинное чувство: *«И томно под маской бледнела / От жгучих предчувствий любви»* [Ахматова 1998: 35]. В *«Поэме без героя»* маска становится сквозным мотивом: перед читателем разворачивается *«маскированный Петербург»*, где в пространстве бала исчезают границы между персонажами, а их реплики наполнены двойным смыслом и намёками. Вся поэма – символический «маскарад», где каждый «безымянный герой» оказывается вариацией молчаливого свидетеля и выжившего своего времени.

Кроме того, в стихотворении *«Удивляйтесь...»* появляется типичная русская идиома *«между молотом и наковальней»* – метафора крайнего положения, безвыходности. *«Молот»* символизирует внешнее давление, удары судьбы, невозможный выбор. *«Наковальня»* – неотвратимая реальность, в которую падает каждый удар, и избежать его невозможно. В периоды войн, революций, репрессий народ России оказывался между молотом и наковальней – как бы ни поступил, боль и утраты неизбежны. В *«Читая Гамлета»* строки *«Пусть струится она сто веков подряд / Горностаевой мантией с плеч»* [Ахматова 1998: 16] отсылают к символике королевской власти: горностаевый мех – знак чистоты и суверенитета. А. Ахматова сравнивает мужское властное слово с *горностаевой мантией*, который течёт веками, но вместо покорности лирическая героиня присваивает его, и превращает в символ собственной поэтической коронации. Она не возвращается в монастырь и не выходит замуж за подлеца – она превращает акт насилия в знак достоинства.

2.3.3. Глуттонический код

Метафоры пищи в поэзии А. Ахматовой встречаются нечасто, но они несут в себе важную культурно-семиотическую нагрузку. В русской национальной культуре *хлеб* – незаменимый элемент повседневной жизни, он наделён сакральным статусом, является символом гостеприимства и

жизненной основы: «хлеб – всему голова». Соль, будучи в Древней Руси дорогим и редким продуктом, приобрела особое значение как знак уважения: гостей приветствовали словами «Хлеб да Соль» [Беловинский 1999: 431] – древний обычай, схожий с тибетским жестом подношения хадака. Хлеб и соль – символы семейного благополучия, изобилия и плодородия.

Поэтесса сравнивает хлеб с любовью: духовная потребность оказывается для неё более настоящей, чем физиологическая. Поэтесса утверждает приоритет духовной потребности над физической: во имя любви она готова предпочесть голод. Хлеб метафорически превращается в духовную пищу, в символ веры и надежды: «*И нужнее **насущенного хлеба** / Мне единое слово о нём*» («Эта встреча никем не воспета...») [Ахматова 1998: 260]. Хлеб предстает как знак сопричастности, готовности разделить трудности и радости бытия: «*Только с милым мне и непреклонным / Буду я делить и **хлеб** и **кров***» («Разлука») [Ахматова 1998: 394]. Хлеб может становиться и знаком насилия, унижения. В стихотворении «Шутки – шутками, а сорок...» строка «*пиршества из **чёрствых корок***» создаёт резкий контраст между пышным пированием и зачерстевшими крохами хлеба – обличает нечеловеческие условия жизни заключённых в годы Большого террора.

В русской культуре *соль* обладает двойственной символикой. С одной стороны, она – знак боли и раны; с другой – очищения и духовного прозрения. В стихотворении «Вторая годовщина» строка «*Проникла в кровь – **трезит** и **сушит** / их **всесжигающая соль***» передаёт глубину страдания: боль настолько проникает в тело, что становится составной частью жизненного опыта, растворяется в крови, в судьбе.

Выражение «*снимать пенку*» в русском языке означает «брать себе самое лучшее, наиболее выгодное, не участвуя в труде, пользуясь плодами чужого труда» [Фёдорова (электронный ресурс) URL: <https://gufo.me/dict/fedorov>]. В стихотворении «Ах! – где те острова...» густые пенки служат метафорой моральной коррупции и конформизма,

часть писателей предпочитала сотрудничество с репрессивной властью, получая за это материальные и социальные дивиденды, оставаясь равнодушными к чужим страданиям: «*К стенке и Алёшка Толстой / Не снимает густой / Пенки*» [Ахматова 1998: 455]. Поэтесса обличает продажность и лицемерие литературной элиты советской эпохи.

2.3.4. Колоративный код

Цветовая символика неразрывно связана с человеческим бытием, она глубоко укоренена в языковом сознании. Её семантика формируется на основе восприятия окружающего мира, превращаясь в богатую систему культурных кодов, играющих ключевую роль в создании художественной картины мира. Различные цвета вызывают определённые эмоции и обладают символическими значениями. Так, красный может ассоциироваться с огнём и кровью, зелёный – с природной свежестью и жизненной силой, синий – с небесной бесконечностью и покоем. Цветовая чувствительность влияет на восприятие художественной картины мира и обусловлена расовыми, средовыми, традиционными и индивидуальными факторами.

Будучи одной из ярчайших представительниц акмеизма, А. Ахматова воплощает в своих стихах «открытый мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время» [Кормилов 1998: 35]. Поэтесса виртуозно передаёт тончайшие эмоциональные состояния через тщательно детализированные описания. Ещё в 1921 году Константин Мочульский в статье «Поэтическое творчество Ахматовой» замечал: «После красочной насыщенности стихов символистов Ахматова поражает однотонностью колорита» [Мочульский 1921: 4]. Несмотря на то, что сама А. Ахматова, по-видимому, не придавала цветам особой значимости, в её поэтике формируется устойчивая модель «предмет – цвет – чувство», которая позволяет реконструировать видимый мир и вызывать определённые эмоциональные ассоциации [Скороспелкина 2001].

В поэзии А. Ахматовой встречаются следующие цветовые обозначения:

Чёрный / Тёмный / Смуглый, Белый / Бледный / Снежный, Голубой / Синий / Лазурный / Сапфирный, Красный / Алый / Малиновый / Багровый / Румяный / Червонный / Огненный, Зелёный / Изумрудный, Золотой / Золотистый, Серый / Ржавый / Свинцовый, Серебряный / Седой, Жёлтый, Розовый, Лиловый / Пурпурный, Рыжий, Янтарный. Поэтесса не только наследует традиционные символические значения цвета, но и наделяет их новыми метафорическими измерениями через приёмы семантической перестройки.

Автором была проведена статистическая выборка на основе трёхтомного издания «Анна Ахматова. Собрание сочинений», включающего более 900 стихотворений. Среди них свыше 300 содержат цветовые обозначения, что свидетельствует о высокой частотности колоративного кода в поэтической системе А. Ахматовой. В подсчёт вошли не только базовые названия цветов (чёрный, белый, синий, красный и др.), но и их оттеночные вариации (тёмный, бледный, лазурный, огненный и др.). Наиболее употребительными оказались: *чёрный (123), белый (117), синий / голубой / лазурный (67), красный / алый / багровый и др. (55), зелёный / изумрудный (43), серый / свинцовый (32), серебряный (37), золотой (30), жёлтый (21).* Более редкие – *розовый, лиловый, пурпурный, янтарный, рыжий и др.*

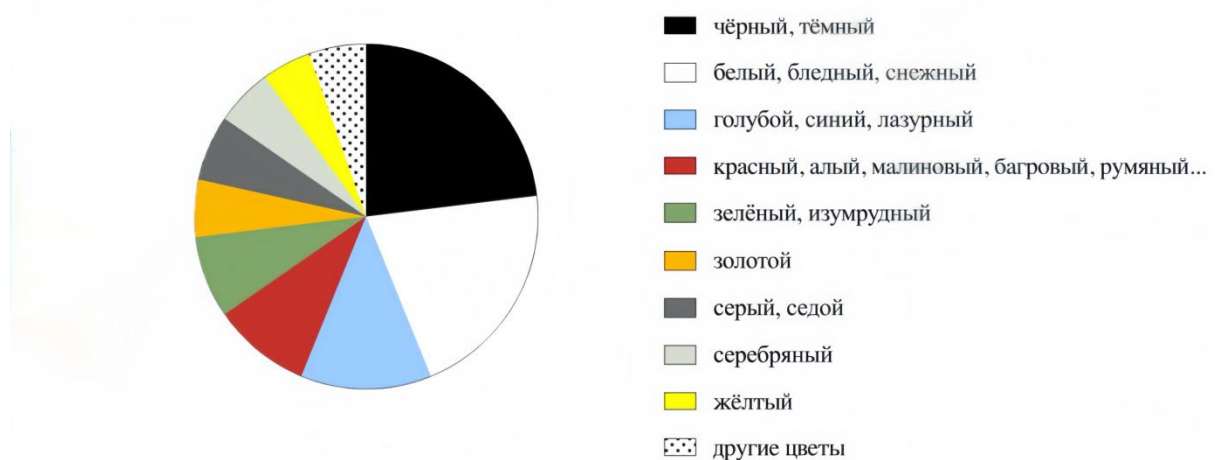


Рисунок 3 – Распределение цветовой лексики в поэзии А. Ахматовой.

Рисунок 3 демонстрирует общую эмоциональную и визуальную тональность поэзии А. Ахматовой на основе статистики цветовых слов.

А. Ахматова использует цвет в сложной системе взаимодействия с природой (*снег, огонь, растения*), архитектурными структурами (*церкви, тюрьмы, мосты*), телесными метафорами (*кровь, глаза, губы*), а также с акустическими кодами (*белая тишина, чёрный звук*), что позволяет создавать синестетический образ, передающий внутреннее состояние лирического субъекта.

Белый цвет в русской культуре традиционно связан с религиозной семантикой, ассоциируясь с чистотой, святостью, искуплением, вечностью. А. Ахматова продолжает эту символическую традицию: в её поэзии оттенки белого: бледный, снежный, белоснежный – приобретают сложные, порой противоречивые значения. Белый цвет часто соединяется с природой: снегом, лунным светом – и выражает состояния, связанные с любовью: чистота, надежда, одиночество, уязвимость, грусть. Например, *«Грудь блее нагорного снега...»* («Я умею любить»), *«Окна тканью белою завершены, / Полумрак струится голубой...»* («Бессонница») [Ахматова 1998: 90]. Однако белый может символизировать и трагедию, и смерть: *«Я не хочу ни горечи, ни мщенья, / Пускай умру с последней белой вьюгой»* («Высоко в небе облачко серело...») [Ахматова 1998: 68].

Чёрный цвет, как и в большинстве культур, связан с негативными коннотациями. У поэта он ассоциируется не только с предметами (лента, ветви, змея, платье), но и с абстрактными понятиями: *чёрная смерть, чёрный стыд, чёрный ветер, чёрное сердце*. Чёрный цвет в поэтике А. Ахматовой отражает как реальные жизненные обстоятельства, так и внутреннее состояние поэтессы: скорбь, траур, смерть. Примеры: *«чёрная память»* («И в памяти чёрной, пошарив, найдёшь...»), *«чёрная, родная земля»* («Соседка – из жалости – два квартала...»). Этот цвет также передаёт чувство мистического ужаса, предчувствие опасности: *«Иль это было лишь ветвей / Под чёрным ветром колыханье»* («Гости») [Ахматова 1999: 53]. В

позднем творчестве чёрный цвет символизирует катастрофу, страдание, репрессию, как, например, в «Реквиеме» *«чёрных марусь»* становится визуальным выражением государственного насилия. В поэзии о войне и изгнании чёрный цвет представляет собой метафору эпохальной тьмы.

Синий/голубой – это цвета неба и моря, они символизируют высоту и глубину. Синий/голубой цвет в её поэзии несёт чувства чистоты, тишины и красоты. В поэзии А. Ахматовой синий чаще ассоциируется с изгнанием и памятью, часто сопрягается с небом, водой: *синий вечер, лазурные струи, синий дым, синий Бахчисарай*. Он создаёт атмосферу меланхолии, отчуждения, временной и пространственной отстранённости: *«В голубом кружащемся снегу / Мёртвую невесту поджидать»* («Милому») [Ахматова 1998: 223]. Иногда синий цвет несёт разрушительную, зловещую силу: *«Склеп покинем, всех подыдем, / Видно, нашим волнам синим / Правит городом черёд»* («Здравствуй, Питер! Плохо, старый»).

Красный – цвет жизни, он ассоциируется с ценностью, светом. Он также агрессивный цвет, символизирующий кровь, гнев, огонь, чувства, раны, войну, кровопролитие, опасность, угрозу, революцию, силу, анархию, смерть, мужество, а также здоровье и возмужалость. А. Ахматова соединяет красный цвет с такими словами, как: вино, кровь, закат, огонь, заря, роза, костёр. Красный цвет сохраняет семантику страсти, силы, памяти: *«Майские зори красны и жёлты»* («В городе райского ключаря...»). Но он также может означать беду, смерть: *«Иль туман вокруг поднялся алый, / Или мимо пронесли гроба?»* («Сонет») [Ахматова 1999: 195]. В стихотворении «Не в таинственную беседку...» *«красный помост»* превращается в образ плахи, разоблачая идеализм революционного красного цвета и критикуя насилие.

Золотой цвет – символ солнечного света, тепла, богатства, счастья. В русской культуре он связан с волшебством: золотые дворцы, чаши и др. Он означает красоту, изобилие, судьбоносную силу. Примеры: *«Вьётся путь золотой и крылатый, / Где он вышнюю волей храним»* («Словно дочка

слепого Эдипа») [Ахматова 1999: 75], «*Сталинградской страды / Золотые плоды: / Мир, довольство, высокая честь*» («В мае») [Ахматова 1999: 103]. Однако А. Ахматова иронически переосмысляет золото, противопоставляя его ложному величию: «*Видел я тот венец златокованный... / Не завидуй такому венцу! / Оттого, что и сам он ворованный, / И тебе он совсем не к лицу*» («Предсказание») [Ахматова 1998: 386].

Зелёный цвет традиционно в России символизирует природу, надежду, обновление: *зелёная весна, зелёное поле*. Однако в поэзии А. Ахматовой зелёный цвет нередко ассоциируется с предательством, потерей: «*Ты – отступник: за остров зелёный / Отдал родную страну...*» («Ты – отступник...: за остров зелёный») [Ахматова 1998: 310]. Иногда он приобретает мистическую окраску: «*Зелёной магией лучей, / Как ядом, залитых...*» («Гости») [Ахматова 1999: 53].

Серебряный цвет связан с акустикой: *серебряный смех, плач серебристый*. В стихах А. Ахматовой он часто сочетается с ивой: «*Но больше всех серебряную иву*» («Ива»), «*У берега серебряная ива*» («Все души милых на высоких звёздах...»). Серебро символизирует одиночество и холод: «И там, где прежде парус одинокий / Белел в серебряном тумане моря» («Приморский парк Победы») [Ахматова 1999: 161]. **Серый цвет** приобретает судьбоносное звучание. В стихотворении «Сероглазом короле» «*серые глаза*» героя подчёркивают его трагичность, фатальность. **Жёлтый цвет** указывает на эмоциональное выгорание. В стихотворении «Песня последней встречи» выражение «*равнодушно-жёлтым огнём*» нейтрализует красную страсть, символизируя утрату женской субъектности – переход от «пламени» к «пеплу» в любовном переживании.

2.3.5. Пространственный код

Процесс наименования любого географического объекта – это не только лингвистическое явление и не просто акт маркировки. Топонимы содержат в себе значимую информацию из различных сфер знания: языка, истории,

социума, культуры, психологии, этнографии и др. Информационное поле топонимов может рассматриваться как лингвокультурный код, который при расшифровке раскрывает широкий спектр разнообразных смыслов. «В русской культуре пространство сформировало представление о Родине и наложило отпечаток на психологический портрет русских» [Воробьёв, Фаткуллина 2023: 157].

В вертикальной координате поэзии А. Ахматовой пространственные лексемы «*дно*», «*под*» репрезентируют нижний уровень пространства, наполненный чувством подавленности и несвободы: «*дно положи*», «*на кремнистое влажное дно*», «*из-под развалин*», «*из-под обвала*», «*под сводами зловонного подвала*», «*под половицей*», «*под знаменитой кровлей Фонтанного дворца...*». Эти выражения не только указывают на физически пониженное положение, но и символизируют внутреннее чувство беспомощности личности, оказавшейся в социальных или исторических обстоятельствах. Это своего рода метафорическая тюрьма, сжимающая пространство свободы.

В горизонтальном измерении поэзия демонстрирует более открытую, но не менее насыщенную символическую *направленность*. Часто появляются координаты *восток – запад – север – юг*, каждая из которых несёт свой культурный и эмоциональный подтекст. Восток в её поэзии обладает чертами экзотизма и мистической силы. В стихотворении «Не сраженная бледным страхом...» «*восточное направление*» не только стратегическая отступательное направление в контексте войны, но и путь к духовному спасению, скрытому в глубинах Азии. В «На Смоленском кладбище» поэтесса противопоставляет Востоку Запад, разоблачая его как культурно-деградированную зону, ассоциированную с викторианским чванством и канканом. Здесь канкан – символ разврата, гедонизма, в то время как викторианство – знак колониализма и лицемерной морали. Это противопоставление раскрывает кризис идентичности России, находящейся между соблазнами Запада и мифологизированным Востоком. В

стихотворении «Запад клеветал и сам же верил...» А. Ахматова чётко формулирует свою позицию в координатах четырёх сторон света: «*Запад клеветал и сам же верил / И роскошно предавал **Восток**...*», «*Юг мне воздух очень скупо мерил...*», «*Так мой старый друг, мой **верный Север**...*» [Ахматова 1999: 161]. В славянской культурной парадигме *север* символизирует подлинно русскую духовную ось, тогда как *юг* – чаще воспринимается как чуждый, соблазнительный или даже враждебный. Таким образом, север становится последним прибежищем поэтессы в условиях обмана запада, предательства востока и гнёта юга.

В пространственной структуре её стихов география – это не только фон, но и система выбора. В стихотворении «Третий Зачатьевский» строки «*Как по левой руке – пустырь, / А по правой руке – монастырь, / А напротив – высокий клён...*» [Ахматова 1998: 480] демонстрируют три направления жизни: *влево* – запустение и забвение, *вправо* – вера и смирение, *прямо* – жизнь, время, цикличность.

Особый интерес представляет отражение *Китая и Азии* в поэзии А. Ахматовой. В поэзии А. Ахматовой упоминается множество географических названий, связанных с Азией, таких как Китай, Бирма, Самарканд, Кашмир. Эти топонимы несут в себе символическую нагрузку и отражают воображаемую географию Востока как пространства духовного прибежища, надежды и переосмысления [Чжу Цянь 2025: 718]. Можно отметить, что поэтесса не демонстрирует предвзятости по отношению к Востоку. В ранней поэзии восточные мотивы скорее несут нейтральный, экзотический характер. Однако с изменением исторических обстоятельств восточные образы приобретают более глубокую эмоциональную окраску. Во время Великой Отечественной войны (1941-1945) А. Ахматова была эвакуирована в Ташкент, опыт изгнания и жизни на чужбине преобразил её отношение к Азии: от чувства чуждого любопытства к ощущению близости и привязанности. «Ташкентские» стихи стали серьёзной вехой на творческом пути А. Ахматовой, для которой всегда был принципиальным

культурный диалог, тем более взаимодействие великих культур Запада и Востока [Тагильцев 2007: 158]. В стихотворении «*Разве я стала совсем не та...*» китайский ветер здесь символизирует нечто родное, согревающее, наполняющее душу покоем: «*На этой древней сухой земле / Я снова дома. / **Китайский ветер** поёт во мгле, / И всё знакомо...*» [Ахматова 1999: 62]. В стихотворении «*Это рысьи глаза твои, Азия...*», написанном в Ташкенте, А. Ахматова сравнивает Азию с древней царицей, чьё проникательное и мистическое рысье око способно выведать самое сокровенное: «*Это рысьи глаза твои, Азия, / Что-то высмотрели во мне...*» [Ахматова 1999: 116]. Азия представлена как носительница архетипической памяти, как источник духовного откровения и культурной преемственности: «*Словно вся прапамять в сознание / Раскалённой лавой текла...*» [Ахматова 1999: 116]. Таким образом, эволюция образа Востока в поэзии А. Ахматовой проходит путь от декоративной экзотики к символу укоренённой исторической глубины, спасения души и цивилизационного сопричастия.

Восприятие Азии в творчестве А. Ахматовой носит также характер литературного диалога, прежде всего с поэзией мужа Н. Гумилёва. Как один из наиболее ярких представителей акмеизма, его поэзия насыщена мотивами экзотических путешествий, фантастических образов Африки и Азии. Образ Азии в значительной степени создаётся в отсылке к азиатскому воображаемому, сформированному Н. Гумилёвым. С одной стороны, поэт наследует традицию мистификации Востока, разработанную её мужем, с другой – преодолевает поверхностную романтизацию экзотики, насыщая поэзию реальным жизненным опытом.

В 1920-30-х годах А. Ахматова жила с искусствоведом Николаем Пуниным, известным своим интересом к японскому искусству. В 1910-х годах он опубликовал ряд работ, посвящённых японской живописи. А. Ахматова, находясь в такой среде, впитала влияние восточной эстетики: в её интерьере находились предметы восточного декора: японские гравюры укие-э, бумажные фонари и лаконичные декоративные формы. Восточное

искусство своей утончённостью и сдержанной выразительностью оказало влияние на эстетическое восприятие поэтессы, углубив её открытость к другим культурам. Особый интерес поэтесса проявляла к китайской культуре, что особенно заметно в её переводческой деятельности. Она обращалась к творчеству таких авторов, как Ли Бо, Ли Шаньинь, Цюй Юань. При переводе А. Ахматова не только сохраняла смысл и эмоцию оригинала, но и привносила в них собственное поэтическое мировосприятие. По выбору произведений, которые А. Ахматова переводила, можно увидеть, что она отдаёт предпочтение китайской классической поэзии, выражающей ностальгию, одиночество и стремление к свободе. Так, например, «Ли сао» с образом изгнанного и скорбящего поэта созвучно её собственному душевному состоянию в условиях тоталитарного давления. Можно сказать, что через перевод китайской поэзии А. Ахматова углубила своё понимание и духовный отклик на китайскую культуру. В целом отношение и восприятие Китая и Азии в творчестве Анны Ахматовой претерпели эволюцию – от эстетики экзотического любопытства к внутреннему духовному созвучию.

