

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ПЕЙЗАЖНАЯ ЛЕКСИКА  
В ПОЭЗИИ Б. АХМАДУЛИНОЙ**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.04.01 Педагогическое образование,  
магистерская программа «Языковое образование»  
очной формы обучения, группы 02031710  
Кинаш Анастасии Александровны

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор Кошарная С.А.

Рецензент  
кандидат филологических наук,  
преподаватель МБУ ДО «Детская  
школа искусств поселка Майский  
Белгородского района  
Белгородской области»  
Стручалина Г.В.

БЕЛГОРОД 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>Глава 1. Лингвопоэтический анализ художественного текста в современном языкознании</b>	
1.1. Поэтический язык как объект лингвистики.....	12
1.2. Художественный мир автора как культурно-исторический феномен.	16
1.3. Отражение литературной традиции и новаций в индивидуально- авторской картине мира Б. Ахмадулиной .....	30
<b>Выводы по главе 1</b> .....	39
<b>Глава 2. Функционально-семантическое своеобразие языковых средств репрезентации смыслового комплекса «пейзаж» в поэзии Б. Ахмадулиной</b>	
2.1. Пейзажный дискурс в художественном мире Б. Ахмадулиной.....	42
2.2. Пейзажная лексика в поэзии Б.А. Ахмадулиной как носитель инди- видуально-авторских коннотаций.....	58
<b>Выводы по главе 2</b> .....	67
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	69
Список используемой литературы.....	72
Приложение.....	78

## ВВЕДЕНИЕ

А.Н. Афанасьев, один из крупнейших исследователей мифов и фольклора говорил, что «сочувственное созерцание природы было присуще человеку уже в период создания языка» [Афанасьев 1988: 124]. Вряд ли в мире найдется какой-либо иной образ, которой так естественно и полноценно занимает человеческое воображение и сознание. Это легко объясняется тем, что мир, окружающий нас, прочно связан с жизнью любого индивидуума. С самого момента рождения, и, пожалуй, до самой смерти природа прочно вплетается в человеческое мировоззрение.

Органично вписываются в этот тезис слова В.А. Рождественского:

*«Ты у моей стояла колыбели,  
Твои я песни слышал в полусне,  
Ты ласточек дарила мне в апреле,  
Сквозь дождик солнцем улыбалась мне.  
В тебе величье моего народа,  
Его души бескрайние поля,  
Задумчивая русская природа,  
Достойная красавица моя!»* [Рождественский 2007: 95].

Тема взаимодействия природы и человека нашли свое отражение в искусстве, эстетике и философии. В художественной литературе пейзаж стал занимать важное место уже в XVIII веке. Во второй половине XIX века начинают возникать первые научные работы, акцентирующие свое внимание на литературном пейзаже.

Однако говорить об активном изучении природной темы в литературе можно начиная с 1960-х годов. Здесь свою роль сыграли результаты экологического кризиса. С этого момента и в отечественном литературоведении и лингвистике появляются исследовательские труды, где рассматриваются различные аспекты осмысления и изображения природы. Можно привести в пример работы А.Ф. Бритиков – «Мастерство Михаила Шолохова» (1964),

Е.Н. Купреянова – «Эстетика Л.Н. Толстого» (1966) и др. В перечисленных работах с разных сторон рассматриваются особенности изображения пейзажа в художественных текстах конкретных авторов и в самом художественном искусстве в целом.

Бесспорно, пейзаж в литературном текстовом пространстве занимает значимое место, становится одним из ключевых элементов композиции художественного произведения. Он тесно связан с главными событиями и проблемами сюжета, обладает не только эстетической, но и психолого-философской функцией. Пейзаж зачастую расширяет возможности взаимодействия литературного (в частности лирического) героя с миром вне и внутри себя. То есть, пейзаж выступает неким связующим звеном между героем и сюжетом, с помощью него читатель формирует в своем сознании более детальный портрет героя и самого автора текста.

Вот как рассуждает об этом В.И. Соловьев: «эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине, она состоит не в повторении, а продолжении того художественного дела, которое начато природой, – в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи» [Соловьев 1990: 89].

Безусловно, природный мир – один из ключевых элементов поэтической системы, пейзажная лирика занимает важное место практически в творчестве любого поэта. В некоторых поэтических текстах природа выступает исключительно в качестве фона для чувственных переживаний лирического субъекта, в других текстах пейзаж – неотъемлемая часть произведения, едва ли не полноправный герой. Легко заметить, что природный мотив в литературе вечен. Так как природная тема в литературе и природная тема в изобразительном искусстве нередко пересекаются, возникают некие общие средства выразительности, которые можно использовать при лингвистическом анализе. Речь идет об образных средствах. Здесь можно назвать колорит (цветовую палитру), рисунок (отображение внешнего мира), композиция (система элементов, работающая как единое целое). Отметим, что значимой особенно-

стью любого пейзажа является пространство. Пространство же, и исключительно художественное, и художественно-литературное, как мы не раз упоминали в нашей работе, отличается своей многоплановостью, наличием двойной перспективы. В языковой картине мира средствами репрезентации таких образов служат языковые единицы.

Художественная литература предоставляет исключительно воображаемый, то есть умозрительный образ природного пространства. Пейзаж в таком случае становится авторским видением природы.

Здесь мы считаем необходимым хотя бы в малой степени обозначить конкретное употребление понятия «пейзаж». В литературоведении не существует какой-то единой дефиниции. Так, одни исследователи под пейзажем понимают конкретное изображение природного мира. Другие же истолковывают это понятие несколько шире и включают в понятие пейзажа и городские пространства, например, вот как звучит определение Л.М. Щемелёвой: «Пейзаж – (франц. *peysage*, от *paus* – страна, местность), один из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения: описание природы, шире – любого незамкнутого пространства внешнего мира» [Щемелёва 1987: 272].

Что касается словарных толкований, то они, при всех различиях, единообразны. В словаре под редакцией Д.Н. Ушакова *пейзаж* трактуется следующим образом: «пейзаж – картина природы, вид какой-нибудь местности (книжн.)» [Ушаков 2001: 446].

В своей работе под термином «пейзаж» мы будем понимать художественное изображение природного и городского пространства. Соответственно, мы рассматриваем единицы языка, относящиеся к лексико-семантическим группам как природного пейзажа, так и пейзажа урбанистического. Данные языковые единицы и группы мы трактуем как вербализации особого *смыслового комплекса* – пейзажного. *Смысловым комплексом мы называем понятийную область, вербализацией которой выступает сово-*

*купность языковых средств, имеющих отношение к одному и тому же макроконцепту.*

Наше исследование сконцентрировано на функционировании языковых средств смыслового комплекса «Пейзаж», поэтому выделение нескольких тематических групп позволяет рассмотреть макроконтекст, а дискурсивный анализ конкретной лексемы обнаруживает её место и особенности в поэтическом творчестве автора.

Для того чтобы структурировать компоненты комплекса мы воспользуемся следующей таксономической моделью: смысловой комплекс «Пейзаж» зиждется на разделении природы на живую и неживую. В живую природу включены образы растений, животных, птиц, и, естественно, человека. К неживой природе мы отнесем перспективу (даль, ширь, высь), пространство воздуха, природный и городской ландшафт, водоёмы, времена суток, сезоны, погодные условия и космические светила.

Помимо прочего, мы используем приемом категоризации. Согласно трактовке Н.Н. Болдырева, категоризация – «это деление мира на категории, т.е. выделение в нём групп, классов, категорий аналогичных объектов или событий» [Болдырев 2011: 166].

Категоризация пейзажной лексики позволяет выделить и описать различные связи, возникающие между категориями, что, в свою очередь, дает возможность глубже исследовать особенности художественного мира автора при лингвистическом анализе.

В объективе нашего исследования – поэтическая картина мира Б.Ахмадулиной. Литературные произведения Беллы Ахмадулиной стали одними из самых значимых и ярких явлений русской словесности второй половины XX века.

Признание читателей подтверждается многочисленными переизданиями поэтических сборников. Признание в литературоведческой среде – тем, что феномен Б. Ахмадулиной в русской поэзии не обходит ни одно исследование, посвященное проблемам русской литературы второй половины XX в.

В творчестве Б.А. Ахмадулиной культурно-исторический контекст второй половины XX века отразился особенным образом, в некоторой степени предопределив необычность её поэтического видения. Громадное влияние на творческую индивидуальность поэта оказала эпоха «оттепели». Именно на ней был выстроен фундамент авторского мировоззрения. Здесь стоит отметить приоритетные на тот момент философские и эстетические установки. Недаром период «оттепели» называют и периодом некоего «ренессанса» в сфере искусства. Литературные произведения, написанные в тот период, полны романтического подъема и острого ощущения собственной души. И поэзия Б.А. Ахмадулиной приобретает романтический оттенок.

В то же время поэтесса находится «в поле» литературной традиции, что отражается в её индивидуальной художественной картине мира. Это нашло отражение уже в первом сборнике Б. Ахмадулиной (1962 г.) с символическим названием «Струна» (струна как камертон звука, чистоты, струна как натянутый нерв, остро чувствующий несправедливость).

Романтико-идеалистическая эпоха шестидесятых отразилась и на природе художественного мышления Лирический герой автора перенял в себя ключевые мировоззренческие установки «шестидесятника», представителя поколения 1955-1968 годов. Это и взгляд на действительность сквозь «призму сердца», и желание самосовершенствоваться, стремление к развитию как внутреннего, так и внешнего мира. В приоритете оказался деятельный, творческий подход к жизни, утверждались принципы честности, дружбы, справедливости.