Ю.М. Лотман отмечал, что город как «семиотический механизм» и «генератор культуры» функционирует как «котёл текстов и кодов, принадлежащих разным языкам и уровням» [Лотман 1984: 35]. Именно таким семиотическим котлом становится *Санкт-Петербург* в поэзии А. Ахматовой. Санкт-Петербург с момента своего основания благодаря уникальному географическому положению и историческим обстоятельствам приобрёл сложную историческую, культурную и символическую значимость. Этот город, построенный Петром Великим на болотах, соединяет в себе природу и культуру: дождь, ветер, туман, сырость, мрак и ночное небо создают природную среду Петербурга, тогда как улицы, площади, дворцы, крепости и церкви формируют его культуру. Пётр Великий, изменив природу, дал россиянам новую душу. С XIX века Петербурга пронизывают произведения русских классиков: поэма «Медный всадник», повесть «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Невский проспект»

Н.В. Гоголя, роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и «Петербург» Андрея Белого и др. В этих произведениях реальная история города наполняется мифологическими элементами, что позволяет увидеть Санкт-Петербург как одновременно великий город, город надежды и «окно в Европу», и как обречённый, падший город.

Санкт-Петербург, этот город с богатым культурным наследием и сложной историей, был колыбелью творчества А. Ахматовой и источником её вдохновения: «Ахматову называли истинной петербуржанкой, представительницей именно петербургской школы» [Павловский 1991: 182]; «Петербург Ахматовой показан реалистически» [Жирмунский 1973: 66], она изображает улицы, архитектуру и атмосферу города, превращая Петербург в символический узел, связывающий индивидуальную память с национальной историей. Как отметил В.Н. Топоров, Анна Ахматова и Осип Мандельштам были «свидетелями конца и носителями памяти о Петербурге, завершителями Петербургского текста» [Топоров 2003: 15]. А. Ахматова наделила Петербург вечной жизненной силой, превратив его в ключевой «культурный код» своего творчества.

А. Ахматова изображает Санкт-Петербург как пространство, где свет и тьма, красота и ужас, гармония и тревога сосуществуют в напряжённом взаимодействии. В её поэзии город приобретает множество эпитетов: *«строгий, многоводный, тёмный город», «мрачнейшая столица», «град угрюмый», «дикая столица», «страшный город», «самый чёрный и душный самый», «дивный град», «священный град Петра»*. Через приём олицетворения А. Ахматова наделяет Ленинград качествами живого существа, способного чувствовать, говорить, страдать. Город обретает черты живого организма, в котором духовное и телесное, личное и коллективное сливаются в единое целое: *«Он живой ещё, он всё слышит: / ... / Как из недр его вопли: «Хлеба!»»* («Птицы смерти в зените стоят...») [Ахматова 1999: 16].

А. Ахматова часто прибегает к метафорическому изображению города,

наделяя его сакральной функцией. Петербург – это промежуточное пространство между земным и небесным, как написано в строках: «*Город райского ключаря, город мёртвого царя*» («В городе райского ключаря...»). В то же время город может предстать как падшая женщина, блудница, потерявшая моральный облик: «*Опьяневшая блудница*» («Когда в тоске самоубийства...») – образ, олицетворяющий хаос, революционную деградацию и утрату нравственных ориентиров. Тем не менее, даже сквозь страдание и разруху Петербург сохраняет духовную величину: он становится «*невольным памятником*», «*великомучеником Ленинградом*», «*святым страдальцем истории, жертвой и героем одновременно*». А. Ахматова называет его «*Пушкинским Петербургом*» («И отнять у них невозможно...»), подчёркивая, что несмотря на имперское наследие, именно литературное измерение придаёт городу статус символа духовной свободы и культурного бессмертия. В строках «*Город Пиковой Дамы*» («Самый чёрный и душный самый...») через аллюзию на повесть А.С. Пушкина Петербург предстаёт как город, где правит рок, а трагедия и фатализм становятся его неизбежной частью. Как у Ф. Достоевского, Петербург в поэзии А. Ахматовой – это пространство моральных испытаний, преступления и раскаяния, безумия и мистики: «*Заклятый царицей Авдотьей, Достоевский, бесноватый город*» («Поэма без героя»). Петербург становится ключевым пространственным кодом в поэтике. Он существует во взаимодействии с другими символическими кодами: цветом, природой, телесностью, пищей, временем, создавая многослойный, напряжённый, контрастный и глубоко эмоциональный образ города [Чжу Цянь, Фаткуллина 2025].

Пространственные коды в поэтике А. Ахматовой часто функционируют как понятийные метафоры, соединяющие абстрактные чувства с конкретными образами. Они несут в себе черты национального культурного сознания. Учёные, в частности Ю.М. Лотман, отмечали, что культурное пространство формируется через понятие *границы*, а такие образы, как

порог, окно, лестница, обладают выраженной бинарной семантикой: внутри и снаружи, сакральное и профанное, известное и неизвестное. Так, лестница нередко символизирует движение по духовной или жизненной вертикали – восхождение или падение; порог – момент перехода, поворотную точку судьбы; окно – «окно души», канал восприятия трансцендентной истины. Эти метафоры опираются на культурные архетипы: в православной традиции лестница восходит к образу «Лествицы» святого Иоанна, на иконе изображён монах, поднимающийся по ступеням к раю, где ангелы встречают, а демоны препятствуют. Этот образ наделяет лестницу символикой духовного восхождения. Порог, согласно фольклору, воспринимается как сакральная граница между двумя мирами: жизнью и смертью, известным и потусторонним. Он связан с запретами и ритуалами, что придаёт ему таинственность.

Л.Г. Кихней выделяет в лирике А. Ахматовой три пространственные категории: внутреннее пространство, внешнее пространство и пограничное пространство, соединяющее два первых [Кихней 2007]. Пограничные зоны реализуются через дверь, окно, лестницы. Среди них наиболее частотным оказывается именно окно. Согласно Толковому словарю русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, окно – это «отверстие в стене, пропускающее свет и воздух», «проём, закрытый стеклом» [Ожегов, Шведова 2010: 1645]. В мифологическом сознании окно связывает человека с небесными силами: оно как бы соединяет дом, человеческое жилище, с Богом, предками, силами природы. Согласно данным этимологического словаря, слово «окно» происходит от «око», то есть глаз, что усиливает визуально-контактную семантику: окно – это способ видеть и воспринимать внешний мир [Фасмер 1971: 128]. В социосемиотике В.П. Гриценко подчёркивает: «Окно меняет угол взгляда на жизнь и на мир, трансформируя восприятие окружающего пространства» [Гриценко 2006: 244]. В поэзии А. Ахматовой через окно можно увидеть закат, луна, ветер, снег, даль – всё это вызывает эмоциональные колебания, воспоминания или озарения. В

ранней любовной лирике **окно** часто становится местом медитации: женщина, сидящая у окна в сумерках, вспоминает, ждёт, мечтает. Оконная рама превращается в рамку картины, где пейзаж становится продолжением внутреннего состояния героини. В стихотворении «8 ноября 1913 года» солнечный свет проникает «в окно», озаряя комнату и вызывая у лирической героини воспоминания о возлюбленном, о празднике. Свет символизирует радость и духовное тепло. Она смотрит наружу: *«Оттого и оснеженная / Даль за окнами тепла»* [Ахматова 1998: 133]. Зимняя даль, покрытая снегом, становится внутренним умиротворением, созвучным её душевному состоянию. Пространство души соединяется с внешней природной перспективой через окно – медиатор восприятия.

В.Н. Топоров подчёркивал: «Окно – важнейший мифопоэтический символ. Благодаря своей двойственной природе (открытость / закрытость), оно опосредует оппозиции: внутреннее и внешнее, видимое и невидимое, безопасное и опасное» [Топоров 1984: 164-165]. На мифо-религиозном уровне окно также символизирует выход души. В славянской традиции существовало поверье: после смерти следует открыть окно, чтобы душа могла покинуть тело. В некоторых регионах умерших даже выносили не через дверь, а через окно, чтобы запутать дух, не дать ему вернуться. Таким образом, окно – это проход между миром живых и миром духов, сакральный канал, соединяющий два онтологических уровня. В поэзии А. Ахматовой это получает символическое оформление. В стихотворении «Молюсь оконному лучу...» окно и проникающий через него свет приобретают сакральное значение: *«Но в этой храмине пустой / Он словно праздник золотой / И утешенье мне»* [Ахматова 1998: 14]. Пространство комнаты становится подобием храма, а солнечный луч – божественным откровением, дарующим утешение. Окно здесь выполняет религиозную функцию: оно открывает доступ к надежде, к свету благодати, просветляя мрак внутреннего страдания. Поэт виртуозно использует данный архетип, превращая свет из окна в символ духовной веры, надежды и внутренней

молитвы. В данном контексте окну придаётся сакральная функция: свет за окном символизирует надежду, озаряет внутреннюю тьму. А. Ахматова использует этот образ, превращая свет у окна в символ духовного откровения, выражающий её молитвенную надежду и веру в страдании.

Революционные потрясения 1917 года: Февральская и Октябрьская революции – ознаменовали для России эпоху глубочайших социальных потрясений. В условиях голода, хаоса и политического давления мировоззрение А. Ахматовой претерпело значительную трансформацию. Несмотря на то, что поэтесса не принимала революцию в её идеологическом и политическом измерении, она оставалась преданна Родине, связывая свою личную судьбу с судьбой России и её народа. В стихотворении «Ты – отступник: за остров зелёный...» поэтесса резко осуждает эмиграцию своего друга А. Анрепа, уехавшего в Англию. Она выражает негодование по отношению к тем, кто, стремясь к личному спасению, оставляет родную землю. «Зелёный остров» противопоставляется Родине, что можно интерпретировать как символическое противостояние России и Западной Европы. Высокое окно становится метафорой презрения: *«Для чего ж ты приходишь и стонешь / Под высоким окошком моим?»* [Ахматова 1998: 310]. Поэтесса смотрит на отступника свысока, отвергая его выбор. В «Поэме без героя» А. Ахматова воспроизводит сцену массового исхода: *«А весёлое слово – дома – / Никому теперь не знакомо, / Все в чужое глядят окно / Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке, / И изгнания воздух горький – / Как отравленное вино»* [Ахматова 1998: 158]. Слово «дом» утрачивает своё значение: эмиграция, изгнание, внутреннее и внешнее перемещение превращают его в пустую оболочку. Окно вновь приобретает символическое значение, оно заключает в себе тоску по утраченному, становится точкой фокусировки боли изгнания и ностальгии.

Дверь, порог, ворота в поэзии символизируют ключевые поворотные моменты в судьбе, точки перехода между жизненными стадиями или мирами.

Дверь обозначает границу между внутренним и внешним

пространством, а порог символизирует ритуальный и судьбоносный акт её пересечения. В русской традиционной культуре порог сакрален: это место, где обитает домовый, его нельзя переступать без почтения – принято снимать головной убор и кланяться. В обрядах погребения покойного трижды проносят через порог – символ духовного перехода. В православии церковный порог разделяет профанный и сакральный мир: перед входом верующий осеняет себя крестным знаменем. Всё это формирует представление о пороге как о границе между известным и неизвестным, благословением и опасностью. В стихотворении «Что нам разлука? – Лихая забава...» ворота становятся символом неизбежности, новых испытаний: *«Вот и идти мне обратно к воротам / Новое горе встречать»* [Ахматова 1999: 252].

Дверь, как метафора открытия и закрытия, выполняет функцию разграничения: принятие/отторжение, надежда/отчаяние. В стихотворении «Дверь полуоткрыта...» словосочетание *«полуоткрытая дверь»* – метафора эмоции: душа героини остаётся открытой, в ней сохраняется место для другого. В «Эхо» строки *«Или замурованная дверь, / Или эхо, что ещё не может / Замолчать, хотя я так прошу...»* [Ахматова 1999: 82] указывают на то, что лирическая героиня уже не в силах вернуться в прошлое и не может установить прямую связь с былыми чувствами, событиями и людьми. Дверь замурована, но эхо продолжает звучать, показывая, что это запечатывание не способно полностью устранить травму, а напротив – делает «эхо» неугасающим и превращает его в неотвратимую духовную травму.

Лестницы в поэтическом мире А. Ахматовой выступают как ключевой пространственный код, символизирующий движение души или судьбы между полюсами света и тьмы, надежды и отчаяния. Будучи связующим звеном между уровнями различной высоты, лестница воплощает идею перехода – от одного состояния к другому, от известного к неизвестному. Восходящая лестница в ахматовской поэтике, как правило, указывает на

устремлённость к духовному очищению, свету, свободе, в то время как движение вниз чаще всего ассоциируется с погружением в страдание, память о трагедии или приближением к роковой неизбежности. В поэзии А. Ахматовой образ лестницы становится средством выражения изменения духовного состояния через движение вверх и вниз. Лестница может быть представлена в самых разных формах: таинственная лестница, винтовая лесенка, шаткая лестница, потемневшая ступенька – каждая из них несёт в себе уникальный эмоциональный и символический оттенок. В этом заключается двойственность и напряжённость лестницы: восход и падение, свет и тьма, надежда и гибель сплетаются в её символике, создавая образ пути, где спасение и страдание взаимно пронизывают друг друга. «Винтовая лесенка» нередко символизирует цикличность времени или роковую траекторию персонажа: *«Шёл по лесенке винтовой, / Чтоб увидеть рассветный, синий / Страшный час над страшной Невой»* («От меня, как от той графини...») [Ахматова 1999: 222]. Образ графини в русском литературном и историческом воображении традиционно связан с дворцом, властью, заговорами и трагической судьбой. Поэт помещает «винтовую лесенку» между историческими ассоциациями графини и апокалиптическим образом Невы, превращая это пространственное построение не только в путь действия героя, но и в неизбежную ступень судьбы, ведущую к «страшному мгновению».

2.3.6. Временной код

Во внутривербальной ткани поэтического текста время функционирует не только как хронологический фон событий, но и как семиотический и эмоционально нагруженный код, обладающий символической ценностью. Через конкретные обозначения времени, символику времён года и ритмы природы поэтесса сплетает индивидуальные переживания с коллективным историческим опытом, создавая культурно насыщенную временную модель.

Среди времён года **осень** занимает особое место в поэтическом календаре. В стихотворении «Три осени» А. Ахматова пишет: *«Мне летние просто невнятные улыбки, / И тайны в зиме не найду. / Но я наблюдала почти без ошибки / Три осени в каждом году»* [Ахматова 1999: 47]. Лето для неё слишком эфемерно и не оставляет глубинного следа, зима же лишена тайны и завершает всё, не оставляя пространства для драматического напряжения. В то время как осень предстаёт как временной архетип – драматичный, наполненный внутренними переломами. Поэтесса выделяет три стадии осени, каждая из которых символизирует определённый этап жизненного пути: первая – яркая, но мимолётная, полная энергии и внутреннего напряжения; вторая – тяжёлая, фаталистичная, в ней исчезает страсть, уступая место предчувствию конца; третья – не столько время, сколько остановка времени и завершение жизни.

Одним из наиболее значимых экспериментов А. Ахматовой в области временной поэтики является «Поэма без героя» (1940–1965), представляющая собой эпос памяти, сотканный из многослойной структуры времени. Несмотря на название, в поэме именно время становится главным героем. Прошлое и настоящее, живые и мёртвые – всё существует одновременно в одном художественном пространстве. Отправной точкой становится 1913 год – время расцвета Серебряного века в Петербурге. Фигура призрака разрушает линейную модель времени, формируя временной монтаж, в котором 1913, 1941 (блокада Ленинграда) и 1960-е (время написания) существуют в поэтической одновременности. В этом временном узоре голоса ушедших поколений вступают в диалог с памятью живых. Маскарада во вступление поэмы – символ утраченного Золотого века культуры, участники которого (А. Блок, В. Маяковский и др.) возвращаются не как объекты ностальгии, а как голоса упрека: революция и война вырвали культуру из её органического времени, оставив незажившую рану. Временной разрыв осмысливается как трагедия, отрицающая поступательное движение истории. Повторяющийся в поэме образ зеркала выступает

одновременно медиумом отражения времени и границей между «я» и «другим», между реальным и иллюзорным.

Восприятие времени поэтом в поздних произведениях всё больше проявляет черты сосуществования трезвости и нигилизма. В стихотворении «Что ты можешь ещё подарить?» строка «*Вечность – вечная – дело пустое*» отрицает сущностное значение «вечности».

2.3.7. Религиозный код

В поэзии А. Ахматовой практически отсутствуют поэтические тексты, посвящённые исключительно религиозной тематике; она крайне редко напрямую обращается к вопросам веры. Как писал Корней Чуковский, «церковные имена и предметы никогда не служат ей главными темами, но они глубоко проникают в её духовную жизнь» [Чуковский 1920: 24]. Через православную традицию, библейские архетипы и ритуализированные формы лирики она выстраивает духовный мост между сакральным и мирским. В её поэзии религиозные символы, предметы культа, праздники, образы святых и архетипы Священного Писания подвергаются поэтической реконцептуализации, становясь метафорами отчаяния, надежды и искупления.

Среди **религиозных предметов культов**, фигурирующих в поэзии, можно назвать: *фимиам, свечи, чётки, риза, огонь небесный, храм, голубь, венец златокованный, ладан, крест и др.* Эти элементы обладают глубокой семантикой святости и спасения. Например, *свеча* – как свет души, связующий с Богом; *терновый венец* – как символ страдания, жертвы и истинного величия; *ладан* используется для изгнания зла, молитвы за душу и символизирует её очищение.

Среди **религиозных персонифицированных образов** можно назвать *Марию Магдалину, серафимов, Владимира, святого Антония Великого, ключаря, юродивого, Варраву, Смоленскую икону Божией Матери и др.* В стихотворении «Горят твои ладони...» читаем: «*Горят твои ладони, / В ушах*

пасхальный звон, / Ты как **святой Антоний**, / Виденьем искушен. / Зачем во дни святые / Ворвался день один, / Как волосы густые / Безумных Магдалин» [Ахматова 1998: 250]. «Святой Антоний» – это Антоний Великий Египетский, один из самых известных христианских аскетов, отшельник пустыни, выдержавший многочисленные искушения и испытания дьявола. Его образ символизирует духовную борьбу, борьбу между воздержанием и соблазном, а также проверку веры. Поэтесса вводит его, чтобы подчеркнуть духовно-нравственный кризис лирического героя. **Мария Магдалина** в христианской традиции спорная фигура: с одной стороны, одна из самых верных учениц Иисуса и первая свидетельница Его воскресения; с другой стороны, в средневековой теологии и литературе она предстаёт как бывшая блудница, прощённая Христом. В стихотворении упоминание «**безумных Магдалин**» усиливает амбивалентность этого образа: пасхальный звон не приносит умиротворения, а, напротив, сопровождается душевными муками героини: «Тот август поднялся над нами, / Как **огненный серафим**» («Тот август, как желтое пламя...») [Ахматова 1998: 248]. В библейской традиции серафим – это ангел огня, символизирующий сияние Бога и Его суд. Серафима в контексте 1915 года соотносят с катастрофой Первой мировой войны. В стихотворении «Причитание» А. Ахматова вводит образ Анны Кашинской (1280-1368), супруги тверского князя Михаила Ярославича. После мученической кончины мужа Анна приняла постриг и последние годы провела в Кашине; впоследствии была канонизирована. Образ Анны Кашинской в поэме соответствует её историческому прототипу – женщине, отказавшейся от мирской жизни и посвятившей себя вере. Поэтесса усиливает черты аскетизма Анны, она предстает не только возвышенной святой, но и символом перемен и кризисов религии в реальном мире: «**Анна** – в Кашин, уж не княжити, / Лен колючий теребить» [Ахматова 1998: 387]. В стихотворении «Защитникам Сталина» А. Ахматова вводит образ Варравы: «Это те, что кричали: «**Варраву** / Отпусти нам для праздника», те / Что велели **Сократу** отраву / Пить в тюремной глухой

тесноте» [Ахматова 1998: 138]. Варрара восходит к евангельскому сюжету: Толпа потребовала освободить преступника Варраву, а невинный Христос был принесён в жертву, что символизирует неоднократно совершаемый в истории человечества выбор несправедливости и насилия. Сократ был приговорён к смерти за свою философию и критический дух, что олицетворяет подавление мудрости и свободной мысли силой. Обращаясь к фигуре Варравы и к судьбе Сократа, поэтесса размышляет о более широких темах – о тирании в истории, о психологии толпы и о тёмных сторонах человеческой природы.