Как пишут исследователи, «ранние произведения поэта литературной критикой были отнесены к так называемой «эстрадной» поэзии, которая воплощала в себе сильные и слабые стороны «оттепельного» движения. Но, даже сравнивая художественный мир Б.А. Ахмадулиной с произведениями А.А. Вознесенского и Е.А. Евтушенко, становится очевидным факт особого положения Б.А. Ахмадулиной в рамках «эстрадного» направления русской поэзии. Всех этих авторов объединяет общее стремление к художественному

обновлению, но его пути различны. Так, А.А. Вознесенский и Е.А. Евтушенко двигаются в направлении речевой демократизации лирики. В их произведениях активно задействовались сниженные пласты русской лексики. Б.А. Ахмадулина, наоборот, пошла *по пути канонизации поэтической речи* за счет введения в словарь многочисленных архаических элементов» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>].

Творчество Б.А. Ахмадулиной, продолжающей классические традиции русской поэзии, в силу своей близости к различным литературным направлениям является мощным и многоаспектным, вбирающим и отражающим литературный контекст. Её поэзия во многом определила тенденции развития литературы, и поэзии в частности во второй половине XX века.

Всё это обуславливает **актуальность** лингвопоэтического анализа произведений Б. Ахмадулиной, который предполагает комплексное рассмотрение текста – с привлечением как лингвистических знаний, так и литературоведческих. В процессе лингвопоэтического анализа создается единое пространство для изучения текста как структуры, в которой взаимодействуют разные уровни языка (фонетический, лексический, морфологический, синтаксический). Такой подход к изучению материала позволяет всесторонне описать как сложную систему поэтического языка, так и индивидуальный стиль автора.

Актуальность исследования также заключается в необходимости дальнейшего изучения и детализации индивидуально-авторской картины мира Б.А. Ахмадулиной. И здесь являются значимыми и личность поэтессы, её творческий путь, эпоха, в которую были созданы её произведения, литературный контекст, а также её острое внимание к слову, к языку, что детерминировало создание особого поэтического дискурса, отличающего автора от современников, предшественников и потомков.

Кроме того, следует отметить недостаточную степень изученности поэтического творчества Б.А. Ахмадулиной, несмотря на её значительный вклад в развитие русской литературы второй половины XX в.



**Объектом** нашего исследования являются лирические произведения Б.А. Ахмадулиной.

**Предметом** нашего исследования стала пейзажная (природная) лексика, а также все связанные с ней образы и мотивы, функционирующие в мире автора, как репрезентация смыслового комплекса «Пейзаж» в художественной картине мира автора.

В основном наше внимание будет концентрироваться только на тех словесных образах, значение которых реализуется в сюжете, в переплетении постоянных мотивов, в системе лексико-тематических комплексов, из которых в сумме и складывается авторская «мифология» времен года.

В качестве **цели** исследования выступает изучение особенностей функционирования языковых единиц, репрезентирующих смысловой комплекс «Пейзаж», в художественных текстах Б.А. Ахмадулиной.

Достижение указанной цели обусловило необходимость решения следующих основных **задач**:

- 1) Определить смысловой комплекс как особое понятийное образование, имеющее выражение в языке;
- 2) Выделить языковые средства категоризации комплекса «Пейзаж»;
- 3) Рассмотреть функционально-семантические особенности лексических средств – репрезентантов смыслового комплекса «Пейзаж» в поэзии автора;
- 4) На примере стихотворений Б.А. Ахмадулиной показать возможности комплексного анализа поэтического текста.

**Научная новизна** магистерской диссертации заключается в том, что изучение различных пластов пейзажной лексики осуществлено с новых позиций и на материале избранных поэтических произведений Б.А. Ахмадулиной. При этом в ходе лингвистического анализа языковые единицы рассматриваются как структурные элементы выражения единого смыслового пространства (комплекса).

Понятие тематического смыслового комплекса рассматривается в работе как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру совокупности произведений одного автора.

В данной работе также отмечается существенная особенность поэтического языка Б.А. Ахмадулиной – активное использование возможностей цветописи.

**Теоретико-методологической** настоящей диссертации явились работы целого ряда отечественных и зарубежных языковедов, литературоведов и культурологов, специализирующихся на изучении проблем художественного дискурса. Среди них – Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, А.К. Жолковский, М.М. Гаспаров, Н.Д. Арутюнова, Н.Ф. Алефиренко и др.

**Методологический аппарат** нашего исследования включает в себя **общенаучные методы** исследования: наблюдение, методы синтеза, анализа, элементы статистического анализа. Также были применены **общелингуистические методы**: наблюдение, описание, контекстуальный и дискурс-анализ.

В настоящей работе выявление характерных черт индивидуально-авторской картины мира Б.А. Ахмадулиной осуществляется посредством осмысления дискурсивного пространства стихотворений автора и лексических единиц, репрезентирующих смысловой комплекс «Пейзаж», в том числе – средств описания образов, характеризующих времена года.

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использования результатов исследования в школьном элективном и различных вузовских курсах, а также при выполнении исследований по смежной проблематике.

**Материалом** исследования стали, прежде всего, поэтические тексты Б.А. Ахмадулиной. Однако по мере необходимости мы обращаемся и к «нехудожественному» наследию поэта. Под ним мы подразумеваем использование таких источников информации, как письма, исторические и литературно-публицистические сочинения, а также материалы критики.

*Источником фактического материала нашего исследования* послужил сборники Б.А. Ахмадулиной, в которые вошли стихотворения разных лет – от ранних (сборник 1962 г.) до более поздних (1988, 1997, 2000 гг.). Такой широкий диапазон периодизации текстов позволяет выявить динамику развития образов.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

# ГЛАВА 1. ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ

## 1.1. Поэтический язык как объект лингвистики

В истории становления филологической науки проблема изучения поэтической речи (поэтического языка) – занимает значимое место. Периодически эту проблему активно исследовали в отечественном и зарубежном языкознании, однако иногда проблема поэтического языка выходила и за границы лингвистических дисциплин. С давних пор и по сей день ученые-лингвисты, и ученые-литературоведы спорят о том, кто первостепенен в праве на изучение поэтического текста. Поэтому мы можем наблюдать тенденцию, согласно которой многие лингвистические работы, посвященные исследованию поэтического языка, начинались с обоснования тезиса о праве лингвистики на изучение этого языка. Мы считаем, что в настоящее время важность лингвистических исследований в этой сфере полностью оправдана.

Отметим также, что и в пределах самой филологии сформировалось направление так называемой лингвистической поэтики (она же теория поэтической речи), занимающейся «рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучающей доминативную в поэзии функцию» [Якобсон 1990: 81].

Если мы обратимся к «Поэтическому словарю», то сможем прочесть следующее определение поэтики. Цитируем: «поэтика – наука о структурных формах художественных произведений и исторических законах изменений этих форм под воздействием другого содержания» [Квятковский 2013: 314]. Среди лингвистов, которые активно развивали само направление лингвистической поэтики, следует назвать имена В.Г. Адмони, В.М. Жирмунского, А.Н. Кожина, А.А. Потебни, Л.В. Щербы, Д.С. Лихачева и многих других.

Поэтически язык – язык уникальный, что, прежде всего, объясняется его двойственным содержанием – собственно языковым и художественным. То есть, это язык словесно-образный. Такая двух плановость дает нам основание рассуждать не только о взаимосвязи поэтического языка с другими языками, но и о его непосредственном взаимодействии с искусством.

Интересно, что ученых-лингвистов, помимо всего прочего, интересовала, и проблема разграничения таких понятий, как «язык художественной литературы» – «поэтический язык». Не вызывает сомнения, что литературный язык считается неотъемлемой частью национального языка. Он значительно отличается от других форм своим стремлением к упорядочиванию, своей обработанностью и универсальностью. Однако, если литературный язык может использоваться как в художественных, так и нехудожественных текстах, язык художественной литературы может реализовать себя только в произведениях словесно-изобразительного искусства. Поэтому такие определения, как «поэтический язык» и «художественный язык», становятся синонимами, если используются при анализе художественного текста. Само содержание термина «поэтический язык» активно расширяется, что связано с большим количеством междисциплинарных научных работ, посвященных его изучению.

Таким образом, поэтический язык являет собой особый стиль. Он легко соотносится с литературным и разговорным языком, прочно взаимодействует со всем спектром выразительных средств национального языка. Кроме того, мы можем явственно увидеть его взаимосвязь с искусством, ибо именно поэтическая речь становится связующим звеном искусства и языка.

Многофункциональность поэтического языка, его специфика и усложненность, определяет методологию научного исследования. Из этого следует, что художественные тексты получают гораздо более широкую и разветвленную схему лингвистического анализа, которая значительно отличается от анализа нехудожественных текстов. Ключевое значение здесь отводится взаимодействию таких понятий, как форма и содержание, которое проявляет се-

бя на любом уровне языка. Это особенно важно для стихотворного текста, где форма и содержание находятся в тесной взаимосвязи. В поэтическом тексте «интровертивный характер поэтической функции достигает своего апогея» [Якобсон 1990: 82].

Исходя из вышеперечисленного, мы можем заключить, что поэтическая речь воплощает в тексте этнокультурные и индивидуальные установки автора. Изучение словоупотреблений в их контекстуальном окружении позволяет установить, как отражается в тексте личность автора.

Другими словами, содержательная часть любого стихотворения оказывается более зависима от формы, нежели содержательная часть прозаического текста. Вот как рассуждает об этом Е. Г. Эткинд: «в поэзии всё без исключения становится содержанием, даже самый незначительный компонент формы выражает и хранит смысл, и даже самое несущественное изменение формы видоизменяет поэтическое содержание» [Эткинд 2000: 69].

Помимо прочего, при лингвистическом анализе стихотворного текста важным становится и учет историко-диахронических особенностей. Сюда можно отнести такие понятия как литературное течение, жанр, индивидуальный стиль поэта и так далее. Все элементы в этой цепочке непрерывно взаимодействуют между собой, а текст, при таком раскладе «являет собой итог творчества индивидуальности автора и литературного течения» [Эткинд 2000: 69].