Среди **православных праздников**, имеющих значимое место в поэзии А. Ахматовой, – *Благовещение, Пасха, Духов день, Вербная суббота, Великий пост и др.* В стихотворении «Выбрала сама я долю...» встречаем строки: «Отпустила я на волю / **В Благовещенье его**» [Ахматова 1998: 230]. Благовещение в православии – один из важнейших праздников, символизирующий момент, когда Богородица принимает благую весть от ангела. Мотив «отпустить на волю» соединяется с праздником Благовещения: жест героини, отпускающей возлюбленного, становится выражением любви, превосходящей личное чувство, и намёком на добровольную жертву, а также смирение перед роком. В стихотворении «Ждала его напрасно много лет» упоминается **Вербная суббота** («Тому три года в Вербную Субботу / Мой голос оборвался и затих – / С улыбкой предомной стоял жених») [Ахматова 1998: 283]. Праздник, предшествующий Пасхе и символизирующий вход Иисуса в Иерусалим, время надежды и пришествия святости. События, происходящие в этот день, приобретают религиозный смысл. Поэтесса вспоминает одно из Вербных суббот трёхлетней давности – момент, соединяющий священный опыт прошлого с эмоциональным состоянием настоящего. Этот эпизод намекает на пересечение мотивов воскресения, любви и судьбы, придавая всей сцене мистический, ритуализованный оттенок и размывая границы между реальным и сверхреальным.

Поэтесса также переосмысливает **библейские архетипы**, такие как «*Иаков*», «*Рахиль*», «*Жена Лота*» и др. Например, политическое переосмысление мотива Страстей Христовых в стихотворении «Распятие» проявляется в прямой цитате из православного канона: «*Хор ангелов великий час восславил... / А Матери: О, не рыдай Мене...*» [Ахматова 1998: 443]. Скорбь Марии сопоставляется с коллективным ожиданием советских матерей у стен тюрем. В стихотворении «Лотова жена» строки «*Кто женщину эту оплакивать будет?... / Отдавшую жизнь за единственный взгляд*» [Ахматова 1998: 402] преобразуют соляной столп из библейского символа божественного наказания в знак памяти. А. Ахматова использует «взгляд назад» как акт противостояния библейскому запрету, трансформируя жену **Лота** в святую, свидетельницу истории. В стихотворении «Рахиль» строки «*Иаков, не ты ли меня целовал / И чёрной голубкой своей называл?*» [Ахматова 1998: 375] переосмысливают брак Иакова и Рахили как «тёмный завет». Эпитет «чёрная голубка» разрушает традиционную символику чистоты Святого Духа, указывая на отчуждение любви в революционном контексте. В стихотворении «Мелхола» (1959-1961) А. Ахматова обращается к персонажу и сюжетной линии из Библии – книги Самуила, представляя трагический образ **Мелхолы** как библейский архетип, наделённый глубокими психологическими чертами и символическим значением. В Библии Мелхола – дочь израильского царя Саула. Её любовь к Давиду не является чисто романтической: она пронизана болью, предательством и унижением. Саул использует свою дочь как политический инструмент, стремясь с её помощью контролировать Давида – проявление патриархального контроля над женщиной, характерное и для российской культуры. Через образ Мелхолы А. Ахматова не только воскрешает забытую библейскую героиню, но и передаёт внутренний опыт женщины, разрываемой между любовью, унижением, властью и страстью.

Стихотворение «Реквием» состоит из десяти коротких поэтических фрагментов. На первый взгляд он выглядит как фрагментарная композиция,

однако за счёт сквозных религиозных кодов формируется единое духовное ядро. Фрагментарность отдельных частей переключается со структурой православных молитв, каждая часть функционирует как отдельная молитва, образуя вместе траурный ритуал, посвящённый коллективному страданию сталинской эпохи. Такая структура разрушает традиционную нарративную логику и использует «полифоническую элегию» из религиозной литургии как способ противостояния тоталитарному дискурсу. В отличие от традиционного заупокойного литургии, молящего о вечном покое, религиозные образы в «Реквиеме» постоянно обращаются к реальному страданию. Повторяющиеся образы «креста», «молитвы», «ангела» не ведут к спасению, а становятся свидетелями адской реальности на земле. Образ «Богоматери», встречающийся в поэзии, не является исключительно религиозным символом, он трансформируется в образ мирской матери, преображённой страданием. В главе «Распятие» А. Ахматова сопоставляет собственный опыт с болью Богоматери, потерявшей сына, создавая метафору «двойного жертвоприношения»: сакральная мать библейского архетипа становится выразителем эмпатии миллионов матерей-жертв репрессий, её святость деконструируется страданием и одновременно в нём же заново реконструируется.

Понятия «*рай*» и «*ад*» укоренены в духовной координатной системе религиозной традиции. Трёхчастная структура «ад – чистилище – рай» в «Божественной комедии» Данте представляет собой классический нарратив христианского спасения. Вертикальная структура мира в поэме базируется на средневековом христианском космосе: падение и восхождение души следуют строгому нравственно-богословскому порядку. Вергилий, являясь воплощением разума, ведёт Данте из ада и поднимает его на вершину чистилища, тогда как Беатриче, олицетворяющая божественную любовь и веру, вводит поэта в сферу рая. Дантовский подтекст у А. Ахматовой необходим для отождествления современной тоталитарной реальности с хронотопом Ада [Кихней 2010: 126]. В «Реквиеме» этот строй

деконструируется, образуя горизонтальное «земное пекло» без выхода: очередь у тюрьмы, коридоры для свиданий, ссылки на вечномерзлой почве..., пространство сжимается в «плоскость без глубины», время застывает в бесконечном «ожидании» (например, «триста часов в очереди» в «К смерти»). Если наказания в аду Данте строго соответствуют совершённым грехам, воплощая теодицею и идею божественной справедливости, то в «Реквиеме» само понятие «греха» подвергается переосмыслению: матери виновны лишь в самом факте своего существования («Я жива, как рана, не заживаю»).

В стихотворении «Стояла долго я у врат тяжелых ада...» ад изображается не как строго организованная структура наказания у Данте, а как экзистенциальная пустота: *«Стояла долго я у врат тяжелых ада, / Но было тихо и темно в аду... / О, даже Дьяволу меня не надо, / Куда же я пойду?»* [Ахматова 1998: 42]. Дант изгнан за пределы веры, как «бездомная душа». Ад становится не только местом религиозного наказания, но и символом заблудшей души, утраты духовного равновесия и внутренней дезориентации. В стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы...» «попадание в ад» несёт в себе нравственную оценку жизненного выбора, выражая внутреннее противоречие между стремлением к страсти и страхом падения: *«А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду»* [Ахматова 1998: 113].

2.3.8. Мифологический код

В поэзии А. Ахматовой присутствует множество мифологических образов, включающих как античные, так и славянские архетипы. *Муза* в древнегреческой мифологии – покровительница искусств и наук, дочь Зевса и богини памяти Мнемосины. Существовало девять Муз, каждая из которых отвечала за определённую область: эпос, лирику, музыку, танец и так далее. Они олицетворяли вдохновение поэта, выступая как символы божественного дара и художественной истины. В традиции Муза предстаёт

как прекрасное, священное, неуловимое существо, часто изображаемое с музыкальным инструментом или свитком. Для русских поэтов Муза символизировала стремление к возвышенному в искусстве и духе, была «лирическим образом-идеалом» [Ван Мэнцзяо 2020: 287]. А. Ахматовой наследует это смысловое ядро, десакрализует и конкретизирует свою Музу, придавая ей разнообразные облики: *Муза-сестра*, *печальная Муза*, *Муза Плача*, *весёлая Муза*, *Муза в дырявом платке*, *Муза, что гложла и слепла и т.д.* Через индивидуализированную реконструкцию Музе придаётся более сложная, противоречивая природа: она одновременно сакральна и земна, спасительна и мучительна, близка и отдалённа. Состояние Музы выражает духовное затруднение самого поэта в процессе творчества.

Образ Музы в поэзии А. Ахматовой чаще всего связан с темами скорби и страдания. В стихотворении «Музе» поэтесса называет Музу сестрой: «*Муза-сестра* заглянула в лицо... / И отняла золотое кольцо» [Ахматова 1998: 79]. То, что Муза «отняла золотое кольцо», означает, что вдохновение, или творческая сила, уносит с собой самое светлое из личных чувств: *Муза – это и спутница, и источник вдохновения, и причина боли.* В стихах 1924 года «Муза» поэтесса пишет: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» [Ахматова 1998: 403], уподобляя творческий процесс мукам аду, придавая *Музе двойственную роль – свидетеля и судии.* В стихотворении «Забудут? – вот чем удивили!» строки «*А Муза и гложла и слепла... / В эфире восстать голубом*» [Ахматова 1999: 194] ассоциируются со скрытой силой поэзии в условиях советской цензуры и репрессий. *Муза* становится не только источником поэтического вдохновения, но и таинственной силой, ведущей поэта к предначертанному пути. Подобным образом в поэзии А. Ахматовой возникают и другие мифологические фигуры: Эдип – как слепой пророк, Антигона – как воплощение верности и скорби.

Другие мифологические образы в поэзии также богаты и многослойны. Среди них: *Афродита* – символ любви и страсти; *русалка* – носительница таинственной, опасной и непредсказуемой природной силы; *птица Сирин*

– прекрасная, загадочная, утешающая своим пением; *Трын-трава* – запустения, равнодушия и утраты духовных ориентиров; *Дионис* – воплощение радости и дионисийского начала; *Алконост* – образ, связанный со счастьем, откровением и судьбой; *Лета* – река забвения из греческой мифологии; *Гамаюн* – связанный с печалью, мудростью и фатализмом.

А. Ахматова проводит деконструкцию мифологических кодов, их слияние и перенастройку в новых поэтических контекстах. Она **снимает с мифа традиционную сакральность**. В стихотворении «Тебе, Афродита, слагаю танец...» богиня перемещается от общественного алтаря к «моему тихому дому», становится свидетелем личной судьбы: «*По ночам ты сходила в чертоги Фрины, / Войди в мой тихий дом*» [Ахматова 1998: 30]. Афродита предстаёт одновременно как недостижимое воплощение красоты и любви и как близкое присутствие, способное резонировать с лирическим героем в танце. В стихотворении «Ты поверь, не змеиное острое жало» Сирин, происходящая из русских фольклорных представлений, традиционно сочетает в себе черты райской птицы и демонической соблазнительницы, а в данном стихотворении она предстает как проекция лирической героини, воплощающая утраченную любовь и женскую судьбу: «*Иль уже светлоокая, нежная Сирин / Над царевичем песню поёт?*» [Ахматова 1998: 92]. А. Ахматова также **переворачивает традиционное значение мифологических архетипов**. В стихотворении «Теперь прощай, столица» болотная *русалка* больше не выступает как зловещая и опасная сила, а становится хранительницей земли, выражая амбивалентность любви, природы и смерти: «*Болотная русалка, / Хозяйка этих мест, / Глядит, вздыхая жалко, / На колокольный крест*» [Ахматова 1998: 299]. Кроме того, мифологические образы у неё **приобретают политическую окраску**. Так, в славянской мифологии *дракон* – символ хаоса и зла. Пословица «*Бойся дракона, даже если он спит*» указывает на его разрушительную непредсказуемость. Дракон становится метафорой тоталитарного механизма подавления. В стихотворении «Путник милый, ты далече...»

(1921) строки «*в пещере у дракона / Нет пощады, нет закона. / И висит на стенке плеть, / Чтобы стала лучше всех*» [Ахматова 1998: 349] придают дракону функцию явного политического символа – олицетворение жестокого государственного механизма. Мотив «плеть» и фраза «песен мне не петь» символизируют запрет на поэтическое высказывание и подавление творческой воли.

2.3.9. Цифровой код

Разные цифры в индоевропейской мифологии, православной традиции и русской народной культуре наделяются особым символическим значением. В поэзии А. Ахматовой числа встречаются нечасто, однако они заслуживают внимания, поскольку за ними скрываются детали, связанные с творчеством и жизнью поэтессы.

Число «*три*» символизировала умственный и духовный порядок, совершенство, небо (в отличие от двойки, символизировавшей землю и все земное) [Маковский 1996:40]. В русской культуре число «три» связано прежде всего с православной концепцией Троицы. В догмате о *Святой Троице* утверждается неразделимое единство Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа, что придаёт числу «три» знак священной целостности. Ветхозаветный эпизод с Ионой, проведшим три дня в чреве кита, а также трёхдневные страдания Христа перед Воскресением, усиливают циклический символизм «смерть – воскресение». В русских народных сказках «*три испытания*» (например, три выстрела стрелы Иваном в «Царевне-лягушке») являются обязательным элементом инициации героя. Число «три» также ассоциируется с пространственными и временными границами – трёхпутные развилки, третья стража ночи и др. В стихотворении «Хочешь знать, как всё это было?..» строки «*Три в столовой пробило, / И, прощаясь, держась за перила*» [Ахматова 1998: 32] отсылают не только к конкретному времени (три часа ночи – в народных поверьях это «час дьявола»), но и выступают в качестве метафоры сакрализованного

финала любовной истории. Троекратный удар часов воспроизводит ритуал православной погребальной службы, где три удара означают прощание с умершим, превращая расставание в последний суд любви. В стихотворении «Песня последней встречи» строка «*А я знала – их только **три!***!» (в ранней версии – «*пять ступеней*») подчёркивает драматизм рокового поворота, где изменение числа усиливает символическую значимость сцены. Прощание носит фаталистический и одновременно духовный характер, представляя собой не только завершение любви, но и трагедию личности.

Число «*семь*» становится священным числом в христианской традиции Европы: известны семь радостей и печалей Марии, семь смертных грехов, семь защитников христианства, семь соборов древней церкви, седьмой день после шести дней творения – день отдыха [Маслова 2012: 356]. В то время как «*семь Таинств*» в православии символизируют путь к спасению души. В русской народной традиции «*семь дней*» – это период траура (семидневный траур), а также предельный срок для выздоровления или наступления несчастья. В стихотворении «Я именем твоим не оскверняю уст...» строка «***Семь страшных лет** мне путь мой освещает*» отсылает к революционным потрясениям 1917–1924 годов. Эти «семь лет» становятся пылающим терновником памяти, неугасающим источником боли и исторической рефлексии. В «Одичалая и немая...» строки «*Одичалая и немая, / Это близишься ты, **Седьмая!***» [Ахматова 1999: 208] соотносятся с личной трагедией А. Ахматовой, число «семь» в этом контексте приобретает значение личного кода страдания.

В русской традиции число «*тринадцать*» ассоциируется с несчастьем и суевериями. В строках «*Бьёт ли **тринадцатый час***» («Что нам разлука?...»), «*Но мой пробил **тринадцатый час***» («Вы меня, как убитого зверя...») число «тринадцать» нарушает привычный ход времени. Тринадцатый час выходит за пределы нормального времени, являясь символом рока, моментом судьбоносной аномалии, предвестием надвигающейся катастрофы или неизбежного события.

2.3.10. Оценочный код

Поэзия Анны Ахматовой представляет собой не только образец языкового мастерства, но и воплощает глубокие этико-философские размышления и культурно-критическое сознание. Через тесное переплетение конкретных образов и абстрактных идей, она создаёт целостную поэтическую картину мира. Особенно ярко это проявляется в её обращении к таким категориям, как **«слава»**, **«совесть»**, **«счастье»**, **«мудрость»**, **«поэзия»** и **«поэт»** (см. Таблицу 2), где обнаруживается мощное проявление индивидуального сознания, исторического чувства и духовной проницательности.

Таблица 2 – Репрезентация категориальных понятий в поэтическом тексте
А. Ахматовой (на материале стихотворений)

И слава лебедью плыла / Сквозь золотистый дым. («И слава лебедью плыла»)
Славы хочешь? – у меня / Попроси тогда совета, / Только это – западня, / Где ни радости, ни света. («Нет, царевич, я не та»)
Отдай другим игрушку мира – славу . («Здесь все тебе принадлежит по праву»)
А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью своей. / ... / Но для нее не существует время / И для нее пространства в мире нет. («Одни глядятся в ласковые взоры...»)
Знать, как круты подъемы и спуски / И почему у нас совесть и страх. («А тебе ещё мало по-русски»)
Вместо мудрости – опытность, пресное / Неутоляющее питье. («Вместо мудрости – опытность, пресное»)
Больше счастьем не торгую, / Как шарлатаны и оптовики... («Какая есть. Желаю вам другую»)
За предательство мы платим золотом, / А за песни платим мы свинцом. («И клялись они Серпом и Молотом»)
Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата. («Не повторяй – душа твоя богата»)
А каждый читатель как тайна, / Как в землю закопанный клад. («Читатель»)
А он (поэзия) неизменен и вечен – / Поэта неведомый друг. («Читатель»)

... Но в мире нет власти / Грозней и страшней, / Чем веще слово поэта. («... Но в мире нет власти»)
--

Поэт не человек, он только дух – / Будь слеп он, как Гомер, / Иль, как Бетховен глух, – / Все видит, слышит, всем владеет... («Поэт не человек, он только дух»)
--

В Таблице 2 можно увидеть, что её понимание «славы» выходит за рамки традиционного восприятия как объекта восхищения и стремления. Она с критической позиции омысливает *«славу»* как социальный символ, за которым скрываются притягательность и ложность. В одном из стихотворений слава сравнивается с «лебедем», скользящим в «золотистой дымке», что создаёт иллюзию ослепительной, но пустой красоты; слава прямо названа «западнёю», «игрушкой мира», что выражает протест против утилитарного подхода к жизни. Слава не является прочной и устойчивой: она неизбежно исчезает, а стремление к славе часто оборачивается жертвой собственного счастья.

А. Ахматова считает, что *«совесть»* не ограничена временем и пространством и представляет собой внутренний моральный суд человека. Говоря о *«счастье»*, поэтесса критикует его коммерциализацию, подчёркивая, что счастье представляет собой уникальный и неповторимый духовный опыт. В трактовке понятии *«мудрости»* поэтесса критически отмечает, что в современной социальной реальности истинная мудрость нередко подменяется «опытом». По её мнению, мудрость представляет собой не механическое накопление житейских знаний, а этически насыщенное и исторически проникающее постижение мира.

Творчество А. Ахматовой охватывает ключевые этапы российской истории XX века: конец имперской эпохи, Октябрьскую революцию, сталинские репрессии, Великую Отечественную войну и начало холодной войны. Её жизнь была отмечена трагическими событиями: расстрел мужа Николая Гумилёва, многократные аресты и длительное заключение сына Льва Гумилёва, длительные запреты на публикации и социальная изоляция. Эти травмы побудили А. Ахматову заново переосмыслить вопросы: зачем

существует поэзия, почему поэт должен говорить в эпоху страдания.

По её убеждению, в условиях, когда все материальные и институциональные опоры рушатся, именно поэзия остаётся возвышенным, вечным и откровенным бытием. Только духовная связь между «поэзией» и «читателем» сохраняет непреходящее значение. Поэт – это страдающий пророк, свидетель истории и носитель истины. В стихотворении *«Поэт»* она переосмысливает миссию автора стихотворений в конкретном историческом контексте, раскрывает сложность поэтической природы: *«Подслушать у музыки что-то / И выдать шутя за своё», «Поклясться, что бедное сердце / Так стонет среди блещущих нив», «И всё – у ночной тишины»* [Ахматова 1999: 8]. А. Ахматова деконструирует традиционный сакральный образ поэта, представляя его не как пророка, а как двойственную фигуру: и «плагиатора», и «маскирующегося», и молчаливого летописца, и чуткого слушателя мира, выявит человеческое измерение творческого акта.

Неживые коды природы в поэзии А. Ахматовой отличаются поразительным разнообразием: от стихийных и предметных до пространственно-временных, религиозных и оценочных. Эти коды образуют хронику её личного пути и отражение судьбоносных изломов российской культуры XX века. Они передают голоса памяти, боли и рока, визуализируют духовные противоречия эпохи и формируют внутреннюю систему ценностей.

Сопоставление русских оригиналов и китайских переводов поэзии Анны Ахматовой показывает, что при передаче кодов неживой природы переводчики прибегают к стратегии *буквального перевода*, стремясь тем самым сохранить поэтическое равновесие между точностью и воспринимаемостью.

В рамках **стихийного кода** такие природные образы, как *вода, огонь, ветер, камень*, передаются китайскими эквивалентами «水», «火», «风», «石头». Эти соответствия основаны на принципе формальной эквивалентности,

что обеспечивает точность значения и сохраняет символическую атмосферу оригинала.

В предметном коде объекты «зеркало» («镜子»), «кольцо» («戒指»), «маска» («面具»), «свеча» («蜡烛»), в целом сохраняют прямое соответствие. Однако иногда, несмотря на формальную точность, культурные различия неизбежно приводят к потере части смысловых и символических коннотаций. Так, «зеркало» в русской традиции символизирует саморефлексию и память, тогда как в китайской культуре, помимо функции самопознания, оно выступает оберегом от злых сил. «Маска» в русской поэтике выражает психологическое прикрытие и социальную маскировку, в то время как в китайской традиции она связана преимущественно с ритуальными и театральными формами (например, образцы гримов пекинской оперы).

В глуттоническом коде «хлеб» прямо переводится как «面包» и «соль» – «盐». Для русских хлеб является символом жизни, достатка и национального духа, тогда как для китайского читателя эта религиозно-этническая коннотация не столь очевидна. Таким образом, несмотря на смысловую точность, культурная глубина оригинала частично утрачивается.

В переводе пространственных и временных кодов, как правило, сохраняются буквальные значения слов, обозначающих пространственные границы («окно» – «窗户», «лестница» – «阶梯», «дверь» – «门»), а также временные категории («осень» – «秋天», «тринадцатый час» – «第十三个时辰»). При передаче топонимов переводчики чаще всего прибегают к транслитерации: например, *Санкт-Петербург* переводится как «圣彼得堡». Однако образ города в творчестве А. Ахматовой обладает сложной символикой – «Пушкинский Петербург», «Город Пиковой Дамы», что предполагает определённую осведомлённость китайского читателя в русской культурной традиции.