Согласно литературной критике, окказиональные особенности присущи художественному методу любого автора. Они появляются не только благодаря специфике его таланта, но и благодаря усвоению его сознанием конкретных исторических и социальных реалий. Таким образом, сам творческий метод определяется временем, а каждый художественный текст в некотором роде становится «продуктом» своего века. Он создается в конкретной социальной среде, и данная среда оказывает непосредственное влияние на мировоззрение автора. Эта взаимосвязь и выражается в произведении, складывает в нем определенную языковую среду.

Очевидно, что вдумчивый лингвистический анализ становится неосуществим без обращения к социальной жизни той эпохи, в которой творил автор, без четкого понимания особенностей культуры и литературы того времени. Д.С. Лихачев в своих работах не раз говорил о том, что «историзмом должно быть проникнуто каждое исследование поэтического текста [Лихачев 1965: 25].

В.Е. Хализев в своих работах утверждал, что зачастую «особенности художественного текста определяются контекстом творчества автора... Изучение контекстов литературного творчества – это необходимое условие проникновения в смысловые глубины произведения, одна из существенных предпосылок постижения, как авторских концепций, так и первичных интуиции писателя» [Хализев 2000: 292].

В дальнейшем в лингвистике и литературоведении появится принцип структурного анализа текста. Одним из первых исследователей, разрабатывающих этот принцип, был Ю.М. Лотман.

О строгой зависимости художественных средств и приемов от авторской мысли говорил еще М.М. Бахтин. Он же ввел в научный обиход понятие содержательной функции [Бахтин 1986: 38].

Исходя из тенденций развития современной филологической науки, можно сказать, что современные ученые полагают, что правильный и тщательный анализ художественного текста может быть сделан только при условии синтеза лингвистики, литературоведения и культурологии, что и лежит в основе *лингвопоэтического* подхода.

## **1.2. Художественная картина мира как культурно-исторический феномен**

Уже со второй половине XX в. мы можем наблюдать рост повышенного интереса к поиску новых способов анализа художественного текста. При этом, для ученых было особенно важно, чтобы отражаемый мир в творчестве

автора рассматривался через призму лингвистического восприятия. Довольно органичное взаимодействие лингвистического, литературоведческого и культурологического начала стало достижимо при появлении концептуального (миропорождающего) способа анализа. Важно, что благодаря этому способу можно было в некотором роде разрешить проблему «текста и мира». Это единство давало исследователям возможность в итоге своих изысканий предоставить полноценное описание авторской картины мира.

Обращаясь к работам М.Л. Гаспарова, мы можем найти следующее определение поэтического мира: «...описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответствующего текста» [Гаспаров 1997: 126].

Уместными нам видятся уточнения, выдвинутые в свое время Ю.К. Щегловым и А.К. Жолковским. В совместной работе этих двух исследователей можно прочесть о том, что: «частотный словарь понятий, даже самый полный, не получивший интерпретации в терминах инвариантных функций, не может считаться адекватной моделью поэтического мира» [Жолковский, Щеглов 1975: 166].

Однако здесь перед исследователями-лингвистами встает другая, не менее важная проблема. Художественный мир любого автора имеет свойство меняться (эволюционировать) на протяжении всего периода его творчества. Кроме того, нельзя забывать и о непростом соотношении вектора развития любого художественного мира, которое связано с общим изменением литературного процесса на том или ином этапе.

Итак, какие компоненты обычно включают в понятие «художественной картины мира»?

Обычно в научных лингвистических работах сюда относят представления поэта о мире вокруг него и о себе самом. То есть создается своеобразный «образ» реальности, который пропускается через призму видения автора, которое выражает себя с помощью языковых, в том числе образных, средств.



То есть всякая концептуальная картина мира, этнокультурная или индивидуальная, должна находить своё вербальное выражение в тексте, дискурсе.

И здесь, прежде чем мы перейдем к пейзажному комплексу, рассмотрим также и место в художественном мире таких категорий, как *пространство* и *время*.

Сама структура мироздания формируется благодаря пространству и времени. Их значимость не уменьшается и в художественном мире, скорее наоборот, именно эти категории помогают раскрыть индивидуальный образ писателя – создателя художественного мира. Именно по этой причине многие литературоведы так тщательно подходили к изучению роли этих категорий в художественном тексте. Здесь мы можем вспомнить и «хронотоп» М.М. Бахтина, и пространственное понимание текста В.Н. Топорова и других. Безусловно, главнейшими векторами любой художественной картины мира являются категории времени и пространства. Без них становится невозможным правильное и адекватное восприятие цельной картины.

Никакое художественное творчество не может существовать в вакууме, вне социума и истории. Деятельность писателя так или иначе активизируется не только под воздействием эстетического и созидательного импульса, она обуславливается и околохудожественными факторами. К таким факторам мы можем отнести психологический фактор, житейский опыт автора, обусловленный фактами его биографии, и, наконец, культурный и исторический фон. Все эти компоненты оказывают существенное влияние на специфику авторского мира, насыщенность поэтического языка, а также комплекс тем, работающих в художественном тексте.

Литературный путь Беллы Ахмадулиной берет начало в середине 50-х годов XX в. Именно с этого периода принято отсчитывать завершающий цикл культурной эпохи начала 1890-х – конца 1990-х гг. То есть, большая часть творческой биографии поэта приходится на культурно-исторический срез второй половины XX столетия.

Значимые моменты истории, переломные события в ней, просто не могут не отразиться на мировоззрении человека. Помимо этого, они влияют и на ключевые тенденции в искусстве, меняют векторы эстетического сознания, идеи времени. Вместе с тем, претерпевает изменения и сам литературный процесс.

Чем же так важен для русской литературы период с середины 1950-х и до конца 1990-х годов? Этот исторический этап характеризуется уникальной идейно-эстетической направленностью духовных исканий русской интеллигенции. Целостность этого периода образовалась благодаря глубокому кризису устройства тоталитарного общества и коммунистической системы ценностей, лежащей в основе этого общества. Все начиналось с высказывания первых робких и многозначительных критических замечаний, смутного сомнения в правильности коммунистических идеалов, а завершилось полным крахом этих идеалов. Вместе с ними распался и многонациональный Советский союз. Перемены, преломившие общественное сознание нашли свое отражение и в литературном мире.

Учитывая особенности политических и идеологических процессов второй половины XX столетия обычно в нем выделяют три хронологических периода, хотя границы этих периодов относительно и не определены строго.

- Первый период – период так называемой «оттепели». Он обычно рассматривается в рамках 1955-1960 годов.
- Второй период часто называют «периодом застоя». Его хронологические границы – 1970-е – середина 1980-х годов.
- Третий период «постсоветский» или «посткоммунистический». Он продлился с 1980-х и до 1990-х годов.

Многое в мире значительно поменялось уже в середине 1950-х. Эти изменения требовали новых ракурсов рассмотрения старых тем, новых поэтических форм и образов. По сути, литературой были продиктованы новые законы отражения реального мира.

Естественно, идеологические акценты поменялись не спонтанно, а поэтапно. Во многом они опирались на открытия литературы предшествующего периода. Спустя десять лет после окончания великой отечественной войны в обществе начали зарождаться предчувствия глобальных перемен. Безусловно, такое страшное и масштабное по своей разрушительности событие, как война, не могло не оставить следа в сознании людей.

Кульминационным событием в этом кризисе стала смерть И. Сталина 5 марта 1953 года. Целой эпохе в жизни Советов пришел конец. Для огромного количества людей, убежденных в гениальности и величии руководителя страны, это событие стало настоящим моральным потрясением. С этого момента сознание народа начинает стремительно пробуждаться, а в самой стране претерпевает изменения общественно-политическая атмосфера. Уже к 1961 году социальная жизнь в России кардинально изменилась. Многие события, относящиеся к так называемым достижениям «оттепели» уже свершились, но общественную эйфорию по этому поводу несколько приглушили первые «заморозки».

Во многих научных исследованиях, посвященных этому периоду, можно встретить термин «советских ренессанс». Эстетическими образцами для писателей того периода стали М.А. Волошин, М.И. Цветаева, А. Ахматова, А. Белый, О.Э. Мандельштам и многие другие. Творческое наследие этих авторов послужило литературным фундаментом, на котором уже советские деятели искусства создавали свои работы.

Еще одной важной приметой времени стал глобальный расцвет театра, кинематографа, живописи и литературы. Все это свидетельствовало о желании общества к эстетическому и культурному пониманию событий прошлого. Едва ли не во всех сферах искусства начинается поиск новых художественных тем и методов. Особенно ясно это стремление чувствовалось в литературном процессе.

На литературную сцену того периода выходит множество новых авторов. Это Б.Ш. Окуджава, В.В. Высоцкий, Н.Н. Матвеева, Ю.П. Мориц,

Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский, Б.А. Ахмадулина. Все они, впоследствии, превратились в культурные символы своего времени.

Ученые, характеризуя компоненты понятия «оттепель», отмечают, что «данный промежуток истории в сознании людей соотносится с определением «эпохи обновления». Обновление это состоялось благодаря приходу в искусство авторов с новым типом мировоззрения. Они смогли воплотить в своих произведениях абсолютно новый взгляд на старые темы» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>]. Во-вторых, вызывает интерес сам термин «советского ренессанса». Он указывает на то, что в обществе появились новые ориентиры и векторы движения, произошел своеобразный «откат» назад, возвращение к культурным истокам. Об этом свидетельствует возвращение в культурный обиход элементов «серебряного века». И, наконец, два предыдущих пункта дают нам основание заключить, что «период с 1956 по 1968 год можно назвать периодом романтизма и идеализма. Любое обновление, особенно такое масштабное, требует перехода социального сознания на гораздо более высокую ступень духовного развития. Должна появиться искренняя вера в справедливость и необходимость перемен, желание следовать идеям бескорыстного служения общему делу» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>].