В оценочном коде такие абстрактные понятия, как «счастье» («幸福»),

«совесть» («良心»), «слава» («榮耀»), передаются с помощью семантически эквивалентных выражений. При этом наблюдаются существенные различия в культурных коннотациях: «良心» в китайской культуре связано преимущественно с моральным самосознанием и соблюдением социальных норм, тогда как русская «совесть» воспринимается как одно из ключевых понятий национального духа, объединяющее этический и религиозный уровни, нередко сопряжённое с темами страдания и жертвы.

В **колоративном коде** переводческие варианты отличаются большей гибкостью. Из-за богатства китайской цветовой лексики переводчики нередко варьируют оттенки в зависимости от контекста. Эти особенности и межкультурные различия цветовой символики подробно рассматриваются в разделе 2.5.

В **цифровом коде** числа «три» («三»), «семь» («七»), «тринадцать» («十三») передаются точно, однако их символическое значение частично изменяется. Например, *три* в русской культуре ассоциируется со Святым Троицеством, тогда как «три» в китайском языке лишено религиозного подтекста.

Наибольшие трудности вызывает перевод **религиозного и мифологического кодов**. Русская культура глубоко укоренена в православной традиции: вера занимает центральное место в общественной и художественной жизни, а религиозные образы становятся символами национальных страданий и надежды на спасение. В китайской культуре не сложилась монотеистическая система, духовная структура культуры основана на сосуществовании конфуцианства, буддизма и даосизма, ориентированных на этический порядок и личное совершенствование. В связи с этим религиозные и мифологические образы в поэзии А. Ахматовой требуют от переводчика не только буквального перевода и транскрипции, но и дополнительных комментариев, способствующих более глубокому пониманию текста читателем. Так, лексемы «крест» («十字架»), «икона» («

圣像»), «Мария Магдалина» («抹大拉的玛利亚») и «Богоматерь» («圣母»)) передаются при сохранении религиозной специфики. В поэме «Поэма без героя» одним из ключевых мифологических образов является река забвения — «Лета» («что уже миновала Лету и иною дышишь весной»), восходящая к античному мифу о реке забвения. В китайском языке передаётся словом «忘川» — названием подземной реки из китайской мифологической традиции. Данный вариант функционально эквивалентен греческой Лете, поскольку обе реки символизируют забвение и освобождение.

Таким образом, проблема перевода кодов неживой природы представляет собой сложную задачу, требующую от переводчика не только языковой точности, но и способности выступать посредником между культурами. Благодаря этому переводы творчества А. Ахматовой выявляют потенциал межкультурного перевода как способа духовного переосмысления и творческого воссоздания.

2.4. Прецедентные имена как разновидность лингвокультурного кода и особенности их перевода

Прецедентные имена в поэзии Анны Ахматовой функционируют не только как цитаты, символы или риторические приёмы – они представляют собой важнейший способ выражения авторской мысли, эмоций и культурной идентичности. А. Ахматова использует такие имена для формирования многослойного семантического пространства своей поэзии. Она обращается не только к персонажам российской истории и литературы, но и активно включает в поэтический контекст образы из европейских литературных, религиозных, мифологических и философских традиций. Таким образом, в её произведениях формируются уникальные лингвокультурные коды, обладающие межкультурной природой.

На основе анализа поэтического корпуса А. Ахматовой можно выделить пять обобщённых категорий прецедентных имён с учётом их символических функций:

1) Женщины литературы и истории: *Дантова дива, Мария Стюарт, Гертруда, Биче, Лаура, Морозова, Саломея, Дидона, Жанна, мадам Рекамье;*

2) Любовные персонажи из литературы: *Паоло, Тамара, Зибель, Ромео, Эней;*

3) Лица, вовлечённые в политические и социальные конфликты: *Морозова, Борис Годунов, Лжедмитрий I, Пугачёв, Владимир Таганцев, Сергей Есенин, Владимир Маяковский;*

4) Персоны, олицетворяющие литературные традиции и культурный дух: *Данте, Гомер, Дон-Жуан, Фауст, Гёте, Дионис, Онегин;*

5) Герои судьбы и смерти: *Гамлет, Цезарь, Лир, Вий.*

В поэзии Анны Ахматовой нередко встречаются ссылки на известных женских персонажей – литературных и исторических: *муз, героинь, святых и мучениц*. Среди них классические образы европейской поэзии: *Биче и Лаура Петрарки*, идеализированные фигуры, воспеваемые как воплощение любви и духовной красоты. В «Божественной комедии» Данте изображает Биче как наставницу, ведущую его через Ад, Чистилище и Рай. Она символизирует разум, добродетель и святую любовь, будучи светом, указывающим путь к небесам. Лаура – объект бесконечного восхищения в сонетах Петрарки, символ платонической, идеализированной любви. В «Эпиграмме» звучит критическое осмысление образов: «*Могла ли **Биче** словно **Дант** творить, / Или **Лаура** жар любви восславить? / Я научила женщин говорить... / Но, боже, как их замолчать заставить!*» [Ахматова 1998: 416]. Поэтесса остро осознаёт, что такие фигуры, как Беатриче и Лаура, сами не обладали правом голоса, они просто были объектами мужского взгляда и воспевания. В стихотворении «Так отлетают тёмные души...» поэтесса пишет: «*Мне ничего на земле не надо, / Ни **громов Гомера**, ни **Дантова дива***». «Дантова дива» символизирует возвышенную любовь, добродетель и путь к божественному. Наряду с «громами Гомера», воплощающими величие героического эпоса. А. Ахматова же решительно утверждает: «Мне ничего на земле не надо», тем самым она отвергает

идеализированные образы и героические нарративы, провозглашая право на подлинность и на собственное, лишённое мифологизации, поэтическое существование.

В поэзии Анны Ахматовой находят отражение также трагические женские образы, заимствованные из истории и драматургии, такие как *шотландская королева Мария Стюарт и королева Гертруда из шекспировского «Гамлета»*. В стихотворении «Путь мой предсказан одной из карт...» поэтесса изображает две формы женской трагедии: «*Путь мой предсказан одною из карт, / Тою, которой не буду... / Из королев – на Марию Стюарт, / (Гамлетову Гертруду)*» [Ахматова 1999: 146]. Мария Стюарт – жертва политических интриг, невольно втянутая в борьбу за власть и олицетворяющая страдание женщины в условиях политических репрессий; Гертруда же – фигура, оказавшаяся в центре трагедии вследствие личного выбора и зависимости от мужской власти, воспринимаемая как образ покорной и слабой королевы. А. Ахматова раскрывает двойственную природу женской трагедии в патриархальном обществе: внешнее подчинение и внутренняя утрата голоса. Через мотив пророческой карты поэтесса утверждает: «той, которой не буду», – тем самым заявляя о своём сознательном отказе от судьбы подчинённой и безгласной женщины. В этом выражается её стремление к духовной независимости и неприятие роли политической жертвы. Помимо Марии и Гертруды, в творчестве поэта появляются также фигуры *Морозовой, Саломеи, Дидоны и Жанны*. Морозова – боярыня Феодосия Морозова, одна из предводительниц старообрядцев XVII века, погибшая в застенках за верность старому обряду. В русской культуре она стала символом стойкости веры и неповиновения церковной реформе. Саломея – падчерица Ирода, согласно евангельскому сюжету, пленила его своим танцем, за что в награду потребовала голову Иоанна Крестителя. В западной культуре Саломея олицетворяет фатальную женственность и разрушительную силу желания, одновременно являясь и символом соблазна, и воплощением трагической вины. Дидона – царица

Карфагена из римской мифологии, персонаж поэмы Вергилия «Энеида». Она покончила с собой, бросившись в погребальный костёр после того, как Эней покинул её ради исполнения своего предназначения. Её образ символизирует жертвенную любовь и предельное страдание. Жанна д'Арк – национальная героиня Франции XV века, ставшая жертвой религиозно-политической инквизиции. За участие в освобождении Франции от английских захватчиков она была обвинена в ереси и сожжена на костре, став символом мученичества и самопожертвования во имя родины. В стихотворении «Последняя роза» поэтесса от первого лица переживает судьбы этих трагических героинь: *«Мне с Морозовою класть поклоны, / С падчерицей Ирода плясать, / С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костёр опять»* [Ахматова 1999: 134]. Лирическая героиня превращается в собирательный образ всех женщин, испытавших преследование, жертву и страдание. А. Ахматова становится голосом женщин, поставленных перед лицом власти и насилия, чья участь пронизана горечью, безысходностью и внутренней трагедией.

В поэзии появляется и образ *мадам Рекамье* – легендарной красавицы французского светского общества. Жюльетта Рекамье, муза начала XIX века, прославилась не только своей внешностью, но и острым умом. Её парижский салон объединял выдающихся поэтов, политиков и мыслителей своего времени, включая Шатобриана и мадам де Сталь. В одном из стихотворений 1940-х годов А. Ахматова пишет: *«И снова мадам Рекамье хороша, / И Гёте, как Вертер, юн»* [Ахматова 1998: 147]. Возвращение к этим образам – не просто дань прошлому, но и форма психологического утешения. В условиях страданий и трагедий современности поэтесса обращается к культурной памяти как к источнику силы и внутренней опоры.

Любовь является одной из центральных тем поэзии Анны Ахматовой. Поэтесса часто прибегает к образам известных литературных влюблённых, чтобы углубить эмоциональное измерение своих стихотворений. Эти персонажи иногда символизируют запретную, но страстную любовь, а в

иных случаях – приоритет исторической миссии над личным чувством. Так, в стихотворении «Но мы от этой нежности умрём» появляется персонаж Паоло. *Паоло* – герой «Ада» из «Божественной комедии» Данте. *Франческа* да Римини, знатная итальянка, влюбляется в своего деверя Паоло, и их связь приводит к трагедии: муж убивает обоих. Их души навеки осуждены в кругу влюблённых ада, где они вечно страдают от бури. Данте в поэме встречает этих страдальцев и, услышав трагическую историю любви, проливает слёзы. Паоло и Франческа стали в истории литературы символом запретной, но вечной любви. Обращаясь к их архетипу, А. Ахматова придаёт личному любовному переживанию оттенок классической трагедии.

В стихотворении «Кавказское» А. Ахматова пишет: «*Сияние неутолённых глаз / Бессмертного любовника **Тамары***» [Ахматова 1998: 411]. Образ Тамары заимствован из поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». Тамара – чистая и прекрасная княжна, удалившаяся в монастырь на Кавказе. Падший ангел Демон влюбляется в неё с безмерной страстью и даже готов отказаться от зла ради её любви. Но поцелуй Демона убивает Тамару. Тамара становится символом роковой любви, в которой красота и гибель неразрывно связаны. Через отсылку к Тамаре А. Ахматова переносит в свой текст тему разрушительной страсти, предполагая, что абсолютная любовь неизбежно ведёт к трагедии. В стихотворении «Там оперный ещё томится Зибель» образ Зибель также выражает тему любви: «*Там оперный ещё томится **Зибель** / И заклинает милые цветы*» [Ахматова 1999: 39]. Зибель – персонаж оперы Гуно «Фауст», добрый и наивный юноша, влюблённый в Маргариту. В сцене в саду он поёт арии и посвящает цветы возлюбленной. Однако появление Фауста и вмешательство Мефистофеля разрушает его надежды. В поэзии А. Ахматовой Зибель символизирует чистую, верную, но обречённую любовь. Этот образ отражает внутренний конфликт поэтессы: ожидание любви сталкивается с её утратой и разочарованием.

В позднем стихотворении 1961 года А. Ахматова противопоставляет двух героев разных эпох и характеров: «*Ромео не было, Эней, конечно, был.*

Конец». Ромео – воплощение страстной любви, герой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», который ради любви бросает вызов семейной вражде и гибнет вместе с возлюбленной. Эней же – герой римской эпической поэмы Вергилия «Энеида». Он покидает Трою, чтобы исполнить волю богов и основать новый город – будущий Рим. Несмотря на любовь к царице Дидоне, Эней покидает её ради своей миссии. Эней олицетворяет историческое предназначение, самопожертвование во имя будущего. А. Ахматова противопоставляет этих персонажей как архетипы – любви и долга, личного чувства и исторической ответственности. Это позволяет ей выразить глубокое осмысление судьбы личности в водовороте истории. В её восприятии, в реалиях XX века – века войн, репрессий и идеологических разломов – страстная любовь в духе Ромео становится невозможной, а место романтического идеала занимает суровая необходимость выбора в пользу долга, подобно Энею.

Анна Ахматова творила в эпоху политического террора и исторических катастроф. В своих стихах она неоднократно прибегала к образам русских монархов и мятежников, а также к фигурам репрессированных современников: поэтов и интеллектуалов. Эти прецедентные имена служат у неё лингвокультурным кодом, с помощью которого поэтесса выражает ужас перед произволом власти, страдание народа и собственную трагическую участь.

В стихотворении «Стансы» А. Ахматова пишет: *«Там древней ярости ещё кишат микробы: / **Бориса** дикий страх, и всех Иванов злобы, / И Самозванца спесь – взамен народных прав»* [Ахматова 1998: 474]. Бориса отсылает к Борису Годунову – царю конца XVI века, страдавшему от страха перед утратой незаконно захваченной власти. «Иваны» – собирательный образ русских самодержцев, прежде всего Ивана Грозного, печально известного своей жестокостью. «Самозванец» – это Лжедмитрий I (Григорий Отрепьев), авантюрист, присвоивший себе имя чудесно спасшегося царевича, что стало символом политического обмана и

узурпации. В поэтическом контексте А. Ахматовой эти фигуры символизируют черты деспотической власти: насилие, страх и ложь.

Поэтесса прибегает к образам узурпаторов и предводителей крестьянских восстаний, чтобы метафорически обозначить фигуру предателя: «Как *Отрепьева и Пугачёва*, / Так меня *тринадцать лет* *клянут*» («Это и не старо и не ново») [Ахматова 1999: 34]. Григорий Отрепьев (Лжедмитрий I) – узурпатор, вошедший в историю как обманщик и предатель, а Емельян Пугачёв – предводитель Крестьянской войны 1773-1775 годов, казнённый и заклеимённый как опасный мятежник. Один – самозванец, другой – бунтарь; оба нанесли удар по власти. А. Ахматова ставит себя в один ряд с этими персонажами, намекая на тринадцатилетний период гонений и проклятий, А. Ахматова использует эти два образа как аллюзию на политическую критику и общественную враждебность, которым она подверглась, начиная с 1930-х годов: её поэзия была запрещена, а она сама — подвергнута остракизму, публично заклеимлена как «враг народа». Образ проклятия, как неотступной тени, сопровождает её на протяжении долгих лет.

В стихотворении «Оттого, что мы все пойдём» она писала три трагически разные пути: «*Оттого, что мы все пойдём / По Таганцевке, по Есенинке / Иль большим Маяковским путём*» [Ахматова 1999: 34]. Владимир Таганцев – жертва политической расправы: в 1921 году в Петрограде он стал центральной фигурой вымышленного «Таганцевского заговора», по которому были расстреляны десятки учёных и писателей. Его смерть стала символом судьбы интеллигенции, репрессированной за инакомыслие. Сергей Есенин – лирический гений, чьи стихи полны любви к родной земле и тоски по уходящему миру. Переживая идеологический разлом и внутренний кризис, он завершил жизнь самоубийством. Его путь – это путь поэта, раздавленного эпохой и не нашедшего гармонии между душой и временем. Владимир Маяковский – поэт революции, провозглашавший себя её глашатаем и певцом. Он олицетворял футуризм и

энергию нового мира, но и его постигла трагедия: в 1930 году он покончил с собой. Его судьба стала парадоксом: поэт, отдавший себя политике, оказался отвергнут ею. Его смерть доказала, что даже «глас революции» не был защищён от отчаяния и духовного краха. А. Ахматова сопоставляет эти три пути как формы неизбежной гибели в эпоху тоталитаризма. Вне зависимости от выбранной стратегии (сопротивления, лирического бегства или идеологического слияния), всех ждала одна судьба. Для поэта не было спасения: каждое направление вело к краху. Этот горький вывод А. Ахматова превращает в трагическое размышление о проклятой судьбе поэта и интеллигента в эпоху террора – эпохе, где культура и истина становятся мишенями, а личная трагедия сливается с исторической.

Классические образы, такие как *Данте*, *Гомер*, *Дон Жуан*, *Фауст*, *Гёте*, *Дионис*, *Онегин* и другие, в поэзии Анны Ахматовой отражают её внутренние размышления о судьбе, знании и страсти. Особое место среди них занимает фигура итальянского поэта *Данте Алигьери*, который неоднократно появляется в её стихах. В стихотворении «Данте» А. Ахматова обращается к трагической судьбе великого поэта Средневековья, проводя параллель с его изгнанием из Флоренции в 1302 году. Он был навсегда лишён возможности вернуться на родину, став символом поэта, отвергнутого своей страной. А. Ахматова, хотя и не покидала Советский Союз, ощущала духовное изгнание: она была исключена из Союза советских писателей, её произведения запрещались к публикации. Восхваляя Данте, она прославляет образ изгнанного, но несломленного художника, создавшего бессмертное произведение. Данте становится символом трагически противоречивой связи поэта с родиной, любви и ненависти, славы и утраты. Через этот образ А. Ахматова соединяет свою судьбу с европейской поэтической традицией, ощущая себя спутницей Данте, поющей реквием изгнанной душе поэта и утверждающей незыблемую ценность искусства: даже если родина отрекается от поэта, поэзия дарует ему бессмертие.

В стихотворении «Так отлетают тёмные души...» пишет: «*Мне ничего*

на земле не надо, / Ни громов *Гомера*...» [Ахматова 1999: 466]. «Громы Гомера» обозначают грохот героического эпоса, насыщенного голосами богов, звоном бронзового оружия и торжеством военной доблести. Эпос Гомера, как в «Илиаде», наполнен величием и шумом – символ мифологической и исторической мощи. Однако А. Ахматова отвергает «гром Гомера»: для неё он олицетворяет не величие, а шум земной суеты и гул истории, тогда как поэтесса ищет тишину, покой и внутреннее примирение.

В стихотворении «Гости» создаётся фантастическая сцена: *«Состарившийся Дон-Жуан / И вновь помолодевший Фауст / Столкнулись у моих дверей»* [Ахматова 1999: 53]. Дон Жуан, восходящий к испанскому фольклору и переработанный Мольером, Байроном и другими, воплощает страсть, чувственное наслаждение и беспечное обольщение. В стихе он уже «состарившийся», ослабший, утративший прежнюю силу, что символизирует угасание плотских страстей и изнеможение желаний. В противоположность ему – Фауст, герой немецкой легенды и трагедии Гёте, символ стремления к знанию, власти и бессмертию. Он заключает сделку с Мефистофелем, отдавая душу в обмен на опыт и истину. В культурологическом контексте XX века образ Фауста проецируется на политиков, готовых ради победы переступить этические, религиозные и правовые нормы: Черты Фауста заметны у политических деятелей, в погоне за властью перешагнувшими все традиции и законы, ради которых можно было пренебречь этическими, религиозными, правовыми и прочими нормами. Победа любой ценой – главный принцип людей этой культуры [Левит 1998: 247]. Настоящим объектом иронии и критического взгляда поэтессы становятся декадентские наслаждающиеся жизнью и фанатично стремящиеся к наживе люди реального мира. Первый символизирует бегство от страдания и моральное разложение, второй – хищника, готового на сделку с дьяволом ради власти или вечной молодости. Обе эти фигуры вызывают отвращение.

В стихотворении «Смерть Софокла» поэт обращается к образу Диониса, чтобы осмыслить связь поэзии с вечностью, искусства: *«Сам Дионис ему снять повелел осаду, / Чтоб шумом не мешать обряду похорон»*. Смерть Софокла, одна из величайших трагиков Древней Греции, представлена не только как завершение личного пути, но как событие, значимое для всей народной культуры. В понимании А. Ахматовой истинный поэт обладает чертами пророка: его голос становится эхом эпохи и души.

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина – не только роман в стихах, но и фундамент русской литературы, «энциклопедия русской жизни». Для А. Ахматовой этот текст становится почти одушевлённым существом – возвышенным, всепроникающим, лёгким и мощным одновременно. «Онегин» становится откровением, раскрывающим перед ней великую силу искусства слова. Этот образ свидетельствует о её ощущении непрерывности литературной традиции, которая поддерживает её в трагические моменты жизни, возвращает веру в смысл искусства и слова: *««Онегина» воздушная громада, / Как облако, стояла надо мной»* («И было сердцу ничего не надо») [Ахматова 1999: 129].

Во время Второй мировой войны Анна Ахматова стала свидетелем ужасающей человеческой катастрофы. Поэтесса прибегала к образам литературных и мифологических героев, чтобы выразить свои размышления о судьбе и смерти. В стихотворении «Лондонцам» она использует мотивы шекспировской трагедии для описания переживаемого исторического катаклизма: *«Двадцать четвертую драму Шекспира / Пишет время бесстрастной рукой. / ... / Сами участники чумного пира, / Лучшие мы Гамлета, Цезаря, Лира»* [Ахматова 1998: 484]. Как известно, Шекспиру приписывается 37 пьес, и «двадцать четвертая» здесь – не буквенное указание, а символ, означающий, что сама история в своём трагическом размахе стала новой, небывалой драмой. Через напоминание о величайших трагедиях – сомнения и мстительность Гамлета, предательство и убийство в «Юлии Цезаре», безумие и горе в «Короле Лире» – А. Ахматова отражает

трагедию современной эпохи. Эти образы служат не только литературной отсылкой, но и способом выразить скорбное свидетельство истории, исполненное боли и осознания её масштабов. В стихотворении «Ни в лодке, ни в телеге» А. Ахматова вводит образ Робинзона: *«Ах! близко изнывает / Такой же **Робинзон**»* [Ахматова 1998: 278]. Робинзон – герой романа Даниэля Дефо, символ крайнего одиночества и изоляции от цивилизованного мира. В поэзии он олицетворяет состояние человека, отрезанного от мира, живущего в вынужденной изоляции, символ духовной отрешённости и уединения в катастрофической эпохе. В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться» вводит образ Вий: *«Я знаю, с места не сдвинуться / Под тяжестью **Виевых** век»* [Ахматова 1998: 436]. Вий – персонаж из повести Н.В. Гоголя, воплощающий тёмные, зловещие силы, пришедшие из украинского фольклора. В поэзии А. Ахматовой «век Вия» становится образом неотвратимого и всепоглощающего ужаса, давления истории и времени, парализующего волю. Это метафора эпохи террора, тяжести, которую невозможно преодолеть.

Таким образом, будь то переосмысление судеб трагических героинь, исторических и литературных фигур, эти культурные отражения становятся путём диалога А. Ахматовой с мировой литературой. Они служат зеркалом для её собственных размышлений о настоящем, судьбе и истине.

В китайских переводах поэзии А. Ахматовой упоминаемые ею исторические и литературные персонажи преимущественно передаются в форме транслитерации, что вызывает заметные различия в их восприятии в китайской и русской культурах. Для русского читателя такие имена, как *Морозова* (莫罗佐娃 Mòluózuǒwá), *Пугачёв* (普加乔夫 Pǔjiāqiáofū), *Онегин* (奥涅金 Àonièjīn), несут глубокую национально-историческую и литературную память, тогда как для китайского реципиента они зачастую остаются лишь «чужими именами», лишёнными символической наполненности. Напротив, фигуры мировой литературы, такие как *Данте* (但丁 Dàndīng), *Гомер* (荷马 Hémǎ), *Фауст* (浮士德 Fúshìdé), *Гамлет* (哈姆

雷特 *Hāmūléitè*), благодаря известности и закреплённости в китайской культурной среде воспринимаются и интерпретируются гораздо легче. Таким образом, различие в восприятии транслитерированных имён отражает асимметрию исторической памяти и литературных традиций двух культур.

2.5. Герменевтическая интерпретация кодов лингвокультуры произведений А. Ахматовой в китайском языке

Уникальное художественное обаяние поэзии Анны Ахматовой привлекло пристальное внимание китайских исследователей. Впервые имя А. Ахматовой появилось в Китае в конце 1920-х годов, когда Го Можо и Ли Имэн перевели два её стихотворения: «Всё продано, всё потеряно» (《完全卖了, 完全失了》) и «А он был праведный...» (《而且他是正直的.....》). Однако под влиянием политической обстановки как внутри страны, так и за её пределами, переводческая деятельность на долгое время приостановилась. Лишь в 1979 году во втором номере журнала «Иностранная литература и искусство» (《外国文艺》) была опубликована подборка стихов А. Ахматовой в переводе Лао Гэ (劳戈), включающая «Моя автобиография» и пятнадцать стихотворений, именно с этого момента поэтесса вновь обрела читателей в Китае.

В 1980-1990-х годах китайские исследователи возобновили переводческую работу, связанную с А. Ахматовой. В сборник «Избранное из трёх советских поэтесс» (《苏联三女诗人选集》, 湖南人民出版社), переведённый Чэнь Яоцю, вошли произведения А. Ахматовой, М. Цветаевой и В. Инбер. Переведённое Дай Цуном «Избранное из поэзии А. Ахматовой» (《阿赫玛托娃诗选》, 四川文艺出版社) охватывало все этапы её творчества. Уланьхань (псевдоним Гао Ман), выпустил «Собрание стихов и прозы А. Ахматовой» (《阿赫玛托娃诗文集》, 安徽文艺出版社), а Гу Юньпу включил её стихи в сборник «Русская поэзия Серебряного века»

(《俄罗斯白银时代诗选》, 花城出版社).

С начала XXI века интерес к творчеству А. Ахматовой в Китае продолжает расти, её произведения многократно переиздаются, а качество переводов заметно повышается. Так, в 2017 году вышел в свет полный перевод «Полное собрание стихотворений Анны Ахматовой» (《阿赫玛托娃诗全集》), выполненный Цинлан Ли Хань – это наиболее полное собрание её поэтического наследия на китайском языке, охватывающее период с 1904 по 1965 год. В последующие годы были изданы новые сборники переводов: «Я буду любить: избранная поэзия А. Ахматовой» (《我会爱: 阿赫玛托娃诗选》, перевод Уланьхань), «Мои ночи – это безумие по тебе: избранная поэзия А. Ахматовой» (《我的夜晚是对你的狂想: 阿赫玛托娃诗选》, перевод Чэнь Яоцю), «Реквием: избранная поэзия А. Ахматовой» (《安魂曲: 阿赫玛托娃诗选》, перевод Цзэн Сыи), «Голос памяти» (《记忆的声音: 阿赫玛托娃诗选》, перевод Ван Цзяньчжао), «Поэма без героя: избранная поэзия А. Ахматовой» (《没有主人公的叙事诗: 阿赫玛托娃诗选》, перевод Ван Цзясинь), а также «Поэма без героя: избранная поэзия А. Ахматовой» (《没有主人公的叙事诗: 阿赫玛托娃诗选》, перевод Ван Цзяньчжао). Большинство этих переводчиков являются специалистами в области русской литературы, а некоторые объединяют в себе черты поэта и учёного. Каждый из них демонстрирует собственный подход к передаче лингвокультурных кодов оригинала, что отражает различие в переводческих стратегиях и эстетических ориентирах. Разнообразие переводов значительно обогатило образ А. Ахматовой в китайском лингкультурном пространстве. Художественный перевод – это не изолированный акт, а процесс постоянного диалога: между переводчиком и автором, а также между самими переводами, что способствует созданию пространства межкультурного поэтического взаимодействия.

В настоящем исследовании для сопоставительного анализа были

выбраны оригинальные тексты А. Ахматовой, перевод Цинлан Ли Хань «Полное собрание стихотворений А. Ахматовой» (《阿赫玛托娃诗全集》), сборник Уланьхань «Я буду любить: избранная поэзия А. Ахматовой» (《我会爱: 阿赫玛托娃诗选》) и переводы «Реквиема» и «Поэмы без героя», выполненные Ван Цзяньчао и Ван Цзясином. Уланьхань является признанным специалистом по русской литературе, а Ван Цзяньчао и Ван Цзясинь сочетают в себе поэтическое чутьё и научный подход. Переводчики уделяют особое внимание музыкальности стихотворения и передаче его образной системы. Несмотря на то, что каждый переводчик имеет своё собственное восприятие и интерпретацию оригинала, данное исследование не ставит целью анализ различий между переводами. На основе сопоставительного анализа оригинала и китайских переводов рассматриваются стратегии передачи культурных кодов в таких аспектах, как природа, религия, история, с акцентом на культурно-когнитивные различия, лежащие в основе трансформаций языковых кодов в переводе.

Перевод – это сложная дисциплина, включающая как лингвистическое, так и межкультурное измерение. Уже с 1970-х годов учёные начали активно исследовать взаимосвязь между переводом и межкультурной коммуникацией. Известный переводовед А.Д. Швейцер подчёркивал культурную обусловленность перевода: «Перевод – это не только взаимодействие языков, но и взаимодействие культур» [Швейцер 1973: 27].

В Китае проблема культурного перевода была поставлена Лю Шанем в 1982 году в статье «Перевод и культура» (《翻译与文化》), где он подчёркивал, что перевод должен служить средством для обмена идеями и культурой. В 1985 году Ван Цзоцян отметил, что наибольшая трудность в переводе – это культурные различия: «В одной культуре существуют вещи само собой разумеющиеся, тогда как в другой их необходимо тщательно объяснять» [Ян Шичжан 2003: 26-27]. Крупный вклад в развитие дисциплины «культурный перевод» внёс Ян Шичжан. В своей монографии

«Очерки по культурному переводу» (《文化翻译论略》) он рассмотрел перевод в контексте культурологии и межкультурной коммуникации, проанализировал культурные трансформации в переводе рассказа А.П. Чехова «Смерть чиновника», а также применил конкретные стратегии культурного перевода при исследовании переводов русской художественной литературы, в частности в романах «Доктор Живаго» и «А зори здесь тихие...», а также при изучении применения риторической адаптации в русском переводе произведения «Сон в красном тереме» (《红楼梦》).

Перевод как межъязыковая и межкультурная интерпретационная практика. В переводе художественного произведения, как бы идеален и близок оригиналу он ни был, неизбежны отличия от исходного текста: замены, добавления, опущения [Горн 2014: 236]. Как писал Ф. Шлейермахер, существует два пути: либо «перевод приближает читателя к автору» (форенизация), сохраняя национально-культурные особенности оригинала; либо «приближает автора к читателю» (доместикация), адаптируя текст к культурным нормам и ожиданиям целевой аудитории. Первый путь ориентирован на точную репрезентацию исходной культурной модели, даже ценой некоторой «отчуждённости» текста; второй – на легкость восприятия, допуская преобразование исходного культурного содержания ради доступности. Однако эти подходы не являются взаимоисключающими. Перевод – это всегда баланс между верностью оригиналу и адаптацией под читателя. Поиск этого равновесия требует от переводчика глубокого понимания лингвокультурных кодов оригинального текста – исторических реалий, религиозных аллюзий, мифологических образов и других культурных отсылок. Используя сочетание стратегий форенизации и доместикации, переводчик стремится передать эти коды в переводном тексте, тем самым обеспечивая диалог между различными языковыми и культурными системами.

В силу своего особого культурного статуса переводчик либо принадлежит к культурной системе оригинала, либо к системе языка

перевода. В любом случае невозможно обладать полным знанием обеих культурных контекстов: скрытый характер и специфичность культурных кодов нередко приводят к тому, что переводчик невольно игнорирует их присутствие. При расшифровке авторского послания он неизбежно вносит элемент субъективной интерпретации, что может привести к утрате или искажению культурной информации.

При переводе экспрессивных текстов необходимо стремиться к отражению художественных аспектов языка оригинала [Фаткуллина, Бахтина 2022: 360]. Поэзия – это жанр, обладающий наивысшей степенью языковой художественности. По сравнению с другими видами текстов, поэтический перевод сопряжён с особыми трудностями. Известный русский поэт и переводчик К.Д. Бальмонт однажды отметил, что достичь художественного равенства между оригиналом и переводом в поэзии – задача почти невыполнимая. Как правило, «поэтический перевод – это лишь отзвук, отклик, эхо, отражение» [Гуйюй 2012: 18]. При восприятии оригинального текста переводчик сталкивается с ограничениями, обусловленными ритмической структурой подлинника, а при создании перевода – с ограничениями, накладываемыми ритмикой переводного стихотворения. Он должен не только передать поэтическое содержание и образную структуру оригинала, но и учитывать культурно-социальные особенности, ментальность и эстетическое восприятие читателя на языке перевода.

Китайский мастер художественного перевода профессор Сюй Юаньчжун в своей книге «Литература и перевод» (《文学与翻译》) пишет: «Поэтический перевод должен, как и оригинал, трогать душу – это красота смысла; обладать мелодичностью – это красота звука; по возможности сохранять форму оригинала (длину строк, параллелизм и др.) – это красота формы» [Сюй Юаньчжун 2016: 77]. Образный строй и поэтическая атмосфера – душа стихотворения, его центральное художественное содержание. Именно здесь сосредоточены мысли, чувства и мировоззрение

автора, а также цели и эстетические намерения, вложенные в текст. Концепция «смысловая адекватность» («意似») требует от переводчика точного воссоздания образной структуры и передачи авторской интенции без искажений, потерь или избыточного интерпретирования. При этом передача поэтического образа является одной из наиболее сложных задач в переводе русской поэзии. «Поэтический образ отражает культурные коды, национальное мышление и эстетические предпочтения, присущие культуре источника» [Фань Ин 2003: 116]. Стремясь к смысловой точности, переводчик должен одновременно передавать и эстетическую ценность текста. Однако если в оригинале заложены отсылки к специфическим историческим событиям, культурным традициям, пословицам, устойчивым выражениям, то передача «смысловая адекватность» сама по себе может оказаться недостаточной. В таких случаях переводчику приходится прибегать к дополнительным стратегиям – пояснительным примечаниям, чтобы донести до читателя эстетическую глубину текста.

Поэзия А. Ахматовой насыщена лингвокультурными кодами, глубоко укоренёнными в русской культурной традиции. Эти коды в рамках русскоязычного мира обладают устойчивой символической нагрузкой, в то время как в китайской культуре они могут восприниматься как «иностранные» или неопознаваемые. Особенно ярко это проявляется при переводе культурных реалий: имён собственных, топонимов, религиозных терминов и мифологических кодов. Такие коды, как, например, «А.С. Пушкин», «Евгений Онегин», «Муза», «Медный всадник» и «Кресты», мгновенно вызывают у русскоязычного читателя ассоциации с конкретными литературными, историческими или национально-символическими пластами, тогда как китайскому читателю трудно уловить их скрытый смысл. Они действуют как лаконичные культурные знаки, подобно тому, как образы «Бао-гун» («包公») или «Цао Цао» («曹操») в китайской культуре вызывают представления о неподкупности и коварстве.

Таким образом, при передаче культурных кодов переводчику

необходимо найти баланс между сохранением культурного контекста и доступностью для читателя. Это особенно важно в поэтическом тексте, где даже одно слово может быть носителем целого пласта национального сознания.

Настоящая диссертация сосредоточена на анализе кодов, исследованных в первых двух главах, и, на основе сопоставления русской и китайской поэзии, предлагает классификацию переводческих стратегий следующим образом:

Переводчик использует транскрипцию как способ передачи культурного содержания, дополняя её пояснительными примечаниями, с целью максимально полного воспроизведения культурной нагрузки оригинала.

Так, например, в предисловии к «Реквиему» выражение «*В страшные годы ежовщины*» переводится транскрипцией «*叶若夫迫害猖獗的年代*» [Уланьхань 2021: 162], с последующим пояснением: Н.И. Ежов (1895-1940), народный комиссар внутренних дел СССР в 1936-1938 годах, период его репрессий в народе именуется «ежовщиной». Такая стратегия позволяет сохранить историческую отсылку к собственному имени и одновременно воссоздать культурно-политический контекст, сконцентрированный в термине «ежовщина». Аналогичным образом, «*чёрные маруськи*» транскрибируется как «*黑色马露霞*» [Уланьхань 2021: 165] с пояснением: «народное обозначение чёрных автомобилей, использовавшихся при арестах», а «*под Крестами будешь стоять*» переводится как «*站在克列斯特监狱*» [Уланьхань 2021: 167], с примечанием о форме здания в виде креста и его связи с политическими заключёнными. Такая стратегия «транскрипция плюс интерпретация» позволяет воспроизвести в китайском языке культурные координаты оригинальных понятий. Она, в свою очередь, помогает избежать редукции символического содержания, свойственной доместикации, и одновременно выстраивает когнитивный мост для читателя,

тем самым демонстрируя единство между «формальной верностью» и «доступностью смысла» при передаче культурных реалий.

В поэзии А. Ахматовой буквальный перевод бытовых реалий часто ведёт к утрате глубинной символической значимости.

В стихотворении «Сероглазый король» символика «старого дуба» выходит за рамки натуралистического образа и формирует пространство, насыщенное мифологическими и танатологическими коннотациями. В славянской мифологии дуб воспринимается как «Мировое древо»: его корни проникают в подземный мир, ствол поддерживает земную жизнь, а крона тянется к небесам, олицетворяя цикличность бытия и связь трёх миров. Атрибут «старый» усиливает ассоциации с вечностью и сакральностью, превращая дуб в безмолвного свидетеля страданий и истории. Однако в китайской культуре дуб лишён подобной мифологической нагрузки. В классической литературе сакральными считаются другие деревья такие, как сосна, бамбук, слива, ива, ассоциирующиеся с символами добродетели, стойкости или прощания. Дуб, напротив, воспринимается прежде всего как дерево практического назначения и лишён устойчивых культурных ассоциаций. Поэтому при прямом переводе выражения «老橡树» на китайский язык передаётся лишь буквальный смысл, тогда как мифологическая и историческая глубина русскоязычного контекста утрачивается. Читатель может воспринять дуб лишь как часть пейзажа, не осознавая его философской и символической функции.

Особое внимание в переводе требует код «липы». В китайском языке возможны два варианта: «榿树» или «菩提树», однако каждый из них вызывает культурно-смысловое смещение. В русской культуре липа является знаковым символом, наделённым множественными значениями. Благодаря мягкости древесины, липа используется для изготовления крестов и широко высаживается на кладбищах, выступая посредником между миром живых и мёртвых. В православной традиции липа окружает храмы, символизируя божественное покровительство и спасение души. Её аромат

воспринимается как дар Господний, связанный с молитвой и покаянием. Кроме того, липа – типичный элемент русской деревенской природы, олицетворяющий гармонию и умиротворение. В произведениях А.С. Пушкина, И.С. Тургенева и других авторов липа ассоциируется с ностальгией, семейным уютом, утраченной родиной. В стихотворении «Дверь полуоткрыта...» липа создаёт атмосферу тишины и сакральности. Строка «Веют липы сладко...» не является простой натуралистической зарисовкой: аромат указывает на присутствие божественного, а полуоткрытая дверь вместе с липой формирует символическое приглашение к спасению, переключаясь с заключительной строкой «души бессмертны». Перевод липы как «菩提树» (бодхи, дерево, под которым Будда достиг просветления) представляет собой типичную стратегию доместикации, но при этом искажает изначальную символику. В китайской культуре «菩提树» ассоциируется с буддизмом, мудростью и отрешённостью, что вступает в противоречие с интимно-религиозным характером стихотворения А. Ахматовой.

Перевод слова «голубок» в стихотворении «Любовь» также вызывает определённые сложности. В контексте православной традиции «голубок» в русском языке ассоциируется с Духом Святым и чистотой, тогда как китайский эквивалент «小鸽子» передаёт лишь нейтральное значение «маленький голубь», утрачивая религиозные и символические коннотации оригинала.

В стихотворении «Он любил три вещи на свете...»:

Он любил три вещи на свете: / За вечернее пенье, белых павлинов/ И стёртые карты Америки. / Не любил, когда плачут дети, / Не любил чая с малиной/ И женской истерики.../ А я была его женой. [Ахматова 1998: 36]

他爱过人间三件事: / 傍晚时唱歌, 白色的孔雀, / 磨损了的美洲地图。/ 他不爱孩子哭泣, / 不爱掺马林果的茶, / 不爱女人歇斯底里。..... / 可我曾是他的妻。
[Уланьхань 2021: 47]

Переводчик преимущественно применяет стратегию дословного

перевода: «стертые карты Америки» – «磨损了的美洲地图», «белые павлины» – «白色的孔雀», «чая с малиной» – «马林果的茶». Однако за кажущейся простотой этих кодов скрывается сложная культурно-историческая и символическая структура, характерная для эпохи.

В XIX веке в среде российской аристократии существовал романтический интерес к экспедициям. Возможное, интерпретационное прочтение, например, в «Хаджи-Мурате» Л.Н. Толстого, где карта Кавказа выступает метафорой имперской экспансии. «Стертая карта» прежде всего вызывает представление о карте, которую многократно разворачивали и использовали. Герой когда-то лелеял некую мечту об «Америке». «Стертая карта» является символом стремления к дальним странствиям, риску и свободе. Белые павлины, в свою очередь, в культуре русского дворянства символизировали роскошь, экзотику и аристократическое превосходство. Их держали в усадьбах как проявление статуса, а белая разновидность, как особенно редкая, ассоциировалась с чистотой и изяществом. «Чай с малиной» традиционно всегда связан с семейным уютом, материнской заботой, ритуалом домашнего гостеприимства. Герой не любит чай с малиной, по сути, это выражение его неприятия повседневности семейной жизни и пут чувств. Таким образом, несмотря на дословную передачу, китайский читатель может не уловить скрытые культурные значения этих кодов. Например, в китайской традиции павлин скорее ассоциируется с благополучием и счастьем, малина – с обычным напитком, а карта – с нейтральным географическим предметом. Тем не менее, в целом это не влияет на общее восприятие стихотворения читателем.

В «Реквиеме» А. Ахматова вводит «звёзд смерти» («死亡之星») как символ политического террора сталинской эпохи. Перевод данного выражения требует особой осторожности, поскольку связано с межкультурной передачей политической символики. В советском контексте слово «звезда» несёт ярко выраженную идеологическую нагрузку: красная пятиконечная звезда, например, звезды на башнях Кремля, на фуражках

военных, олицетворяющий революцию, порядок и коллективизм. Однако в сочетании «звёзды смерти» происходит инверсия значения: символ власти трансформируется в оружие террора. Эта метафора – аллюзия на всевидящее око репрессивного аппарата, на повсеместный контроль и разрушение частной жизни. В этом контексте буквальная передача на китайский язык («死亡之星») позволяет сохранить внутреннее напряжение ахматовского высказывания.