В то же время исследователи-культурологи не слишком идеализируют явление «оттепели» в русской (советской) истории. «Да, мы можем видеть, что к публикации были допущены такие спорные для власти произведения как «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына (1962) и «Не хлебом единым» В.Д. Дудинцева (1956)» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>]. Но, одновременно с тем, тот же текст В.Д. Дудинцева потом был подвергнут острой критике. Самому писателю были предъявлены обвинения в корыстном стремлении очернить облик советского народа и перечеркнуть его достижения, под предлогом развенчивания культа личности. Именно в «оттепель» берет начало травля Б.Л. Пастернака за зарубежное издание романа «Доктор Живаго». Тогда же, с согласия Н.С. Хрущева в «Изве-

ствиях» выходила поэма А.Т. Твардовского «Геркин на том свете», а В.С. Гроссману в публикации его романа «Жизнь и судьба» было отказано. Так противоречиво сказывалась в судьбах художников того времени эпоха «советского ренессанса». Может быть поэтому «шестидесятые» и известны такими кардинальными переменами в эстетическом восприятии. Но нельзя говорить и о том, что эстетика того времени чем-то глобально отличалась от предшествующей. Можно сказать, что речь шла скорее о возврате к изначальным моральным и нравственным принципам в искусстве, некой реабилитации старых культурных ценностей.

В литературном пространстве того периода властвовала особая атмосфера культурного подъема. Во всем чувствовался пафос оправдания человека его творчеством, принцип космизма. Повторимся, «оттепель» в стране возникла под влиянием настроений, царящих в обществе и духовных «нововведений» русской интеллигенции. Людям была необходима независимость от государственного диктата и идеологической ограниченности. При этом нельзя сказать, что произошла тотальная замена культурной парадигмы. Наоборот, «оттепельное» творчество во многом основывалось на советском искусстве 20-х годов – начальную стадию развития тоталитарной модели творчества. В ней сохранялась эстетическая полифония, какая-то доля творческой свободы и яркая энергетика Серебряного века. В то же время литература пыталась совместить в себе политические, духовные и культовые функции одновременно.

Именно в шестидесятые в искусстве зарождается абсолютно новый тип личности – «шестидесятники». Таким термином называли людей, особенно близко воспринявших идеи «оттепели», тех, кто не только разделял эти идеи, но и выражал их через творческую деятельность. «Шестидесятниками» стали называть многих известных художников, актеров, музыкантов и писателей. В своем научном исследовании «Парадигма идейно-эстетических поисков Е.А. Евтушенко» В.П. Прищепа указывает на тот факт, что в появлении термина «шестидесятники» исторически-временной фактор стал ключевым.

Действительно, сама семантическая подоплека термина указывает нам на период прихода в художественное пространство целого ряда талантливых поэтов, прозаиков, публицистов. Так, В.П. Прищепа отнес к одной группе таких авторов, как Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Р.И. Рождественского, Б.А. Ахмадулину, Ю.П. Мориц, Б.Ш. Окуджаву, В.В. Высоцкого и других [Прищепа 1999: 8]. Все они, по мнению исследователя, внесли значительный вклад в создание нового типа творческой личности.

В настоящее время, когда во многих научных трудах осуществляется оценка и переоценка значения «оттепели» для русской литературы, появился целый ряд синонимичных определений для представителей данного поколения авторов. Это и «младшие дети системы», и «последние романтики», и «невоевавшие идеалисты». Особенно часто мы можем встретить термин «поколение XX-го съезда» – «этимологическая база здесь опирается на временные и мировоззренческие факторы. Логично предположить, что все эти альтернативные определения стали использоваться после осмысления концепции личности «шестидесятников». В основу этой концепции была положена настоящая вера в непоколебимость основ советской системы. «Шестидесятники» боролись за утверждение ленинских норм государственного и политического устройства. Сам Е.А. Евтушенко говорил, что они «...сражались с призраком Сталина при помощи призрака Ленина» [Евтушенко 1998: 18]. «Шестидесятники» пытались отыскать точку опоры в традициях советского периода. Поколение последних романтиков и искренних идеалистов – многие из них надеялись на становление справедливого и человеческого государственного устройства без кардинального разрушения уже существующих основ» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>]. Главным орудием в этой борьбе «шестидесятники» сделали собственное творчество. «Оттепель» была с восторгом встречена ими и отражена в их культурной деятельности.

Авторы, которые тогда вошли в литературный процесс, значительно отличались от предыдущего поколения писателей. Во-первых, каждому из них было что сказать – будь то слова любви и надежды, будь то призыв к

борьбе и самосовершенствованию. Во-вторых, они появились внезапно. Новое поколение долгое время существовало в узких рамках косной эпохи, а теперь могло вступить в эпоху невыдуманных битв, где сражающихся объединяла общая идея и преданность ей. Поэты и писатели перестали делать своих героев индивидуалистами – скорее, наоборот, – теперь каждый из них пытался сделать своих персонажей частью единого общественного целого. Смещались акценты – с проблемы взаимодействия личности и социума на внутренний, духовный мир человека. Именно этот принцип, в дальнейшем, сыграл важную роль в литературе последующих лет.

«Шестидесятники» не стали слепо следовать художественным традициям соцреализма – их представление о герое разительно отличалось от устоявшегося типа личности. Перед читателем возникал уже не образ цельного, внутренне состоявшегося героя – наоборот, перед ним создавался образ героя, ищущего себя, молодого и неопытного. Такой тип личности особенно воспевался представителями «эстрадной» поэзии и молодежной прозы. Для автора особенно важным становилось то, чтобы читатели могли увидеть в художественных персонажах отражение себя самих, особенно остро почувствовали происходящему в тексте. Между пишущим и читающим возникал некий внутренний диалог, напряженное взаимодействие, где искренность и честность ставились на первое место. Таким образом, исповедальность в литературе стала одной из ключевых её характеристик в период 60-х годов.

Масштабы художественного мира, камерные и масштабные панорамы, векторы сюжета и динамика происходящих событий – все это теперь функционировало по воле восприятия героя произведения. При этом сама семантика такого текста предполагала наличие двух компонентов – пространства и времени современника. Воедино сливались два временных фокуса – судьба отдельной личности и судьба целого века. При этом самосознание героя действовало в симбиозе с общественным самосознанием. Персонажи «шестидесятников» не отвергали старые истины, но пытались самостоятельно разрешить сложные и мучительные внутренние конфликты. Они сами хотели рас-

поряжаться своей судьбой. Между фигурой человека и бескрайним пространством вечности не проводилось строгой межи. Время и человек как бы сливались в одно целое. Происходил возврат к идеальному равновесию между общим и частным, человеческим и социальным, индивидуальным и историческим.

Новое поколение авторов волновал другой вопрос – вопрос о значимости отдельной личности, о проработанности личностного самосознания в каждом отдельном человеке. В центр сюжета намеренно помещался еще не состоявшийся до конца герой, которые пытались отыскать верные нравственные ориентиры. Внутренний мир героя противостоял миру внешнему. Так, многие персонажи «эстрадных» поэтов переживали острый внутренний кризис, неразрешимый пока разлад между миром и собой. Герои требовали изменения не только в собственной голове, но и в мире вокруг. Романтика на тот момент приравнивалась к свободе. Если подумать, то даже сама суть эпохи «шестидесятых» подразумевала неприкрытое бунтарство. Во всем звучал призыв к свободе – внутренней и внешней. Ощущение собственной силы и значимости вызывало ощущение эйфории. Однако такая эйфория не имела под собой каких-то монументальных оснований.

Исследователь Л.А. Аннинский, давая определение «оттепели», называл её «празднично-наркотической» [Аннинский 1996: 334]. Жизнь в стране «была пропитана юмором и иронией (наблюдался даже глобальный рост количества комедийных картин в киноискусстве), в обществе правил «оптимизм без причины», «романтизм без почвы». Поэтому в дальнейшем, когда проявилась недостижимая утопичность идеалов шестидесятых, выход из состояния этого духовного подъема и был столь труден. По сути в сознании нового поколения состоялся трагичный перлом, крушение романтических надежд на построение идеального государства» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>].

Р.О. Якобсон назвал эпоху шестидесятых «эпохой поэтической инспирации» [Якобсон 2000: 318]. Это был так называемый «советский ренессанс»,



как и любой только что возникший художественный период, начался с активного развития поэзии. Именно поэзия яснее и раньше всех отражает в себе метаморфозы, происходящие в мире и обществе. Поэтическое главенство обычно возникает при смене культурных поколений – в обществе главенствует раскрепощенная атмосфера, ощущение свободы слова. Обострившееся ощущение времени, внутренняя динамика личностного сознания – все это подталкивало поэтов к выражению собственных взглядов на происходившие события. Из-за этого лиризм с его повышенной субъективностью и стал ключевой особенностью художественного дискурса «эпохи шестидесятых».

Также стоит сказать несколько слов о феномене «эстрадной» поэзии в литературном процессе тех лет. Это направление динамично развивалось, существенно расширяя при этом тематические границы стихотворного текста. Поэты-эстрадники в своих стихотворениях говорили не только о личных переживаниях, но и о новшествах технического прогресса, грандиозных сибирских стройках, непросто́м пространстве русской провинции и таинственной для многих загранице. Не оставалась статической и та среда, из которой в поэзию приходили герои – в одном строю теперь были и юные идеалисты, и рядовые обыватели, и знаменитые люди.

Широлись и возможности использования поэтической речи. Поэзия осознанно закрепила за собой функции просвещения, стала еще одним рупором для распространения массовой информации. Отчасти лирика теперь стояла в одном ряду с публицистикой, сделавшись таким образом для многих любимым родом литературы, наиболее активно и молниеносно реагирующим на события истории.