В стихотворение «За такую скоморошину...»:

За такую скоморошину, / Откровенно говоря, / Мне свинцовую горошину / Ждать бы от секретаря. [Ахматова 1998: 438]

玩这样的江湖小技, / 坦率地说, / 还不如让我等待 / 那来自总书记的铅豌豆。

[Цинлан Ли Хань 2017: 594]

Здесь «свинцовая горошина» требует культурной интерпретации. В русском языке слово «свинец» (свинцовая пуля) ассоциируется с насилием, казнью, репрессиями – отсылка к расстрелам, типичным для периода Большого террора. В то же время «горошина» выступает метафорой чего-то незначительного, мелкого. Однако в сочетании с прилагательным «свинцовая» она превращается в завуалированную угрозу смерти – аллюзию на пулю. Это служит метафорой скрытого страха, повседневного насилия и абсурдности существования в условиях тотального контроля. Переводчик добавил примечание: «свинцовая горошина» – здесь метафора пули. Это стихотворение состоит из четырёх строк, при переводе возникли значительные трудности: были сделаны несколько дословных вариантов, однако ни один не оказался удовлетворительным, поэтому был выбран вольный перевод. 1937 год – время сталинских репрессий, и нетрудно понять, почему поэт написал такие строки именно тогда.

При передаче религиозных и мифологических кодов дословный перевод требует соблюдения баланса между культурной спецификой и приемлемостью для целевой аудитории.

В стихотворении «Подражание армянскому» («Ты вселенную держишь,

как бусу, / Светлой волей Аллаха храним...») [Ахматова 1998: 439] и в строке из другого стихотворения «На шее мелких чёток ряд» переводчик передаёт оба слова: «чётки» и «буса» – китайским термином «念珠» [Цинлан Ли Хань, Уланьхань, Ван Цзяньчжао]. Слово «буса» в контексте среднеазиатской и исламской традиции часто символизирует имперскую власть, как, например, «султанские бусы» (персидская традиция), тогда как «чётки» обладают православной религиозной природой, символизируют духовную связь человека с Богом. В «Подражании армянскому» падишах, держащего вселенную, как бусу, подчёркивает высокомерие колонизатора и восприятие мира как подчинённого объекта. Буса отражает политику власти, в которой целый мир становится игрушкой в руках правителя. В свою очередь, православные чётки в «На шее мелких чёток ряд» несут на себе сакральную функцию, выражая личную преданность, внутреннее покаяние и духовную сосредоточенность. Перевод их единым термином «念珠» вызывает смещение культурного кода, поскольку в китайской культуре он ассоциируется прежде всего с буддийской практикой.

Как отмечал Л. Ратышев, отсутствие эквивалентных лексем в переводе может быть обусловлено двумя причинами: либо культурное явление, представленное в языке оригинала, неизвестно в культуре перевода, либо мировоззрение народов существенно различается. Россия и Китай представляют собой две разительно отличающиеся культурные системы, особенно в сфере религиозных и мифологических представлений. Так, в стихотворении «Хорони, хорони меня, ветер...» строка:

Видишь, ветер, мой труп холодный, / И некому руки сложить. [Ахматова 1998: 15]

你瞧，风儿，我的尸骨已寒， / 可是没人收拢我的双臂。 [Уланьхань 2021: 43]

«Некому руки сложить» представляет собой отсылку к христианскому ритуалу захоронения, когда умершему складывают руки на груди в знак покоя, веры и прощения. Отсутствие человека, способного выполнить этот ритуал, символизирует оставленность, одиночество и разрыв между индивидом и обществом, а также утрату связей с семьёй и религиозной

общинной. Таким образом, жест сложения рук приобретает трагедийный смысл: это не просто жест, а символ разрыва с традицией и обрядом, выражение полного социального и духовного отчуждения.

Культурная символика цветообозначений нередко претерпевает смещение в процессе перевода в силу различий контекстов.

Цветообозначения в поэзии – это не только средство фиксации объективной реальности, но и носитель эмоциональных, символических и культурных кодов. Разные народы обладают своими цветовыми предпочтениями и системой символики, отражающими исторические традиции, эстетические нормы и коллективную психологию. Так, в китайской культуре красный и жёлтый цвета традиционно ассоциируются с благополучием, торжественностью и императорским достоинством, тогда как в российской культуре базовыми являются синий, белый и красный – символы веры, чистоты и революционного духа. Использование тех или иных цветообозначений и их символическая нагрузка отражают уникальные мироощущения и эстетические приоритеты каждого народа.

При переводе поэтических текстов возникают трудности, связанные с тем, что одно и то же слово в одном языке может иметь несколько семантических и эмоциональных эквивалентов в другом. Поэтому переводчику необходимо учитывать конкретный контекст, чтобы подобрать наиболее адекватное цветообозначение, максимально точно передающее атмосферу, образность и эмоцию оригинала, а также соответствующее привычкам восприятия целевой аудитории. Одной из эффективных стратегий становится детализация оттенков: через варьирование степени насыщенности цвета удаётся передать эмоцию. Например: «*желтая трава*» – «*草儿更加枯黄*» (усиливается ощущение увядания), «*бледный лоб чадрой лиловой сжат*» – «*浅紫的面纱裹着苍白的额头*», «*красная кровь*» – «*鲜红的血液*», «*небо синее в крови*» – «*天空在血红中透出湛蓝*». В стихотворении «Я умею любить» (1906):

Ты поверишь – обманут, / Лишь лазурные станут / И нежнее и ярче они – / Голубого

сиянья огни. [Ахматова 1998: 9]

它们会欺骗， — / 可是你却相信， / 淡蓝色的光 — / 变得更蓝、更温存、更明亮。

[Уланьхань 2021: 25-26]

При этом русские слова «лазурный» и «голубой» в славянской культурной традиции несут сакральные коннотации, ассоциируясь с образом небес, вечности и духовной чистоты. Китайские эквиваленты «淡蓝色» и «天蓝色» передают ощущение чистоты и прозрачности, однако утрачивают религиозный подтекст, без которого невозможно полное восприятие символики оригинала.

В процессе перевода необходимо не только передавать лексическое значение, но и интерпретировать образную систему текста. Понимание и воспроизведение метафорической структуры позволяет прибегнуть к трансформации, чтобы передать эмоциональную и художественную выразительность оригинала. Например, в стихотворении «Солнце комнату наполнило» строки:

Солнце комнату наполнило / Пылью желтой и сквозной. [Ахматова 1998: 133]

太阳用灼热的和透明的 / 尘埃填满了房间。 [Ван Цзяньчжао 2015: 74]

Здесь слово «желтой» трансформируется в «灼热的» (*жаркий*), что усиливает чувственное восприятие света и пространства, подчёркивая не столько цвет, сколько физическую и эмоциональную интенсивность происходящего. Такой приём позволяет углубить визуально-сенсорный эффект, приближая восприятие стихотворения к опыту читателя.

Кроме того, переводчики иногда намеренно сохраняют культурные элементы оригинала, оставляя читателю пространство для интерпретации. Так, в стихотворении «Опять подошли незабвенные даты»:

Что ломаются в комнату липы и клёны, / Гудит и бесчинствует табор зелёный.

[Ахматова 1999: 87]

菩提树和槭树挤满了整个房间， / 绿色的游民们大声喧嚷。 [Ван Цзяньчжао 2015: 208]

Здесь «табор зелёный» – метафора хаотической и неуправляемой природной стихии, которая вторгается в человеческое пространство.

Несмотря на то, что зелёный цвет в обоих языках ассоциируется с жизнью, природой и обновлением, в данном контексте он передаёт атмосферу надвигающегося кризиса и исторической угрозы, связанной с воспоминаниями о репрессиях и культурной катастрофе.

Перевод поэзии – это не просто языковая трансформация, но и межкультурная трансплантация эстетического опыта; коды в творчестве А. Ахматовой требуют не буквального перевода, а творческого пересоздания в поэтической традиции китайской культуры. **Именно стратегия доместикации позволяет достичь эмоционального резонанса и смысловой доступности для китайского читателя.** Учет эстетических предпочтений и рецептивных ожиданий целевой аудитории является важнейшим условием при переводе поэтических текстов.

1) Строка *«Прошуми высокой осокой»* из стихотворения «Хорони, хорони меня, ветер!...» в китайском переводе передана как *«让高高的苔草 萋萋 吟唱»* [Уланьхань 2021: 44]. Слово «萋萋», восходящее к древнекитайскому источнику — *Книге песен* («蒹葭萋萋»), не только передаёт образ густой травы, но и вносит оттенок классической меланхолии, характерной для древней китайской поэзии. Тем самым переводчик превращает мотив славянской заброшенности в поэтику скорбной красоты, близкую эстетике пограничной грусти китайской традиции.

2) Строка *«Жизнь, кажется, висит на волоске»* («Муза») переведена как *«总觉得生命危急，一发千钧»* («опасное положение») [Уланьхань 2021: 152]. Переводчик обращается к аллюзии из «Ханьшу. Жизнеописание Мэй Чэна» (《汉书·枚乘传》): «以一缕之任，系千钧之重» [(Электронный ресурс) URL: <https://www.gushiwen.cn/shiwen/03dadec704e5.aspx>], передаёт состояние крайней опасности. Этот приём не только превращает абстрактную русскую метафору в осязаемый образ, но и вводит в текст дополнительный культурно-исторический пласт, связывая ахматовское ощущение хрупкости жизни с китайской философской традицией, где жизнь

воспринимается как тонкий баланс между судьбой и внутренним равновесием.

3) Строки *«Вьется **путь золотой и крылатый**, / Где он вышнюю волей храним»* («Словно дочка слепого Эдипа...») переданы в переводе как *«他说, 他眼前是**鹏程万里**的崎岖的路, / 它的存在全靠上苍»* [Уланьхань 2021: 236]. Выражение «鹏程万里» (букв. «тысячи ли пути великой птицы Пэн») восходит к аллюзии из трактата «Чжуан-цзы. Сяо яо юй» (《庄子·逍遥游》) – «鹏之徙于南冥也, 水击三千里» («когда птица Пэн переселяется в Южное море, взмах её крыльев поднимает волны на три тысячи ли») [(Электронный ресурс) URL: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_8636268b5674.aspx]. Посредством такого межкультурного переноса мифологический образ полёта, заключённый в русском слове «крылатый», преобразуется в китайский культурный архетип Куньпэна, что позволяет сохранить не только эстетическую образность, но и внутреннюю ритмику оригинала.

4) Строка *«Испить **смертельного вина**»* («И мнится – голос человека...») переводится как *«甘愿饮尽**鸩酒**毁我身躯»* [Уланьхань 2021: 108]. Слово «鸩» (птица чжэнь, яд которой считался смертельным) отсылает к китайскому идиому «宴安鸩毒» («спокойствие при пиршестве подобно яду») и актуализирует архетип верного слуги, готового на самопожертвование. Тем самым в переводе утрачивается религиозный подтекст причастия (христианский символ «чаши смерти»), но возникает нарратив мученичества, укоренённый в китайской культурной традиции.

5) Выражение *«Край **глухой и грешный**»* («Мне голос был. Он звал утешно...») переводится как *«多灾多难的**穷乡僻壤**»* [Уланьхань 2021: 128]. Лексема «глухой» передаётся словосочетанием «穷乡僻壤» (глухомань, заброшенное место), что смещает смысловой акцент с религиозно-экзистенциального измерения (отчуждённая, грешная земля) на географическую периферию. При этом слово «грешный» (грешный, падший)

требует дополнительного пояснения, так как оно отражает православную идею национальной ответственности, отсутствующую в китайской традиции.

6) Строки *«Теперь гуляй по свету / Где хочешь. Бог с тобой»* («Чугунная ограда...») переданы в переводе как *«从此任你浪迹天涯吧，愿上帝给你帮助！」* [Уланьхань 2021: 141]. В этом переводе сохранён не только мотив отторжения, но и добавлен оттенок судьбы изгнанника, что созвучно китайскому представлению о скитании как форме духовного отчуждения и внутреннего освобождения.

7) Строки *«К стенке и Алёшка Толстой / Не снимает густой»* («Ах! – где те острова...») переведены как *«就连阿廖申卡—托尔斯泰也不再把肥厚的油水捞取»* [Цинлан Ли Хань 2017: 604-605]. Выражение *«снимать пенку»*, в быту означающий снятие пены или жира, в советском политическом контексте приобретает ярко выраженный саркастический оттенок – указание на чиновников и «писателей системы», извлекающих выгоду из положения. Переводческая замена на китайский фразеологизм *«捞取油水»* (получать выгоду нечестным путём) точно передаёт аллюзию на моральную коррупцию и бюрократическое приспособленчество.

8) Особо примечателен символ реки Лета, встречающийся во втором посвящении «Поэмы без героя»: «Что уже миновала *Лету*. / И иною дышишь весной». Все переводчики передают «Лета» как «忘川» – мифологическую реку забвения в китайской традиции загробного мира. Эта замена представляет собой пример так называемой «отчуждающей адаптации» (доместикации через чуждое), при которой локальное понятие (忘川) используется для выражения универсальной функции – забвения. Подобный приём обеспечивает функциональное соответствие: китайский читатель воспринимает символ интуитивно, без необходимости в дополнительной расшифровке (в отличие от буквального варианта «勒忒河»). Однако подобная стратегия требует высокой степени культурной

компетенции, поскольку неточный выбор аналога может привести к искажению смысла или к подмене культурного содержания.

9) Строки *«Про иной, про **небесный край**, Но сказал монах, укоряя: «Не для вас, не для грешных рай»»* («Похороны») переводятся как *«**呔语另一世界, 那个天堂, 可是修士责备道: “极乐世界, 不是你们有罪人能去的地方。”**»* [Уланьхань 2021: 50]. Русское слово «рай» укоренено в православной традиции как место посмертного спасения, в то время как китайское «**极乐世界**» – термин из буддийской школы Чистой Земли, означающий Западную обитель Амиабхи. Такая адаптация облегчает восприятие, но одновременно искажает богословский контекст: китайский читатель, не знакомый с христианской эсхатологией, может воспринимать строку через призму буддийской кармической логики, а не в рамках христианского учения о «грехе и искуплении».

10) Строки *«Одного в золочёную клетку, / А другую на **красный помост**»* («Не в таинственную беседку») переведены как *«**而会把一个领向镀金的鸟笼, 把另一个押上断头台**»* [Цинлан Ли Хань 2017: 1177]. «Золочёная клетка» сохраняется как метафора власти, роскоши и утраты свободы, а «красный помост» преобразуется в «**断头台**» (гильотина), что вызывает у китайского читателя культурную ассоциацию с Французской революцией и казнью. Хотя это не буквальный перевод, он успешно выполняет функцию смыслового соответствия и требует пояснения, связывающего советскую символику красного с насилием революции.

Практика перевода поэзии А. Ахматовой на китайский язык показывает, что ориентация на эстетические ожидания китайского читателя – это не просто доместикация, а творческое воспроизведение оригинала посредством реконструкции классической образности, актуализации культурных аллюзий и ритмической адаптации. Такая стратегия строит мост между китайской поэтической традицией и русской культурной символикой. Однако доместикация, ориентированная на целевую аудиторию, может

привести к обеднению культурной многослойности оригинала. Так, выражение в переводе «鹏程万里» (путь великой птицы Пэн) скроет тоску и экзистенциальную неуверенность, заложенные в ахматовском «крылатом пути» как символе судьбы, управляемой историей. Следовательно, переводчик должен стремиться к динамическому балансу между эстетической адаптацией и культурной точностью – через пояснение, образы, позволяя читателю не только насладиться поэтической гладкостью, но и ощутить шершавость иной культуры.

Внимательное чтение поэтического текста позволяет выявить не только переводческие ошибки или смысловые смещения, вызванные недостаточным пониманием поэтической системы А. Ахматовой.

Ошибки могут возникать даже на базовом лексическом уровне. Так, в стихотворении «Статуя «Ночь» в Летнем саду» строка «*В траурных маках, с бессонной совой*» передана как «戴着哀悼的面具, 失眠的猫头鹰» («в траурной маске, бессонная сова») [Цинлан Ли Хань 2017:678], слово «*маки*» переведено как «面具», тогда как в оригинале речь идёт о траурных цветах (маках), символизирующих смерть и сновидческую тоску. Такое смещение разрушает поэтический контекст и приводит к нарушению авторской образности. В стихотворении «Голос памяти» строка «*Отсветы небесных гаснущих огней*» переведена как «墙上是正在熄灭的天体反光» (букв. «на стене отражаются гаснущие небесные тела») [Уланьхань 2021: 40]. Однако слово «небесные огни» в данном контексте относится скорее к последним отблескам закатного неба, к световым пятнам, которые отсылают к романтическому и мемориальному переживанию. Использование в переводе слова «天体» создаёт астрономические коннотации, которые в поэтическом контексте Ахматовой звучат чужеродно и нарушают целостность образа. Ещё один пример, в стихотворении «Отрывок» строки «*А сожжённый луной тополёк / Тянет к небу распятые руки*» переведены как «被月光照亮的小白杨舒展开手臂伸向天空» (букв. «освещённый луной тополь раскрывает

руки») [Цинлан Ли Хань 2017: 980]. Китайский вариант явно снижает трагическую нагрузку. В оригинале «сожжённый луной» означает не просто «освещённый», а метафорически указывает на сожжённую судьбу, испепелённую боль. Образ «распятых рук» представляет собой аллюзию на христианский символ страдания и мученичества (распятие Христа). Игнорирование этого религиозного кода в переводе нарушает духовно-эмоциональную гармонию стиха, основанного на контрасте между тоской и духовной жертвой. В стихотворении «Мы не умеем прощаться» строки «*В церковь войдём, увидим / Отпеванье, крестины, брак*» переведены как «*我们俩走进教堂，看见 / 祈祷、洗礼、婚娶*» [Уланьхань 2021: 52]. В православной традиции «отпевание» представляет собой заупокойную литургию – важнейший элемент погребального обряда. Вместе с «крестины» и «брак» эти три слова образуют символическую триаду, обозначающую ключевые переходные моменты человеческой жизни: рождение, бракосочетание и смерть. Замена «отпевание» на общее «молитва» ослабляет эту триаду и нарушает философско-символическую целостность стихотворения.

Кроме лексических аспектов, в переводе поэзии важную роль играют **ритмико-звуковая организация и строфическая структура**. Обратимся ко второй части «Реквиема», где содержится четырехстрочная строфа с напевной ритмикой: каждая пара строк связана рифмой, а сам ритм звучит как тихий плач, пронизанный скорбью и внутренней болью.

*Тихо льётся Тихий Дон (А) / Жёлтый месяц входит в дом (А) / Входит в шапке
набекрень (В) / Видит жёлтый месяц тень (В) / Эта женщина больна (С) / Эта
женщина одна (С) / Муж в могиле, сын в тюрьме (D) / Помолитесь обо мне (D).*
[Ахматова 1998: 24].

*静静的顿河静静地流， / 黄色的月亮跨进门楼。 / 月亮歪戴着帽子一顶， / 走进屋来
看见一个人影。 / 这是个女人，身患疾病， / 这是个女人，孤苦伶仃。 / 丈夫在坟里，儿
子坐监牢， / 请你们都为我祈祷。* [Уланьхань 2021: 141]

Этот перевод демонстрирует точную передачу оригинальной рифмовки:

«流–楼» (韵母 *ou*), «顶–影» (*ing*), «疾病–伶仃» (*ing*), «监牢–祈祷» (*ao*), соответствующие рифмам AABV CCDD. Кроме того, переводчик прибегает к архаизму «门楼» вместо разговорного «屋里», чтобы сохранить рифму и ритм. Использование идиомы «孤苦伶仃» делает текст поэтически насыщенным и синтаксически лаконичным. Это свидетельствует о высокой степени звукового и стилистического сознания переводчика, что полностью соответствует эстетическому принципу «звукоподражания» («音美»), выдвинутому Сюй Юаньчонгом: если перевод не сохраняет рифму, то он теряет поэтический стиль и очарование.

«Лесенка» в стихосложении, популярная в эпоху Серебряного века, часто встречается в «Поэме без героя» А. Ахматовой. В этом произведении поэтические строки часто располагаются в ступенчатой форме, создавая визуальный «лабиринт памяти», отражающий фрагментарность сознания и хаотичное восприятие времени. Асимметричное смещение строк, паузы между частями фразы и визуально расчленённая организация текста усиливают ритмическое напряжение и эмоциональную выразительность поэмы.

Сдвиг строк вправо словно вовлекает читателя вглубь воспоминаний: он воспринимает не только визуальную организацию текста, но и погружается в пространство эмоциональных отголосков и культурных коннотаций. Таким образом, А. Ахматова создаёт пространственную метафору поиска внутренней истины и духовного диалога, в которой форма и содержание достигают органического единства.

Вступление

Из года сорокового,

Как с башни, на все гляжу.

Как будто прощаюсь снова

С тем, с чем давно простилась,

Как будто перекрестилась

И под тёмные своды схожу.

序曲

我来自一九四〇年，

仿佛从塔楼上俯瞰一切。

仿佛是再度告别

那些早已告别了的事物，

仿佛再度接受了洗礼，

走进黑黢黢的穹顶。

25 августа 1941 Осажденный Ленинград

[Ахматова 1998: 170]

1941 年 8 月 25 日 受困的列宁格勒

[Ван Цзяньчжао 2015: 333]

Лестничная композиция «Поэмы без героя» посредством асимметрии строк и пауз визуализирует работу памяти, превращая форму в медиатор между оригиналом и переводом. Китайский перевод произведения демонстрирует стремление к балансу между формальной эквивалентностью и функциональной адаптацией. Переводчику удаётся сохранить эстетическую специфику поэтического оформления, одновременно реализуя стратегию динамической функциональной эквивалентности, что обеспечивает поэтическую приемлемость текста в целевой культуре. Основные переводческие стратегии включают использование визуальной композиции для усиления эмоциональной экспрессии, а также имитацию ритмико-звуковой организации оригинала для достижения просодической гармонии. Таким образом, «лесенка» в переводе функционирует как связующее звено между эстетикой источника и восприятием целевой аудитории.

В данном разделе на основе сопоставительного анализа оригинального стихотворения и его китайского перевода раскрывается механизм реконструкции значений русскоязычного культурного кода в процессе интерпретации средствами китайского языка. Исследование показывает, что переводчик, выступая медиатором межкультурной коммуникации, действует в пространстве герменевтического напряжения между культурной

инаковостью и рецептивной адаптацией. При передаче лексем с высокой культурной маркированностью, таких как «ежовщина» или «чёрные маруськи», используется стратегия транслитерации с пояснениями (форенизация), что позволяет формирует пространство для межкультурного понимания. В то же время творческая замена китайских идиом, например «*鹏程万里*» и «*一发千钧*», отражает реализацию теории «трёх красот» Сюй Юаньчуна, активизирующей традицию толкования китайской классической поэтики. Таким образом, русские метафоры в китайской версии обретают новые интерпретационные возможности в системе китайских культурных знаков.

Выводы по второй главе

В результате углублённого анализа творчества Анны Ахматовой можно сделать вывод, что уникальный лингвокультурный код поэтессы является важнейшей составляющей её поэтической системы. Эти коды укоренены в культурной почве Серебряного века, в многослойном переплетении исторических трансформаций России XX века и личного жизненного опыта поэтессы. Опираясь на православную духовность, славянские фольклорные архетипы и европейские гуманистические традиции, А. Ахматова соединяет острое восприятие эпохальных бедствий с женским субъектным голосом, органично сплавляя личный опыт и судьбу национальной культуры в сложную систему культурных кодов. Эти коды не только формируют уникальный мир образов её поэзии, но и отражают духовный фон коллективного бессознательного русского народа.

Настоящее исследование подразделяет лингвокультурные коды в поэзии Анны Ахматовой на два уровня: «*коды живой природы*» и «*коды неживой природы*». В рамках «*кодов живой природы*» подробно анализируются вегетативный, зооморфный, соматический и перцептивный коды. Вегетативный код, сосредоточенный вокруг образов розы, берёзы и других растений, формирует многослойную метафорическую сеть памяти,

страдания и искупления на пересечении славянских архетипов и личного жизненного опыта поэтессы. Зооморфный код, основанный на образах птиц, волка и других животных, опирается на фольклорную символику и исторический контекст, воплощая сложные культурные темы свободы, жертвы, насилия и одиночества. Соматический код, сосредоточенный на деталях человеческого тела (глаза, руки, сердце и др.) становится конкретной формой выражения эмоционального состояния, духовной тревоги и исторической травмы лирического субъекта. Перцептивный код, представленный чувственными образами горечи, аромата и других ощущений, усиливает эмоциональное напряжение поэзии, позволяя читателю соприкоснуться с духовным миром поэта на уровне телесного восприятия.

«Коды неживой природы» делятся на десять категорий: стихийный, предметный, глуттонический, колоративный, пространственный, временной, религиозный, мифологический, цифровой и оценочный. Стихийные коды (вода, огонь, ветер, камень) наделяются динамическим метафорическим потенциалом: вода выступает как символ очищения и перерождения и одновременно как метафора власти; огонь эволюционирует от знака страсти к метке тоталитарного гнёта; ветер становится носителем эмоционального разрыва и исторических катаклизмов; камень, воплощая устойчивую веру, превращается в памятник страданию. В предметном коде бытовые вещи трансформируются в символы: кольцо превращается из знака любви в символ власти и памяти; зеркало становится отражением искажённой реальности и внутренних противоречий; свеча – знаком света, творчества и жертвы; маска – символом коллективного притворства эпохи тоталитаризма. В колоративном коде (чёрный, белый, красный, синий) цвета приобретают амбивалентные смыслы: белый, символизируя святость, становится также знаком смертельной бледности; красный трансформируется из символа революционного идеала в знак насилия; чёрный воплощает гнетущую атмосферу и страх, преломляя духовные

страдания эпохи. Пространственные и временные коды сообщают стихам историческую глубину: Петербург предстаёт как «окаменевший двойник»: и руины имперского величия, и сосуд памяти о страданиях; окна, двери, мосты образуют пороговые пространства, в которых реализуется диалог личности и судьбы. В «Реквиеме» и «Поэме без героя» время осмысляется как циклическая травма: застывшие очереди и возвращающиеся призраки нарушают линейность повествования, обнажая разрушительное воздействие тоталитаризма на историю и человеческую жизнь. Религиозные и мифологические коды в поэзии А. Ахматовой переосмысляются: Жена Лота становится монументом памяти, а Муза нисходит с пьедестала вдохновительницы, превращаясь в соучастницу страдания. При этом выстраивается собственная система ценностей поэтессы: «слава», «совесть», «счастье», «мудрость», «поэзия», «поэт».

Особое место занимают прецедентные имена как одна из разновидностей лингвокультурного кода. Они служат не украшением, а инструментом выражения авторской мысли и культурной идентичности. А. Ахматова мастерски вводит женские образы (Беатриче, Лаура, Мария Стюарт, Саломея, Жанна), раскрывая судьбу и субъектность женщины; исторические фигуры (Борис Годунов, Лжедмитрий, Пугачёв) отражают борьбу за власть и трагедию истории; классические образы (Гомер, Данте, Фауст) становятся поводом к размышлениям о судьбе и истине; образы «Робинзона», «Вия» выражают одиночество и страх эпохи. Аллюзивное письмо становится для А. Ахматовой формой духовного сопротивления тоталитарному времени и способом включённости в мировой культурный диалог.

Эти лингвокультурные коды с ярко выраженной русской спецификой в межкультурном переводе сталкиваются с особыми вызовами. Переводчик неизбежно находит баланс между форенизацией и доместикацией, чтобы избежать излишней экзотизации, так и утраты культурной многослойности, при этом сохраняя историческое и эмоциональное напряжение исходного

контекста. На уровне герменевтики поэтической формы переводчики используют особенности китайской поэтики: визуальную композицию, подражание звуковой организации и идиоматику, стремясь воссоздать элементы ритма и композиции, тем самым русский поэтический код получает творческую интерпретацию в китайском языке. В результате перевод не только сохраняет «генетический код» русской культуры, но и обогащает его элементами китайской эстетики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интерпретация поэтического творчества Анны Ахматовой с точки зрения китайской лингвокультурологии обладает значительной теоретической значимостью и межкультурной ценностью. Настоящее исследование внедряет теоретическую модель российской лингвокультурологии в китайский академический дискурс, предлагая новый парадигмальный подход к межкультурному осмыслению русскоязычной литературы. Интерпретация поэтики А. Ахматовой с позиций китайской культуры не только расширяет горизонты восприятия эстетики и культурного содержания русской поэзии в китайском научном сообществе, но и частично восполняет пробелы в предыдущих исследованиях лингвокультурных кодов в поэтическом тексте.

На теоретическом уровне в исследовании предпринята попытка систематизировать и интерпретировать ключевые понятия, такие как языковая картина мира, художественная картина мира, концепт и лингвокультурный код; представлены основные типы культурных кодов в русском языке и их характеристика. На основе метода концептуального анализа раскрываются структура и семантическая проекция центральных поэтических концептов (таких, как «память», «страдание», «искупление»), показывается, каким образом через языковые знаки отражается духовный мир поэта. На уровне текстового анализа применён метод лингвокультурного кодирования, позволивший осуществить детальное прочтение стихотворений А. Ахматовой и классифицировать поэтические образы по системе кодов. Символика в её поэзии делится на коды живой природы (растения, животные, тело, органы чувств) и неживой природы (природные элементы, религиозные и мифологические символы, предметы, еда, цвета, пространство, время и др.). Каждый из подкодов рассматривается как носитель определённой культурной символики и элемента метафорической сети концептов. Таким образом, исследование переходит от макротеоретического уровня к микротекстовому, формируя целостное

представление о художественной картине мира А. Ахматовой.

Результаты анализа показывают, что поэтесса А. Ахматовой формирует уникальную систему лингвокультурных кодов, концептосфера которой укоренена в глубинной памяти русской национальной культуры и одновременно переосмыслена через призму личного опыта, что создаёт оригинальную эстетическую систему. Формирование её художественного мира определяется синтезом культурных традиций Серебряного века (православная символика, фольклорные архетипы) и трагических событий XX века (война, революция, тоталитаризм). Посредством лингвокультурных кодов поэтесса преобразует коллективное бессознательное в индивидуализированные художественные образы, осуществляя трансформацию от «культурной общности» к «эстетической индивидуальности».

Коды живой природы в поэзии А. Ахматовой представлены такими кодами, как растения (роза, липа, берёза), животные (птицы, змеи, волки), органы тела (глаза, губы, руки, сердце), органы чувств. Эти символы формируют органическую систему культурных значений. Поэт соединяет архетипы растительности в славянской традиции с личными переживаниями, создавая многослойную метафорику памяти, страдания и спасения. Например, образ «роз в снегу» парадоксально соединяет жизнь и смерть, становясь символом апокалиптических настроений военного времени. В поэтическом мире А. Ахматовой образы птицы, змеи и волка символически воплощают темы власти, боли и стремления к свободе. Органы тела получают культурную и эмоциональную семантику: «глаза» – свет души, «губы» – голос любви и скорби, «руки и ноги» – знаки расставания, «сердце» – источник неугасимой страсти. Ощущения (слух, обоняние, вкус) также формируют важный пласт кодов. Посредством тонкой сенсорной детализации поэтесса преобразует историческую травму в художественно осязаемый образ.

Помимо кодов живой природы, в поэзии А. Ахматовой широко

представлены коды неживой природы, включая такие категории, как стихийный, предметный, глуттонический, колоративный, пространственный, временной, религиозный, мифологический, цифровой и оценочный коды. Все они образуют сложную семиотическую сеть, служащую хранением исторической памяти и духовной трансляцией. Вода в её поэзии символизирует очищение и возрождение, а также подчинённость и насилие; огонь трансформируется от символа страсти к образу тирании; ветер – знак эмоциональной нестабильности и исторических потрясений; камень – от опоры веры до мемориала боли. Предметы повседневной жизни (кольцо, зеркало, свеча и др.) в поэтическом мире А. Ахматовой преобразуются в особые духовные символы: например, «кольцо» в раннем творчестве символизирует мужское властвование, в среднем периоде творчества становится реликвией семейной памяти, в позднем – метафорой борьбы с забвением и стремления к вечности. Лексемы пищи встречаются в поэзии редко, однако каждый из них несёт в себе глубокую символическую нагрузку. Хлеб в русской культуре традиционно ассоциируется с жизненной необходимостью и божественной благодатью. В поэтическом дискурсе хлеб выступает метафорой духовной пищи: «разделить хлеб» с возлюбленным означает заключить союз солидарности и сопереживания; а «пиршества из чёрных хлебных крошек» в условиях тоталитарного режима становится обличающим символом голода, страдания и социальной несправедливости. Колоративные коды выполняют эмоционально-атмосферную и символическую функции. Будучи ярким представителем акмеизма, она мастерски использует цвет для создания «открытого мира, имеющего форму, вес и время». Белый цвет может символизировать как чистоту, так и отчаяние; чёрный – смерть, траур, зло. Цветовые ассоциации, с одной стороны, передают внутренние состояния, с другой – апеллируют к коллективной памяти. Религиозные и мифологические коды основаны на православных образах, библейских и античных сюжетах, народных сказаниях. А. Ахматова трансформирует сакральные смыслы в

художественные, придавая им гуманистическую окраску. Так, библейская жена Лота – не наказанная грешница, а памятник памяти; муза – не вдохновительница, а спутница страдания. Пространственные и временные образы в её поэзии также проходят культурную кодификацию, выходя за рамки фона. Топонимы (Петербург, Нева, Царское Село, Кресты и др.) несут в себе историко-культурную нагрузку, соединяя личную жизнь и судьбу народа. Временные образы (времена года, праздники, сутки и т.д.) наделены символикой: весна и рассвет – надежда и обновление, осень и закат – упадок и память. В поэзии А. Ахматовой выделяется своя система ценностей, в особенности в осмыслении таких понятий, как «слава», «совесть», «счастье», «мудрость», «поэзия», «поэт». Упоминание имён исторических деятелей России, персонажей европейской литературы, а также библейских и мифологических архетипов позволяет глубже понять культурную самоидентификацию А. Ахматовой и её систему ценностей.

Коды живого и неживого взаимодействуют и взаимодополняют друг друга. Темы *любви, страдания, памяти* формализуются через культурные коды и получают универсальное звучание.

На эмпирическом уровне в диссертации исследуются трансформации культурных кодов в процессе китайского перевода стихотворений А. Ахматовой. Сравнительный анализ переводов показывает стратегии передачи символики: через сохранение исходной экзотичности (форенизация) либо адаптацию к читательской аудитории (доместикация). Выявлены особенности межкультурного кодирования, влияние национального мышления на декодирование текста. Произведения А. Ахматовой в китайском культурном пространстве становятся одновременно «зеркалом Другого» и импульсом к саморефлексии в контексте китайской поэтической традиции. Это свидетельствует о динамичности и способности культурных кодов к трансформации, а также о динамической природе герменевтики как практики межкультурного диалога: смысл всегда находится «в пути», а поэзия – отклик на зов других.

культур.

В заключение подчёркивается, что данное исследование системно обобщает специфику лингвокультурных кодов в поэзии А. Ахматовой, раскрывая их роль в соединении индивидуального и коллективного, реального и мифического. В теоретическом аспекте работа вносит вклад в развитие лингвокультурной герменевтики литературных текстов, в практическом – демонстрирует инструментальные возможности анализа глубинной культурной семиотики. Результаты исследования могут быть применены при изучении поэзии других русских поэтов, а также использованы для проведения сопоставительного анализа лингвокультурных кодов в русской и китайской поэзии с целью дальнейшего исследования художественного кодирования в различных лингвокультурных контекстах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеносова, В.В. История русской литературы. XX век: учебник для студентов, обучающихся по специальности 032900 – русский язык и литература / под ред. В.В. Агеносова. – М.: Дрофа, 2007. – 624 с.
2. Ахматова, А.А. Собрание сочинений в 6 т. / Сост. подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998-2005. – 3509 с.
3. Ахматова, А.А. Собрание сочинений Т.8: Дополнительный. / Сост. подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 2005. – 1120 с.
4. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Academia, 2002. – 392 с.
5. Алчеева, И.Н. Знаки и символы. / пер. с англ. и ред. И.Н. Алчеева. – М.: АСТ, Астрель, 2009. – 350 с.
6. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов. // Русская речь. – 1928. – Вып. 2. – С. 28-44.
7. Баженова, В.В. Образы мирового древа и древа жизни в русской культуре / В.В. Баженова // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2020. – № 4 (36). – С. 113-124.
8. Болотнова, Н.С. Ассоциативное поле художественного текста как отражение поэтической картины мира автора / Н.С. Болотнова. // Вестник ТГПУ. – 2004. – № 1 (38). – С. 20-25.
9. Ботатова, С.М. Концепт ДОМ как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Софья Михайловна Ботатова – Москва, 2006. – 176 с.
10. Бохонко, В.С. Отражение языковой картины мира в поэтическом дискурсе: на материале русской интимной лирики 19 века: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / В.С. Бохонко – Москва, 2011. – 216 с.
11. Бурдина, С.В. Трагическая симфония о судьбе поколения: лиро-эпическая трилогия А. Ахматовой / С.В. Бурдина. // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – № 4. – С.

151-156.

12. Брутян, Г.А. Язык и картина мира / Г.А. Брутян. // *Proceedings of the XVth World Congress of Philosophy*. – 1974(3). – С. 325-327.
13. Ван Мэнцзяо. Образ Музы в стихотворениях «Муза» А.С. Пушкина, А.А. Ахматовой и М.С. Петровых / Ван Мэнцзяо // *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика*. – 2020. – № 2. – С. 287-294.
14. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / пер. с англ. А.Д. Шмелёва; вступ. ст. А. Вежбицкой – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
15. Виноградов, В.В. О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски) / В.В. Виноградов. // *Поэтика русской литературы: Избранные труды*. – М.: Наука, 1976. – С. 367-459.
16. Воробьёв В.В., Фаткуллина Ф.Г., Кужугет Ш.Ю. Лингвокультурологическое описание пространственного кода культуры (на материале русского и тувинского языков) / В.В. Воробьёв, Ф.Г. Фаткуллина, Ш.Ю. Кужугет. // *Новые исследования Тувы*. – 2023. – № 4. – С. 153-170.
17. Гантамиров, Т.Т., Вазаров, Х.А., Абдуллаев, В.Ю. Социально-педагогические и политические аспекты гражданской войны: «красные» и «белые» / Т.Т. Гантамиров, Х.А. Вазаров, В.Ю. Абдуллаев // *Журнал прикладных исследований*. – 2024. – № 2. – С. 128-131.
18. Герц, Г.Р. Принципы механики, изложенные в новой связи/ Г. Герц; пер. с нем. В.Ф. Котова, А.В. Сулимо-Самуйлло; под ред. И.И. Артоболевского. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – 388 с.
19. Горн, Е.А. Особенности перевода цветообозначений в художественном тексте / Е.А. Горн. // *МНКО*. – 2014. – № 1 (44). – С. 236-239.
20. Гриценко, В.П. Социосемиотика / В.П. Гриценко. – Екатеринбург: Ин-т международных связей. – 2006. – 244 с.
21. Гудков, Д.Б., Ковшова, М.Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Д.Б. Гудков, М.Л. Ковшова. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.

22. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию. / В. фон Гумбольдт; под ред., с предисл. Г.В. Рамишвили. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.
23. Дубровский, Д.И. Проблема «Сознание и мозг» / Д.И. Дубровский. // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2018. – Т. XV. – Вып. 2 – С. 14-29.
24. Жирмунский, В.М. Творчество Анны Ахматовой. / В.М. Жирмунский. отв. ред. Е.Г. Эткинд. Академия наук СССР. – Л.: Наука, 1973. – 184 с.
25. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: инварианты. тема. приемы. текст. / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М.: АО «Прогресс», 1996. – 344 с.
26. Капица, П.Л. Это было так. / П.Л. Капица. – М.: Нева, 1988. – № 5. – 136 с. // – URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/kapica-eto-bylo-tak.htm> (дата обращения: 11.12.2024)
27. Карасик, В.И. Концепт как единица лингвокультурного кода / В.И. Карасик // Известия ВГПУ. – 2009. – № 10. – С. 4-11.
28. Кихней, Л.Г. Картина мира и образ переживания «Вечер» и «Четки». Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла / Л.Г. Кихней. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – 145 с.
29. Кихней, Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой: тайны ремесла / Л.Г. Кихней. – М.: диалог. МГУ, 1997. – 145 с.
30. Кихней, Л.Г., Меркель, Е.В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма / Л.Г. Кихней, Е.В. Меркель // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 1 (33). – С. 129-138.
31. Кихней, Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л.Г. Кихней. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – 168 с.
32. Кихней, Л.Г., Козловская, С.Э. К описанию внутреннего и внешнего пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов / Л.Г. Кихней, С.Э. Козловская. // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып.5. –

Симферополь: Крымский архив, 2007. – С. 3-10.

33. Кихней, Л.Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней. // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – С. 114-127.
34. Комиссарова, О.В. Метафорические образы мужчины в русском поэтическом дискурсе (на материале словаря Н.В. Павлович «Словарь поэтических образов») / О.В. Комиссарова // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 347. – С. 20-23.
35. Красных, В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. / В.В. Красных. – М.: Гнозис, – 2002. – 256 с.
36. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В.В. Красных. – М.: Гнозис, – 2003. – 375 с.
37. Красных, В.В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2001. Вып.19. – С. 5-19.
38. Кубрякова, Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е.С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 141-172.
39. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та; Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. – 227 с.
40. Крючков, В.П. Русская поэзия XX века / В.П. Крючков. – Саратов: Лицей. – 2002. // – URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kryuchkov-russkaya-poeziya-xx/akmeizm.htm> (дата обращения: 05.12.2024)
41. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – Чикаго: Издательство Чикагского университета, 1980. – 255 с.
42. Лебедева, В.В. Мистическая символика «Розы» в истории и иконописи / В.В. Лебедева // Universum: филология и искусствоведение. – 2020. – № 6

- (73). – С. 4-11.
43. Лихачёв, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. – Т.52. – № 1. – С. 2-9.
 44. Лихачёв, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачёв // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
 45. Лотман, Ю.М. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1994. – 547 с.
 46. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Семиотика города и городской культуры Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. – Вып. 664. – Тарту: Тартуский университет, 1984. – С. 30-45.
 47. Лугаськова, И.П. Индивидуальная картина мира автора как отображение художественной картины мира эпохи / И.П. Лугаськова // Ценности и смыслы. – 2017. – № 5. – С. 131-141.
 48. Мамонтов, А.С., Морослин П.В. Зоометафоры как лингвокогнитивная составляющая процесса межкультурной коммуникации (на материале русско-турецких сопоставлений) / А.С. Мамонтов // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2016. – № 1. – С. 139-143.
 49. Манапова, В.Э. Трансформация культурных кодов: от образа к сигналу / В.Э. Манапова // Общество: философия, история, культура. – 2019. – № 8(64). – С. 155-158.
 50. Парецкая, М.Э. Христианские мотивы в стихах Анны Ахматовой / М.Э. Парецкая // EESJ. – 2015. – № 3. – С. 33-35.
 51. Маслова, В.А., Пименова, М.В. Коды культуры в пространстве языка / В.А. Маслова, М.В. Пименова. – СПб.: Санкт-Петербург, Вып. 9. – Сер. Концептуальный и лингвальный миры. – 2015. – 152 с.
 52. Маслова, В.А., Пименова, М.В. Коды лингвокультуры: учеб. пособие / В.А. Маслова, М.В. Пименова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 180 с.
 53. Маслова, В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М.: Издательский центр «Академия»,

2001. – 208 с.