В первую очередь «эстрадная» поэзия ориентировалась на восприятие слухом и воспроизведение голосом. Требовался мгновенный отклик читателя и слушателя, при этом последний предпочитался первому. Поэты-эстрадники вели активный поиск средств усиления эффекта публицистичности, пытались сделать свое искусство максимально афористичным и словесно ярким. Особенно ценилось использование акцентированных, «эмблемных» слов, кото-

рые могли мгновенно запасть в сознание слушателя. Влияние «эстрадной» лирики невозможно оценивать только с положительной стороны. Безусловно, такая лирика отрицательно отразилась на восприятии стихотворного текста, ведь она требовала от него прежде всего фельетонной заостренности.

Вместе с тем менялась и система нравственных ориентиров – традиционное критическое восприятие поэзии сместилось в сторону «интересности» и «общественной полезности», что достаточно спорно для поэтического слова. Из лирики стремительно уходили тонкости поэтического построения сюжета, полутона, нюансы и многозначные образы. Глубокое размышление над текстом уступило призыву, проповеди, которые выигрывали у него в актуальности, но значительно проигрывали в гармоничной и эстетической цельности» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>]. Поэтому, наравне с талантливыми и мастерски написанными текстами зачастую могли находиться тексты откровенно риторические, лирически беспомощные.

Важно упомянуть, что поэтические произведения Б.А. Ахмадулиной оказались созвучны так называемому периоду «тишины», который пришел в литературное пространство русской поэзии в конце 70-х годов. Этап этот характеризовался тем, что главенствовать в поэтическом пространстве стала «тихая» лирика, основой которой стал возврат к традициям культурного прошлого. Понятие «традиция» становится одним из ключевых понятий поэзии. Более того, оно вытесняет прочь такую значимую для «оттепельного» периода категорию как «свобода».

Диапазон предшествующих тем и мотивов, к которым обращались авторы был достаточно широк, но, обычно тесно переплетен с восприятием природы и культуры.

В поэзии вновь ясно зазвучало влияние С.А. Есенина, Ф.И. Тютчева и А.А. Фета. Вызывал интерес и поэтический мир К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского, И.Ф. Анненского, А.А. Блока, И.А. Бунина, Б.Л. Пастернака, Н.А. Заболоцкого и др. Индивидуальный подход к проблеме

соотношения природы и культуры во многом определял выбор традиции, необходимой для укоренения духовно-нравственной позиции.

### **1.3. Отражение литературной традиции и новаций в индивидуально-авторской картине мира Б. Ахмадулиной**

На всех этапах развития творчества Б.А. Ахмадулиной критика уделяла пристальное внимание её поэзии. Наиболее значительной работой является статья А.А. Михайлова «Открытие Пушкина» [Михайлов 1961: 510-526], в которой подчеркивается тяготение стиха Б.А. Ахмадулиной к пушкинской литературной традиции. В этой же статье проводится анализ и сравнения образов природы (в контексте времен года).

Один из самых точных и тонких анализов творчества поэта принадлежит П.Г. Антокольскому, автору предисловия «Белла Ахмадулина» к ее сборнику «Стихи» (1975). Отметим также рецензии Вл. Новикова «Боль обновления» [Новиков 1985: 50-52] и З.С. Паперного «Под надзором природы» [Паперный 1984: 204-206] на книгу стихов «Тайна», которые содержат попытку выявления качественно новых элементов в поэтике Б.А. Ахмадулиной.

Особенное внимание в статье уделяется образам осенних и летних пейзажей. В этой же статье проводится параллель между образами времен года в поэзии и внутренним состоянием лирического героя.

Равным образом, М.Н. Эпштейн в монографии, посвященной лирической натурфилософии в русской поэзии XIX-XX вв., уделяет внимание поэтике пейзажа в ахмадулинской лирике. Следует также отметить литературно-критические эссе А. Г. Битова «Мужество цветка» [Битов 1997: 12-14], В.А. Куллэ «Ушедшая в гобелен» [Куллэ 1997: 17-20]. В русской зарубежной литературной критике интерес представляют статьи А.А. Неймирока, в том числе работа «Белла Ахмадулина» [Неймирок 1964: 169-177], в которой говорится о высоких нравственных и художественных достоинствах ее поэзии;

эссе И.А. Бродского «Зачем российские поэты?» и «Лучшее в русском языке...», определившие существенные черты авторского стиля. Начиная с 70-х гг. XX века за рубежом появляются исследования творчества Б. Ахмадулиной [Rydel Ch. 1971; Feinstein E. 1979]. Выход отдельных поэтических сборников поэтессы ознаменован появлением специальных работ, посвященных им. Так, анализу сборника «Сад» посвящена статья И.Н. Ефимовой «Поэтика сборника «Сад»» [1993]. В течение десятилетий творчество Б. Ахмадулиной привлекало особое внимание исследователя русской поэзии второй половины XX века В.А. Зайцева [1968; 1988 и др.]. Впервые ученый обратился к творчеству поэта в книге «Современная советская поэзия» и отметил такие стороны ее дарования, как острота поэтического взгляда, способность передать тончайшие оттенки душевных движений, умение «вживаться» в историю, смелость творческой фантазии [Зайцев 1968: 203]. Затем последовали другие работы ученого, где он также анализирует творчество Б.А. Ахмадулиной: «Пути развития современной русской лирики» [1987] и «Поэтические открытия современности: советская поэзия 50-80-х годов» [1988]. Вопрос о цветавских реминисценциях в стихотворении Б.А. Ахмадулиной «Сад-всадник» поднимается в статье М.Б. Елисеевой [1992].

В то же время последние годы ознаменованы появлением ряда лингвистических работ, посвященных анализу произведений поэта. Это диссертации Д.М. Плужниковой «Поэтика соматизмов в творчестве Беллы Ахмадулиной» (Белгород, 2017); С.В. Петровой «Стихия ЗЕМЛЯ в языке поэзии Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной» (Белгород, 2009). Можно сказать, что в Белгороде складывается лингвистическая школа лингвопоэтики, в том числе направляющая свои усилия на изучение наследия шестидесятников.

Белла Ахмадулина вошла в историю русской литературы, как один из самых ярких представителей литературного поколения «шестидесятников». Многие её произведения были бесспорными отголосками эпохи «оттепели» – они были пронизаны духом поэтической вольности и свободолюбия. Но в то

же время развитие художественного пространства этого автора шло несколько иным путем, отличным от её литературных современников.

Самой ранней публикацией Б.А. Ахмадулиной можно назвать стихотворение «Родина». Оно было опубликовано в «Комсомольской правде» в 1955 году, при содействии Е.М. Винокурова. В то время он руководил литературной студией при автозаводе им. Лихачева. В этом же году Б.А. Ахмадулина стала студенткой Литературного института имени Горького. Именно там она начала посещать литературные занятия А.А. Ковалева и М.А. Светлова. В период с 1955 по 1957 года её стихи публиковались в периодике, Б.А. Ахмадулина активно участвовала в литературных вечерах и поэтических дискуссиях, проходящих в институте.

Вскоре имя Беллы Ахмадулиной стало звучать и за пределами учебного заведения, начали появляться первые критические отзывы о её творчестве. Так, в 8 номере журнала «Знамя» (1957 год) вышла статья-обзор А.А. Коваленкова. Критик рассматривал нескольких студентов литинститута. Молодым авторам А.А. Коваленков посоветовал побережиться от излишней тяги к оригинальности, которая легко может перерасти в «литературные выкрутасы» [Коваленков 1957: 181].

Первым сборником стихотворений Б.А. Ахмадулиной стал сборник «Струна», вышедший в печать в 1962 году. До этой книги критика обычно не акцентировала внимание на личности Б.А. Ахмадулиной, рассматривая её творчество исключительно в общих разборах. Выход «Струны» послужил поводом для написания новых критических статей и рецензий, посвященных уже исключительно автору книги. К примеру, обозреватель М.А. Светлов сравнил сборник «Струна» с пением соловья и определил общее её настроение как «очень теплое» [Светлов 1968: 147]. Критик С.С. Лесневский отметил, что в советскую литературу вошла «талантливая и своеобразная поэтесса» [Лесневский 1958: 3]. Можно сказать, что сборник был достаточно доброжелательно отмечен внимание критиков. Но, едва ли не каждая рецензия, говорящая о книге, содержала в себе некоторые дополнительные коммента-

рии. Тот же С.С. Лесневский как недостаток книги отметил симбиоз таких понятий, как покой и скорость, созерцание и движение в художественном мире Б.А. Ахмадулиной. Он посоветовал молодому поэту отойти в сторону от бездеятельной созерцательности к активному движению, при этом он очевидно не брал в расчет, что созерцательность поэтического пространства Б.А. Ахмадулиной являлась следствием напряженной внутренней работы.

Критиков также оттолкнула явная «аполитичность» автора, отсутствие ярко выраженной гражданской позиции и акцентирование основного внимания лирического героя на достаточно узком спектре тем.

Интересно отметить, что русское зарубежное литературоведение данные недостатки наоборот называло достоинствами. Исследователь А.Н. Неймирок сказал, что «дорога Ахмадулиной есть дорога незагрязненного искусства» [Неймирок 1964: 173]. В дальнейшем франкфуртское издательство «Посев» выпустило в свет второй сборник Б.А. Ахмадулиной «Озноб» (1968 год). В книгу вошли поэтические тексты, которые издатели сами собирали по журнальным и газетным подборкам. Но, и само издательство «Посев», и журнал «Грани» под его эгидой в России оценивались как антисоветские. Почти сразу Б.А. Ахмадулиной было настоятельно рекомендовано отказаться от нового сборника через статью в «Литературной газете».

Вот как ответила на это сама Б.А. Ахмадулина: «От чего отречься? От собственных слов?» [Ахмадулина 1997: 13]. После этого решительного отказа третий сборник автора «Уроки музыки» (1969 год) был опубликован только после долгого рассмотрения книги цензурой.

Нам особенно важно заметить, что художественные произведения таких авторов, как Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский и Б.А. Ахмадулина, воспроизводили разные варианты художественных миров внутри «громкого» направления советской поэзии. Если Е.А. Евтушенко отвечал за гражданско-демократическое ответвление, А.А. Вознесенский за направление авангарда, то Б.А. Ахмадулина закрепила за собой неоакмеистическую тематику [Лейдерман 2003: 315]. Поэтике Б.А. Ахмадулиной была чужда публицисти-

ческая «эстрадность», но, её сближало с «громкой» поэзией желание свободы и новизны. Это сказалось на всей системе художественного мира автора: языковой, эстетической, образной.

Даже раннее творчество Б.А. Ахмадулиной указывало на то, что художественный мир автора уже имеет определенную целостность и четкие границы. Поэтическое пространство её стихотворений отличалось небольшим кругом тем, раскрываемых автором и эстетической определенностью. Б.А. Ахмадулина в своих стихотворениях говорила с читателем о дружбе, верности и внутренней силе человека. При этом с А.А. Вознесенским её сближал мотив избранничества, близкий обоим поэтам.

Великие поэты прошлого становились ключевыми героями стихотворений «эстрадников». Но, отношение к ним в среде «эстрадников» различилось – А.А. Вознесенский и Е.А. Евтушенко, например, разговаривали с великими на равных. Б.А. Ахмадулина наоборот возводила их на недостижимый пьедестал. Во многих её произведениях звучит буквальное преклонение перед личностью А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, М.И. Цветаевой и А.А. Ахматовой.

Обыденная речь в ее литературном воплощении превращалась в возвышенную архаику, а причудливые и нестандартные образы в ее стихах легко перетекали в красочные аллегории. Лирический герой автора также был нестандартен, – его отличительной особенностью была сосредоточенность на своих внутренних переживаниях, иногда чрезмерная тяга к самоанализу. Очевидно прослеживаемая тенденция к переосмыслению судьбы личности и общества, стремление продолжить и насытить новыми красками традиции отечественной культуры, отчетливо проявилась в творчестве Б.А. Ахмадулиной. Автор стремился в какой-то степени поднять уровень поэтической культуры того времени, воплотить в своих текстах синтез традиций классической допушкинской поэтики и литературы модернизма.

В итоге, мы видим, что некоторые стихотворения Б.А. Ахмадулиной напоминают собой развернутую метафору, осмысление которой трудоемко из-за огромного количества внешних и внутренних пластов смысла.

Б.А. Ахмадулина в своей поэтике почти полностью отказалась от сюжетности – в классическом её понимании. Тема и идея в ее стихах не столько задаются, сколько отыскиваются в ходе разложения поэтической эмоции.

Еще одной ключевой особенностью поэтики автора можно назвать своеобразное интертекстуальное цитирование, присвоение всего, что дорого, перед чем она преклоняется. В поэтике Б.А. Ахмадулиной присвоенное – это, прежде всего пропущенное через себя, вызвавшее глубокое потрясение. Открывая для себя какого-либо автора, Б.А. Ахмадулина так глубоко погружалась в его художественный мир, что неизбежно преобразовывала под влиянием этого мира свое собственное творчество. В текстах поэта без труда можно выделить лермонтовскую, пушкинскую, цветаевскую традиции.

В своих текстах Б.А. Ахмадулина жестокости и тирании реального мира противопоставляет силу человечности, силу сказанного слова. В своем видении современного мира автор выступает неким защитником слабых и беззащитных, хранителем нравственных принципов своего народа. С осязаемой долей печали Б.А. Ахмадулина пишет об изломанной жизни многих поколений, об угнетенном и измученном состоянии своей родины. В мрачных тонах выдержана картина, которую рисует автор в своем стихотворении «Так дружно весна начиналась...».

Если говорить о первых отчетливых проявлениях своеобразия художественного мира Б.А. Ахмадулиной, то нельзя не вспомнить первую книгу стихов автора «Струна». Именно в ней был четко обозначен принцип выбора предметов изображения. Так, с некоторой самоуверенностью звучат строки стихотворения под названием «Молоко»:

*Вот течет молоко. Вы питаетесь им.*

*Запиваете твердые пряники.*

*Захочу – и его вам открою иным,*



*драгоценным и редким, как праздники.*

***Необъятна земля, но в ней нет ничего.***

***Если вы ничего не заметите.*** [Ахмадулина 1962: 7-8].

Кроме того, «сборник «Струна» отличается от других, более поздних сборников автора, еще и тем, что здесь еще можно увидеть первоначальное стремление Б.А. Ахмадулиной к внешней, явной сюжетности. Отчасти это можно объяснить тем, что данный сборник наиболее близок к осмыслению реальности через эстетику «эстрадного» направления» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>].

Сборник открывается стихотворением под названием «Светофоры». В этом произведении противопоставляются две категории бытия – динамика и статика. Мы можем видеть, как авторская тяга к движению и свободе ограничена преградой, которую олицетворяют собой светофоры. Здесь, в этом противостоянии движения и покоя, предпочтение лирический герой отдает первому: «*Отдаю себя на съеденье этой скорости впереди*» [Ахмадулина 1962: 52].

«Социальная и историческая тематика были воплощены в цикле «Из целинной тетради», в стихотворениях «Новая домна на КМК», поэме «Моря родословная» и ряде других, немногочисленных поэтических текстов 1963-1965 гг. В этих стихах ключевой особенностью композиции становится противопоставление» [<https://www.bestreferat.ru/referat-210528.html>].

В частности, в цикле «Из целинной тетради» перед нами разворачивается противопоставление внутреннего мира лирического героя и огромного внешнего мира целины.

Б.А. Ахмадулина недаром неоднократно говорила о своем стремлении «опоэтизировать» реальность. В ее литературном мире любой, даже, казалось бы незначительный предмет, становился стержнем поэтического текста. Как правило, произведения автора были посвящены какому-то реальному факту, событию. Зачастую эти события были обыденны, ординарны. Однако, Б.А. Ахмадулиной удавалось изобразить реальность с новой сторо-

ны, показать ее особенности. В этом ей помогло использование смелых ассоциаций, эпитетов и сравнений. В стихотворениях Б.А. Ахмадулиной даже автотомат с лимонадом превращается в крестьянку, утоляющую жажду странника. Любое заурядное событие автор приравняет в своих текстах к чуду, таинству.

Интересен также тот факт, что именно в начальные периоды творчества Б.А. Ахмадулиной, появилось большее количество стихотворений, посвященных любовной тематике. Ведь существует же мнение, что у Б.А. Ахмадулиной «нет любовной лирики в общепринятом значении слова», что «...чаще всего она передает чувство любви не к конкретному человеку, а к людям вообще, к окружающему миру, друзьям, деревьям, собакам, зиме и так далее» [Мустафин 1985: 250].

Действительно, автор достаточно сдержанно говорит о любви как эмоции. Любовь интерпретируется автором не как страсть, а как духовный симбиоз, единодушие в прямом смысле этого слова. Любовная лирика Б.А. Ахмадулиной пронизано мотивом страдания, тихой грусти. Любовь героев выражается через образы внешнего «вещного» мира, *пейзажные наброски*.

Так, в стихотворении «Мы расстаемся и одновременно...» изображена картина мира лирической героини после расставания с любимым. Проявляется два плана повествования: реальный и метафизический, основывающийся на эмоциях и чувствах.

Нередко автор обращается и к проблеме дружеского чувства. Эта особенность поэтики, есть не что иное, как дань почтения пушкинской традиции. Здесь в качестве примера можно выделить стихотворение «Когда моих товарищей корят...», ставшее своеобразным манифестом:

*Да будем мы к своим друзьям пристрастны!*

*Да будем думать, что они прекрасны!*

*Терять их страшно, Бог не приведи!* [Ахмадулина 2000: 127].

Автор интерпретирует дружбу как одно из самых сильных и таинственных человеческих чувств. Для этого Б.А. Ахмадулина использует в своем тексте слово «люблю»: *«Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей, / выходит мальчик с резвостью жонглера. / По правилам московского жаргона / люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»»* [там же: 127].

В стихотворении «Гостить у художника» лирический герой закрепляет за собой статус «товарища» не только с помощью прямых деклараций, но и через художественные детали, такие, например, как «напаянные» героиней калоши:

*И вот, аспирином задобрив недуг,  
напаяв калоши, – скорее, скорее  
туда, где, румяные щеки надув,  
художник умеет играть на свирели.* [Ахмадулина 1997: 13].

Б.А. Ахмадулина разработала поэтику дружбы: ее клятв и заповедей, вещих снов, встреч и разлук. Чтобы структурировать модель мира Б.А. Ахмадулиной, следует исходить из того, что центральным объектом авторских рефлексий является творческая деятельность человека. В результате соотношение «человек и мир» оказывается тождественным соотношению «художник и мир», так как лирический субъект в поэзии Б.А. Ахмадулиной, как правило, прежде всего, творческая личность. Таким образом, пространственно-временные представления, раскрывающие особенности структуры авторской модели мира, основываются на тройственном союзе труда, природы и культуры.

Если говорить о критическом отклике на поэтическую деятельность Б.А. Ахмадулиной, то, можно сказать, что она не была однозначной. Но, большая часть критиков говорила о несомненном поэтическом таланте Б.А. Ахмадулиной, о её уже сложившейся и легко узнаваемой поэтической системе. Однако едва ли не каждый из критиков отмечал стремление поэта к особой тематической избирательности. Зачастую Б.А. Ахмадулиной ставили

в вину бессодержательность стихотворного текста, пристрастие к поэтическому формализму.