54. Маслова, В.А. Языковая личность витебского студента в зеркале лингвокультурологии / В.А. Маслова // Материалы Международного методического семинара «Витебщина и Смоленщина в языковых и культурных контактах: история и современное состояние» (Смоленск, 18 ноября 2010 г.). – Смоленск: СмолГУ, 2010. – С. 73-78.
55. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учебное пособие / В.А. Маслова. – 9-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2018, – 296 с.
56. Маслова, В.А. Современные направления в лингвистике: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М.: Академия, 2008. – 272 с.
57. Маслова, В.А. Числовой код в коммуникации: лингвокультурный образ числа «семь» / В.А. Маслова // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2012. – № 1-1. – С. 355-358.
58. Маслова, Ж.Н. Поэтическая картина мира и её репрезентация в языке: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Жанна Николаевна Маслова. – Тамбов, 2001. – 45 с.
59. Миллер, Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира: на материале русской литературы: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Л.В. Миллер. – СПб., – 2004. – 303 с.
60. Миниханова, Л.К., Фаткуллина, Ф.Г. Художественная картина мира как особый способ отражения действительности. / Л.К. Миниханова, Ф.Г. Фаткуллина. // Вестник Башкирского университета. – 2012. – № 2. (1). – С. 1626-1627.
61. Недоброво, Н.В. Анна Ахматова / Н.В. Недоброво // Русская мысль. – 1915. – № 7. – С. 50-68.
62. Ольга, П.И. «Пионеры не боятся волков»: метафора внешней угрозы в текстах для детей 1920-1930-х гг. / П.И. Ольга // Петербургский исторический журнал. – 2018. – № 4 (20). – С. 273-280.

63. Папшева, А.В. Применение категории «Код» в лингвокультурологии / А.В. Папшева // Известия Самарского научного центра РАН. – 2010. – № 3(2). – С. 492-494.
64. Павловский, А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Кн. для учителя. / А.И. Павловский. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
65. Покручина, М.Ю. Национально-культурная специфика художественных текстов В.Н. Крупина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 00.00.00 / Майя Юрьевна Покручина. – Белгород, 2022. – 22 с.
66. Петрова, Л.А. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира / Л. А. Петрова. – Симферополь: СГТ, 2006. – 283 с.
67. Пименова, М.В., Алаева, С.А., Бекмурзаева, Ф.Ш. Коды лингвокультуры в индивидуально-авторской картине мира А.А. Ахматовой / М.В.Пименова, С.А. Алаева, Ф.Ш. Бекмурзаева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – № 2. – С. 81-91.
68. Попова, Т.Г., Шубина, А.О. Художественная картина мира как концептуализированное художественное пространство / Т.Г. Попова, А.О. Шубина // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. – 2010. – № 1. – С. 10-12.
69. Рашитова, Г.Н. Тема поэта и поэзии в творчестве А.А. Ахматовой / Г.Н. Рашитова // Ученый XXI века. – М.: ООО «Коллоквиум», 2022. – № 5-2 (86). – С. 65-67.
70. Савицкий, В.М., Гашимов, Э.А. Лингвокультурный код (состав и функционирование): монография. / В.М. Савицкий, Э.А. Гашимов. – М.: Изд-во Моск. гор. пед. ун-та, 2005. – 170 с.
71. Сагитова, Г.Р. Художественная картина мира в драматургии Аяза Гилязова. Дис. ... канд. филолог. наук:10.01.02 / Гузель Рамзилевна Сагитова. – Уфа, 2007. – 205 с.
72. Садретдинова, Т.А., Абдрахманова Г.К. Формирование языковой картины мира в сознании человека / Т.А. Садретдинова,

- Г.К. Абдрахманова // Пушкинские чтения. – 2015. – № XX. – С. 373-377.
73. Серебренников, Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление / Б.А. Серебренников / отв. ред. В.М. Солнцев; АН СССР, Ин-т языкознания. – М.: Наука, 1988. – 244 с.
74. Солоницына, М.Н. Символика лилии в европейской художественной культуре / М.Н. Солоницына // Концепт. – 2015. – № 18. – С. 1-5.
75. Стернин, И.А., Попова, З.Д. Когнитивная лингвистика / И.А. Стернин, З.Д. Попова. – М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. – 314 с.
76. Тагильцев А.В. Тема «чужбины» и проблема чужести в «азиатских» стихах А. Ахматовой и К. Некрасовой / А.В. Тагильцев // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2007. – Вып.10. – С. 147-158.
77. Телия, В.Н. Фразеология в контексте культуры / В.Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 337 с.
78. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. / В.Н. Топоров. – СПб.: Искусство-СПб, 2003. – 616 с.
79. Топоров, В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / В.Н. Топоров // Балто-славянские исследования. – М.: Наука, 1984. – С. 164-185.
80. Фаткуллина, Ф.Г. Концепт «Деструкция» и способы его представления в русском языке / Ф.Г. Фаткуллина // Русистика. – 2010. – № 3. – С. 57-66.
81. Фаткуллина, Ф.Г., Бахтина, Ю.Г. Понятие временной дистанции в переводе / Ф.Г. Фаткуллина, Ю.Г. Бахтина // МНКО. – 2022. – № 4 (95). – С. 359-361.
82. Фрумкина, Р.М. Психолингвистика. / Р.М. Фрумкина. – М.: Академия, 2001. – 320 с.
83. Чжу Цянь. Концепт «памятник» в художественной картине мира А.А. Ахматовой / Чжу Цянь // Мир, науки, культуры, образования. – 2024. – №2 (105). – С. 524-526.
84. Чжу Цянь. «Азия» как лингвокультурный код в поэзии А. Ахматовой в

- ташкентский период / Чжу Цянь // Казанская наука. – 2025. – № 4. – С. 176-179.
85. Чжу Цянь, Фаткуллина, Ф.Г. «Санкт-Петербург» как лингвокультурный код в индивидуальной картине мира А. Ахматовой / Чжу Цянь, Ф.Г. Фаткуллина // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2025. – № 4. – С. 72-83.
 86. Чуковский, К. Ахматова и Маяковский / К. Чуковский // Дом искусства. – 1920. – Кн. I. – С. 23-42.
 87. Шафиева, М.А. Лексико-фразеологическое поле и его характеристики в сфере перевода / А.М. Шафиева. – Самара: Самарский гос. техн. ун-т, – 2016. – 154 с.
 88. Швейцер, А.Д. Перевод и лингвистика. / А.Д. Швейцер. – М.: Воениздат, 1973. – 280 с.
 89. Шестеркина, Н.В. Концепт "шиповник" в русской народной традиции (на материале народных загадок) / Н.В. Шестеркина // Вестник славянских культур. – 2022. – № 66. – С. 188-199.
 90. Шубина, А.О. Концепты художественной картины мира / А.О. Шубина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2009. – № 4. – С. 94-98.
 91. Якобсон, Р.О. Структурализм: «за» и «против» / пер. И.А. Мельчука – С. 27 / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.
 92. Яковлева, Е.С. К описанию русской языковой картины мира / Е.С. Яковлева // Русский язык за рубежом. – 1996. – № 1-2-3. – С. 47-56.
 93. Sonia Ketchian. The Poetry Anna Akhmatova. A Conquest of Time and Space, Munich, Verlag Otto Sagner, 1986. 25 p. Кетчиан, С. Поэзия Анны Ахматовой: Завоевание времени и пространства. / С. Кетчиан – Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1986. – С. 25.
 94. 安娜·阿赫玛托娃. 没有主人公的叙事诗 — 阿赫玛托娃诗选[M]. 汪剑钊译, 兰州: 敦煌文艺出版社, 2015, 383 页. Анна Ахматова. Поэма без героя: Избранные стихотворения / пер. Ван Цзяньчжао. – Ланьчжоу:

Издательство Дуньхуанской литературы и искусства, 2015. – 383 с.

95. 安娜·阿赫玛托娃. 阿赫玛托娃诗全集[M]. 晴朗李寒译, 北京: 人民文学出版社, 2017, 1353 页. Анна Ахматова. Полное собрание стихотворений / пер. Цинлан Ли Хань. – Пекин: Народное литературное издательство, 2017. – 1353 с.
96. 安娜·阿赫玛托娃. 没有英雄的叙事诗 — 阿赫玛托娃诗选[M]. 王家新译, 广州: 花城出版社, 2018, 361 页. Анна Ахматова А. Поэма без героя: Избранные стихотворения / пер. Ван Цзясинь. – Гуанчжоу: Издательство «Хуачэн», 2018. – 361 с.
97. 安娜·阿赫玛托娃. 我会爱 — 阿赫玛托娃诗选[M]. 乌兰汉译, 北京: 人民文学出版社, 2021, 270 页. Анна Ахматова. Я буду любить: Избранные стихотворения / пер. Уланьхань. – Пекин: Народное литературное издательство, 2021. – 270 с.
98. 白旭. 神话原型视阈中的俄语身体观念域研究[D]. 上海外国语大学, 2017, 188 页. Бай Сюй. Исследование понятий тела в русской культуре с точки зрения мифологического архетипа. /Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Бай Сюй. – Шанхайский университет иностранных языков, 2017. – 188 с.
99. 陈梦华. 俄罗斯语言文化学视角下的观念研究[J]. 中国俄语教学, 2014(01): 72-76. Чэнь Мэнхуа. Исследование концепта с точки зрения русской лингвокультурологии / Чэнь Мэнхуа // Преподавание русского языка в Китае. – 2014. – № 1. – С. 72-76.
100. 范莹. 从诗歌意象管窥中俄文化差异[J]. 解放军外国语学院学, 2023(02): 116-119. Фань Ин. Культурные различия между Китаем и Россией сквозь призму поэтических образов / Фань Ин // Журнал Института иностранных языков НОАК. – 2023. – № 2. С. 116-119.
101. 谷羽. 俄罗斯诗歌之王巴尔蒙特[J]. 世界文化, 2012: 18-20. Гу Юй. Бальмонт – царь русской поэзии / Гу Юй // Мировая культура. – 2012. – С. 18-20.

102. [法]加斯东·巴什拉. 空间的诗学[M]. 张逸婧译, 上海: 上海译文出版社, 2013, 312 页. Башляр Г. Поэтика пространства / пер. Чжан Ицзин. — Шанхай: Шанхайское переводческое издательство, 2013. — 312 с.
103. 梁洪琦, 许凤才. 俄罗斯语言文化空间中的文化密码“墙”[J]. 俄语学习, 2019(04): 8-12. Лян Хунци, Сюй Фэнцай. Культурный код «стена» в лингвокультурном пространстве России / Лян Хунци, Сюй Фэнцай // Изучение русского языка. — 2019. — № 4. — С. 8-12.
104. 刘杰. 文学作品艺术世界图景的构建路径探析[J]. 名作欣赏, 新疆师范大学, 2022(12): 25-27. Лю Цзе. Пути построения художественной картины мира в литературных произведениях / Лю Цзе // Восхищение знаменитыми произведениями. Синьцзянский педагогический университет. — 2022. — № 12. — С. 25-27.
105. 刘宏, 曹慧琳. “女性心灵”: 艺术世界图景的语言文化场分析 — 以乌利茨卡娅小说《美狄亚和她的孩子们》为例[J]. 俄罗斯文艺, 2017(04): 96-104. Лю Хун, Цао Хуэйлинь. «Женская душа»: анализ лингвокультурного поля художественной картины мира на примере романа Улицкой «Медея и её дети» / Лю Хун, Цао Хуэйлинь // Русская литература и искусство. — 2017. — № 4. — С. 96-104.
106. 刘佐艳. 关于 концепт[J]. 中国俄语教学, 2014(02): 12-16. Лю Цзоянь. О понятии «концепт» / Лю Цзоянь // Преподавание русского языка в Китае. — 2014. — № 2. — С. 12-16.
107. 彭文钊. 俄语语言世界图景的文化释义性研究: 理论与方法[D]. 黑龙江大学, 2022, 341 页. Пэн Вэньчао. Культурно-интерпретационная специфика русской языковой картины мира: теория и методология. / Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Пэн Вэньчао. — Хэйлунцзянский университет, 2022. — 341с.
108. 孙超. 俄罗斯诗坛上的萨福 — 阿赫玛托娃诗歌初探[J]. 求是学刊, 1998(02): 86-88. Сунь Чао. Сафо на русской поэтической сцене: Первоначальное исследование поэзии Ахматовой / Сунь Чао // Журнал

Цюши. – 1998. – № 2. – С. 86-88.

109. 王加兴. 阿赫玛托娃艺术风格探幽[J]. 当代外国文学, 1995(01): 152-158.
Ван Цзясин. Исследование художественного стиля Ахматовой / Ван Цзясин // Современная зарубежная литература. – 1995. – № 1. – С. 152-158.
110. 王丽娟. Свой/Чужой 的语言文化与认知研究—以成语为例[D]. 上海外国语大学, 2018, 156 页. Ван Лицзюань. Лингвокультурный и когнитивный анализ концепта «Свой/Чужой» на примере китайских идиом / Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ван Лицзюань. – Шанхайский университет иностранных языков, 2018. – 156 с.
111. 吴国华, 彭文钊. 关于语言国情学[J]. 当代语言学, 2001(03): 191-209. У Гохуа, Пэн Вэньчжао. О лингвострановедении / У Гохуа, Пэн Вэньчжао // Современная лингвистика. – 2001. – № 3. – С. 191-209.
112. 吴华, 彭文钊. 论语言世界图景作为语言学的研究对象[J]. 外语与外语教学, 2003(02): 5-9. У Хуа, Пэн Вэньчжао. О языковой картине мира как объекте лингвистического исследования / У Хуа, Пэн Вэньчжао // Иностранные языки и преподавание иностранных языков. – 2003. – № 2. – С. 5-9.
113. 许渊冲. 文学与翻译[M]. 北京: 北京大学出版社, 2016, 530 页. Сюй Юаньчун. Литература и перевод / Сюй Юаньчун. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2016. – 530 с.
114. 杨明天. 观念的对比分析[M]. 上海: 上海译文出版社, 2009, 372 页. Ян Минтянь. Сопоставительный анализ концептов / Ян Минтянь. – Шанхай: Издательство шанхайской литературы и перевода, 2009. – 372 с.
115. 杨仕章. 文化翻译论略[M]. 北京: 军事谊文出版, 2003, 196 页. Ян Шичжан. Очерк культурного перевода / Ян Шичжан. – Пекин: Военное издательство Ивэнь, 2003. – 196 с.
116. 杨仕章. 语言世界图景刍议[M]. 外语与文化研究, 上海: 上海外语教育

- 出版社, 2001, 377 页. Ян Шичжан. Размышления о языковой картине мира / Ян Шичжан. – Шанхай: Издательство шанхайского университета иностранных языков, 2001. – 377 с.
117. 杨秀杰. 语言文化学的观念范畴研究[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2007, 244 页. Ян Сюцзе. Исследование категории «концепт» в лингвокультурологии / Ян Сюцзе. – Харбин: Народное издательство Хэйлунцзяна, 2007. – 244 с.
118. 叶舒宪, 章米力, 柳倩月. 《文化符号学—大小传统新视野》[M]. 西安: 陕西师范大学出版社, 2013, 333 页. Е Шусянь, Чжан Мили, Лю Цяньюэ. Культурная семиотика: новый взгляд на большую и малую традиции / Е Шусянь, Чжан Мили, Лю Цяньюэ. – Сиань: Издательство Шэньсийского педагогического университета, 2013. – 333 с.
119. 于淼. 帕斯捷尔纳克抒情诗中的世界图景[D]. 北京外国语大学, 2021, 130 页. Юй Мяо. Картина мира в лирике Пастернака / Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Юй Мяо. – Пекинский университет иностранных языков, 2021. – 130 с.
120. 赵爱国. 语言文化学论纲[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2006, 255 页. Чжао Айго. Очерк по лингвокультурологии / Чжао Айго – Харбин: Издательство народов Хэйлунцзяна, 2006. – 255 с.
121. 赵爱国. 语言个性理论及其研究[J]. 外语与外语教学, 2003(12): 11-14. Чжао Айго. Теория языковой личности и её исследование / Чжао Айго // Иностранные языки и преподавание иностранных языков. – 2003. – № 12. – С. 11-14.
122. 赵爱国. 语言世界图景与文化世界图景[J]. 中国俄语教学, 2004(02): 35-39. Чжао Айго. Языковая картина мира и культурная картина мира / Чжао Айго // Преподавание русского языка в Китае. – 2004. – № 2. – С. 35-39.
123. 赵爱国. 当前俄语“观念”研究中的几个理论问题[J]. 中国俄语教学, 2016(03): 51-57. Чжао Айго. Некоторые теоретические вопросы в современных исследованиях «концепта» в русском языке / Чжао Айго //

Преподавание русского языка в Китае. – 2016. – № 3. – С. 51-57.

124. 郑体武. 阿赫玛托娃早期创作[J]. 国外文学, 1999(02): 121-126. Чжэн Тиву. Раннее творчество Ахматовой / Чжэн Тиву // Зарубежная литература. – 1999. – № 2. – С. 121-126.
125. 《汉书·枚乘传》 / «Ханьшу. Жизнеописание Мэй Чэна» – URL: https://www.gushiwen.cn/shiwen/v_03dadec704e5.aspx (дата обращения: 07.12.2024)
126. 《庄子·逍遥游》 / «Чжуан-цзы. Сяо яо юй» – URL: https://www.gushiwen.cn/mingju/juv_8636268b5674.aspx (дата обращения: 07.12.2024)

ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

127. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2-е, стереотипное. / О.С. Ахманова – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.
128. Беловинский, Л.В. Российский историко-бытовой словарь / Л.В. Беловинский. – М.: Студия «ТРИТЭ», 1999. – 508 с.
129. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т.3: П. / В.И. Даль. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 544 с.
130. Даль, В.И. Пословицы русского народа: Сб. пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок прибауток, загадок, поверий и проч. / В. Даля. – М.: Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1862. – 1096 с.
131. Джон, П.Ф. Энциклопедия знаков и символов. 2-е изд. доп. и перераб. / П.Ф. Джон. – М.: Вече, 1997. – 432 с.
132. Левит, С.Я. Культурология. XX век. Культурология. XX век: Энциклопедия. Т.1: А-Л / сост. С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
133. Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической

- символики в индоевропейских языках образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – М.: Владос, 1996. – 415 с.
134. Молотков, А.И. Фразеологический словарь русского языка / А.И. Молотков. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – 543 с.
135. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Изд. 4-е, дополненное. / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова – М.: А ТЕМП, 2010 с.
136. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры. 2. изд., испр. и доп. / Ю.С. Степанов. – М.: Акад. проект, 2001. – 989 с.
137. Словарь синонимов. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims (дата обращения: 09.11.2024)
138. Славянская мифология : энциклопедический словарь / под ред. С.М. Толстая, Т.А. Агапкина, О.В. Белова, Л.Н. Виноградова, В.Я. Петрухин. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.
139. Телия, В.Н. Большой фразеологический словарь русского языка / В.Н. Телия – М.: АСТ-Пресс, 2006. // – URL: https://phrase_dictionary.academic.ru (дата обращения: 15.11.2024)
140. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь / Д.Н. Ушаков. // – URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 09.11.2024)
141. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. в 4 т. / М. Фасмер; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева – М.: Прогресс, 1971 с.
142. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь / А.И. Фёдоров. // – URL: <https://gufo.me/dict/fedorov> (дата обращения: 10.11.2024)
143. Керлот, Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: Refl-book, 1994. – 601 с.
144. Кожемякина, В.А., Колесник, Н.Г., Крючкова, Т.Б, Парфенова, О.С., Трушкова, Ю.В., Биткеевой, А.Н, Горячевой, М.А. Словарь социолингвистических терминов / В.А. Кожемякина, Н.Г. Колесник, Т.Б. Крючкова, О.С. Парфенова, Ю.В. Трушкова, А.Н. Биткеевой, М.А. Горячевой – М.: Институт языкознания РАН, 2006. // – URL: https://gufo.me/dict/sociolinguistics_terms (дата обращения: 10.11.2024)

145. Шанский, Н.М, Боброва, Т.А. Школьный этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский, Т.А. Боброва. – М.: Дрофа, 2004. // – URL: <https://etymological.academic.ru> (дата обращения: 09.11.2024)
146. 汉语成语词典, 何平主编, 成都: 电子科技大学出版社, 2004 年, 1004 页. Словарь китайских идиом / под редакцией Хэ Пина. – Чэнду: Издательство Университета электронной науки и технологии Китая, 2004. 1004 с.
147. 汉典 Ханьдянь // – URL: <https://www.zdic.net/hans/> (дата обращения: 10.11.2024)