Значимым событием в творческой биографии Б.А. Ахмадулиной стал сборник стихов «Тайна» (1983 год). Её выпуск в печать был сопряжен с целым рядом драматических событий в жизни автора. Одним из самых тяжелых потрясений для Б.А. Ахмадулиной стала трагическая смерть В.В. Высоцкого и О.Э. Мандельштама. После них для поэта наступил переломный момент, в корне изменивший авторское мировоззрение и поэтику. Вл. Новиков в своем отзыве сказал о глобальной переработке образа поэта [Новиков 1985: 50]. Исследователь Р.А. Мустафин говоря о «Тайне» указал на то, что данный сборник «показатель внутреннего кризиса поэта» [Мустафин 1985: 245-252]. Здесь, по его мнению, «отточенное до блеска мастерство и намеренная отъединенность от мира вступают в кричащие противоречия».

### **Выводы по главе 1**

Индивидуально-авторская картина художественного мира Б.А. Ахмадулиной представляет собой лингвистически и культурологически значимый объект исследования. Художественное пространство, которое создает Б.А. Ахмадулина в своих произведениях, привлекает внимание исследователей, прежде всего – литературоведов. Однако собственно лингвистические исследования её творчества пока еще немногочисленны.

Популярность поэзии Б.А. Ахмадулиной имела место еще при жизни самого автора – сборники её стихотворений постоянно переиздавались, в журналах публиковались критические статьи и комментарии, в литературоведении появлялись первые научные исследования. Итогом такого пристального внимания стало установление творческой динамики автора, обозначение основных периодов творчества поэтессы, выявление ключевых художественных доминант.

Материалом для исследования послужили произведения автора, в которых использована пейзажная лексика. Сегодня литературное творчество Б.А. Ахмадулиной стало неотъемлемым компонентом русского поэтического наследия. При этом художественный мир Б.А. Ахмадулиной основывался на особенностях и тенденциях русской поэзии второй половины XX века. Он формировался на пересечении таких литературных течений, как «эстрадная» и «тихая» лирика, а также неоакмеизм. Такое сочетание привело к тому, что образ мира и человека в индивидуально-авторской картине мира раскрывается в симбиозе реалистичного и модернистского способов изображения действительности.

Мы рассматриваем авторскую картину мира как литературоведческую категорию, систему, где субъект поэзии и пространственно-временные компоненты и образная парадигма находятся в тесном взаимодействии. Средством объективации этой картины мира является языковая художественная картина мира автора.

Одним из методов и способов углубленного анализа творческого мира писателя в современном языкознании становится лингвопоэтический подход. Это один из наиболее продуктивных и действенных подходов, благодаря которому осуществляется исследование текста через призму авторского мировосприятия, эксплицированного дискурсом.

В объективе нашего исследования – пейзажная лексика. И это не случайно. Художественное пространство в поэзии, по нашему мнению, наиболее ярко проявляет себя через пейзажные образы и – как следствие – лексику. Именно в них обнаруживаются связи человека, который воспринимает мир. При этом природа в ряде случаев представляется лирическим субъектом произведения, совмещая в себе человеческое и природное.

**ГЛАВА 2. ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ  
СВОЕОБРАЗИЕ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
СМЫСЛОВОГО КОМПЛЕКСА «ПЕЙЗАЖ»  
В ПОЭЗИИ Б. АХМАДУЛИНОЙ**

**2.1. Пейзажный дискурс в художественном мире Б. Ахмадулиной**

Говоря о роли пейзажа в поэзии, И.В. Остапенко справедливо полагает: «Современное поэтическое представление о природе отводит ей место законодательницы и судьи человеческих дел. Нет иного мерил для поступков, чем те, которые обретаются в непосредственной явленности земли, неба, растений, – все другое условно и преходяще» [Остапенко 2008: 31]. Другой исследователь – М. Н. Эпштейн – разрабатывает типологию природных образов в русской поэзии, классифицировав их и обозначив четыре периода развития поэтической натурфилософии. Согласно его классификации особенность поэзии второй половины XX века в неделимости отношений между человеком и природой. Более того, природа довлеет и преобладает над урбанистическим, цивилизованным пространством – человеческое уступает природному, «находится на подступах к ней» [Эпштейн 1990: 32].

Мы согласны с аргументацией и выводами М.Н. Эпштейна: пейзажные мотивы актуальны в смысле показа мировосприятия лирического субъекта и экспликации взаимодействия человека и природного пейзажа. Нельзя отрицать важность субстанциальной схожести двух этих феноменов. С точки зрения биологии, человек – неотъемлемая часть природы. «Венцом творения» человека делает душа, выводящая его за границы материальности. Спустя столетия эволюции человек вышел из природы, научился видоизменять её согласно своим потребностям. Современный человек, способный к нравственному развитию осознает свою взаимосвязь с природой и выстраивает эту взаимосвязь на равноправных основаниях. Поэзия – как один из самых древних видов литературного наследия, хранит в себе «синкретизм природы

и человека». Путем усвоения пейзажных образов в тексте создается особый язык природы, доступный человеческому восприятию. То есть, цитируя М.Н. Эпштейна: «сама поэзия – это второе «я» природы, ответ на ее потребность обрести язык» [Эпштейн 1990: 32].

Результаты творческой интерпретации природной картины мира прослеживаются во всей русской литературе. Природный пейзаж нередко становится центральным образом поэтического текста. Так, писатель М.М. Пришвин утверждал, что «мы в природе соприкасаемся с творчеством жизни и соучаствуем в нем. Дело человека высказать то, что молчаливо переживается миром. От этого высказывания, впрочем, изменяется и самый мир» [Пришвин 2001: 83].

Эстетическое своеобразие любой национальной литературы определяется, прежде всего, той системой устойчивых образов и мотивов, которые функционируют в художественном тексте. Такие образы нередко называют ключевыми, или «константами» культуры (в терминологии Ю.С. Степанова). Зачастую исследователи-лингвисты акцентируют свое внимание на таких ключевых образах. К примеру, в немецком литературоведении существуют научные работы, посвященные образу леса, а во французском – работы по национальной специфике образа ручья.

Русская литературная критика в этом плане более активно сосредоточивала своё внимание на образе человека. Исследователи-лингвисты, равным образом, тщательно изучают проявление в языковой ткани текста образов человека («лишнего», «маленького» и т.д.), нередко оставляя в стороне образы и лексические группы, связанные с природными явлениями. Мы же полагаем, что именно в этих словах и образах концентрируется художественный колорит и специфика русской литературы, так много черпающей из мира природы.

Любой индивид с самого своего появления на свет ощущает значимость и необъятность окружающего мира. Для автора литературного произ-

ведения это осознание перерастает в желание тщательно изучить мир, выразить свое отношение к нему через текст.

Отметим, что образ природы для русских авторов особенно значим. Сезонность нашей природы, чередование сезонов и погодных условий дает авторам (мы будем, прежде всего, говорить об авторе поэтического текста) неисчерпаемый источник вдохновения и сюжетов.

Не учитывая при лингвистическом анализе те или иные природные образы и слова с ярко выраженной образной семантикой, мы рискуем упростить понимание художественного пространства текста. Так, множество «морей» русской поэзии объединяются образом моря пушкинского стихотворения «К морю». Множество «кленов» воссоединилось и обрело образное ядро в образе клёна, созданном С.А. Есениным («Клен ты мой опавший, клен заледенелый...»). Множество «метелей» слилось в образе метели блоковской поэмы «Двенадцать». Без этих произведений соответствующие образные скопления рассыпались бы, не стали бы достоянием национального поэтического сознания. Так, помимо прочего, рождается интертекст и возникает прецедентность художественной картины мира.

В этой связи целесообразно применение к художественному тексту как отражению художественной картины мира понятий *дискурс, дискурсивный*.

Несмотря на отсутствие единства трактовок данных понятий, они всё более активно и успешно применяются в работах филологического толка. Так, в современной французской философии постмодернизма *дискурс* толкуется как особое ментальное образование, выраженное в тексте и обладающее связностью, целостностью и погруженностью в жизнь, а именно – в культурный, социальный, психологических и др. контексты.

Схожая точка зрения находит отражение в работах в работах Н.Ф. Алефиренко, в которых слово рассматривается в его дискурсивном пространстве, во взаимодействии языка, познания и культуры [Алефиренко 2002; 2005; 2008; 2009 и др.]. «**Дискурс** – не столько речь (хотя генетически с ней и связан), сколько среда обитания языковых знаков, тот когнитивный



‘котёл’, в котором происходит смыслообразование, лингвосемиозис средств не прямой и косвенно-производной номинации» [Алефиренко 2008: 9].

При этом всякий «поэтический концепт является основной единицей поэтического дискурса, обладающей специфической «размытой» структурой, обусловленной ассоциативно-смысловыми механизмами формирования его содержательной структуры. В структуре языкового сознания он является ритмо-метро-мелодическим воплощением создания и восприятия поэтических субъективных смыслов» [Чумак-Жунь 2009: 92].

«В поэтическом дискурсе актуализируются потенциальные ассоциативные смыслы слов, в других дискурсах приглушенные или не проявляющиеся» [Мелерович, Мокиенко 2016: 48]. В дискурсе реализуются авторские и этнокультурные коннотации слов.

Говоря о специфическом природном мировосприятии Б.А. Ахмадулиной, следует заметить, что, по наблюдениям исследователей, на её творчество значительно повлияли произведения А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой. «Оба поэта практически сразу после своего появления в литературной среде становятся яркими фигурами, а впоследствии – своеобразными поэтическими идеалами для молодых авторов. Причинами тому послужили и особенная манера письма, и круг рассматриваемых тем, и индивидуально-авторские приёмы – все это вольно или невольно оказывало влияние на поэтов других поколений» [Трофимова Е.: [www.a-z.ru/women\\_cd1/html/trofimova\\_e.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_e.htm)].

Так, Анна Ахматова в своем художественном пространстве изображала буквально все, что составляло её повседневное бытие. Ее главным достижением и ее индивидуальным художественным открытием была, прежде всего, любовная и патриотическая лирика, но при этом много внимания в её лирике уделялось пейзажным образам. Всё сущее изображалось Ахматовой с величайшей психологической глубиной и точностью. Характерной особенностью лирики Ахматовой является удивительное по своей неожиданной естественности совмещение в ней двух поэтических масштабов: это, с одной стороны, обостренное внимание к мельчайшим проявлениям повседневной жизни,

красочные мелочи, выразительные детали, штрихи, звучащие подробности, а с другой – огромное небо над головой, ощущение вечности.

Так же и Б. Ахмадулина, изображая повседневные, бытовые вещи, переносит их на уровень «бытия», тем самым утверждая, что не существует предметов, не достойных художественного изображения, в любом проявлении действительности можно увидеть иной, высший смысл. В этом Б. Ахмадулина оказывается продолжательницей традиции А. Ахматовой и М. Цветевой.

Однако Б.А. Ахмадулина относится к тем авторам, которые, не отбрасывая литературный опыт предыдущих поколений, смогли найти свою собственную форму выражения. Исследователь Б.А. Аведова так говорит о литературной специфике художественного мира поэта: «в нем (в художественном мире) не то, чтобы уютно и непринужденно, но ощущение собственной значительности остается, потому что атмосфера стихов обязывает быть и тонким, и изысканным, и умным» [Аведова 1998: 44].

В стихотворениях, написанных в 1964-1979 годы, внимание автора концентрируется на природных мотивах. Это осмысление воплощается в тексте через художественные образы, оно заменяет собой открытое взаимодействие с обществом, подчиняет себе рефлексию автора. Такой подход созвучен исторической эпохе, в которой жили и творили поэты шестидесятники. Замыкая себя в окружающей действительности, автор как бы утверждает свою художественную независимость.

Еще одна особенность художественного мира Б.А. Ахмадулиной – сдержанность любовной поэтики. Любовь воспринимается автором не как безудержное страстное чувство, а как некий духовный симбиоз между людьми. Поэтому любовь лирических героев зачастую интерпретируется через образы внешнего природного мира.

Так, в стихотворении «Мы расстаемся одновременно» перед нами предстает картина мира лирического героя после расставания. Мы можем

наблюдать два плана повествования: план реальный и план образный, основанный на чувствах и переживаниях.

Автор органично вплетает в текст пейзажные зарисовки. Это такие нераздельные **образы как речной берег, небо и облака**. Они нужны, чтобы показать мир, как место, где царит гармония, любовь и единство. Именно на контрасте с этой гармонией природы и проступает процесс расставания:

*...берегами брезгает река,  
охладевают к небу облака,  
кивает правой левая рука  
и ей надменно говорит: – Пока!  
Апрель уже не предвещает мая...  
...и распадается иван-да-марья...  
долготы отстранились от широт... [Ахмадулина 1962: 65].*

Исчезает гармония в отношениях лирических героев, а вместе с ней изменяется и **цветопись природы**: *«И белого не существует цвета – остались семь его цветных сирот»* [там же: 65].

Во многих поэтических текстах пейзаж используется в качестве композиционного приема. Примером тому может послужить цикл стихотворений «Сентябрь».

В этом поэтическом цикле пейзажная лексика и образы становятся одним из приемов создания композиции текста, из-за чего природный антураж обладает здесь достаточно масштабной «панорамностью». Пейзаж в тексте воплощается и с помощью **цветовой динамики**: он изменяется, насыщаясь то красными, то желтыми цветовыми деталями.

Обратимся к другому тексту Б.А. Ахмадулиной «Опять в природе перемена». Это стихотворение есть не что иное, как ода одиночеству. Лирический субъект не пытается преодолеть свою замкнутость, скорее наоборот, обращение к тотальному одиночеству приносит ему успокоение. Б.А. Ахмадулина использует прием параллелизма, сравнивая покой в душе лирического героя с покоем природы:

*Ах, Господи, как в это лето*

*покой в душе моей велик.*

*Так завершенная окружность сама в себе заключена*

*и лишнего штриха ненужность ей незавидна и смешна.*

[Ахмадулина 1997: 165]

Природа и лирический субъект объединяются в одно целое и в другом стихотворении автора:

*Я стала вдруг здорова, как трава,*

*чиста душой, как прочие растенья,*

*не более умна, чем дерева,*

*не более жива, чем до рожденья.*

[Ахмадулина 1997: 111]

За себя говорит и название другого поэтического сборника Б.А. Ахмадулиной – «Метель» 1974 года издания. Природная дисгармония, присущая образу метели, противопоставляется гармонии и уюту домашнего очага.

В поздних стихотворениях Б.А. Ахмадулиной (здесь мы берем период 80-90 годов) мы можем наблюдать осмысление природного пространства и времени. Так называемый ландшафт поэтических текстов пуст и печален. Урбанистические пейзажи чередуются с картинами сельской глуши. Ключевым и многозначным становится **образ Луны**. Именно луна становится постоянным спутником лирического героя в его странствиях.

Мы видим, что понятие вечности становится еще одним поэтическим образом в стихотворениях Б.А. Ахмадулиной. Лирический субъект взаимодействует с этим бесконечным пространством, становится неотъемлемой его частью. При этом, он продолжает осознавать свою неповторимость:

*Не вздумай отвечать, что – в мирозданье где-то.*

*Я тоже в нем – Но в нем мой драгоценен час.* [Ахмадулина 1997: 117].

В этих строках, несмотря на некую пессимистичную коннотацию, сокрыта ключевая формула поэтического мира автора. Человек в нем неразделим с природой. Но и природа становится неотъемлемой частью человека.

Другое стихотворение автора «Осенний день – особый день» можно разделить на два смысловых отрезка, которые противоположны друг другу по временной соотнесенности происходящих событий.

В первой части текста действия идут в настоящее время с авторским «я» – лирический субъект Б.А. Ахмадулиной отправляется на прогулку. Но этот осенний день становится «*особым днем – бывшего дня неточным слепком*» [Ахмадулина 2000: 7].

Причина такой «неточности» бытия лежит в изменении нравственного облика современного общества. Автор и грустью отмечает нахождение в непосредственной пространственной близости «Опального Пасынка аллея» (там же, с. 7) «вывески съестной» (там же, с. 7), на которую взирает «младой атлет». Интересно, что устаревшая форма слова «молодой» используется не просто так – это определяет ироническое отношение к контрастным сочетаниям высокой и низкой лексики в художественных текстах современников.

В стихотворном цикле Б.А. Ахмадулиной «19 октября 1996 года» один из текстов озаглавлен как «Поездка в город». При этом после его прочтения становится ясно, что путешествие в город так и не состоялось. Лирический герой автора предпочел урбанистическому пейзажу пейзаж осенний. Наблюдая за увядающим осенним садом, герой отмечает, что «*краса поры унылой*» [Ахмадулина 2000: 17] сотворена А.С. Пушкиным. Здесь есть намеренная перекличка со стихотворением А.С. Пушкина «19 октября», которое выступает для Б. Ахмадулиной источником прецедентности, включая название произведения:

*«Роняет лес багряный свой убор,*

*Сребрит мороз увянувшее поле,*

*Проглянет день как будто поневоле*

*И скроется за край окружных гор ...»* [Пушкин А.С. «19 октября»].

Если мы вернемся к ранним стихотворениям Б.А. Ахмадулиной, то они будут наполнены лексикой, характеризующий **дождь и грозу**. Образ **ливня** в этих поэтических текстах является романтическим протестом автора против сухого провинциального благополучия.

К примеру, строчки из аллегорической и фантастической поэмы «Сказка о дожде» (1963):

*«И – хлынул **Дождь!** Его ловили в таз.*

*В него вбивались веники и щетки.*

*Он вырывался. Он летел на щеки,*

*прозрачной слепотой вставал у глаз».*

[Ахмадулина 2000: 97].

В поздних стихотворениях ключевым становится **образ сада**. Этот образ крайне символичен и многозначен – он содержит в себе культурную память о прошлом, о дворянском укладе жизни. Отмечается и безвременное величие окружающей природы с ее сонливой тишиной и сверкающими соблазнами, «лавиной многоцветья» ниспадающей в реку и струящийся подобно дождю («Сон», «Сад», «Сад-всадник», «Дождь и сад», «Глубокий нежный сад, впадающий в Оку...»).

Такое стремление автора к изображению изобильной, величественной природы звучит и в стихотворениях, посвященных Грузии, где воспеваются «таинственная новость», «нежность родины чужой» («Тоска по Лермонтову» и др.).

Не оставляет в стороне Б.А. Ахмадулина и тему взаимного симбиоза поэтического слова и природы. Слово при этом становится «просторней, чем окрестность, плодородней, чем почва», но не разрывает свою взаимосвязь с природным началом, обращается к природному словарю: *«стих падает пчелой на стебли и на ветви, // чтобы цветочный мед названий целовать».*

Под влиянием природной силы отчетливее ощущается поэтическое пространство внутри настоящего мира: *«стало Пушкина больше вокруг, //*

*верней, только он и остался в уме и природе» («Мы начали вместе: рабочие, я и зима...»); «Сад»; «Есть тайна у меня от чудного цветенья...»).*

Поздняя лирика Б.А. Ахмадулиной отличается скрупулёзным вниманием к датировке («День 12 марта», 1981; «Ночь на 30 апреля», 1983, и др.). Кроме того, автор обобщал эти временные природные перемены с лирико-философскими событиями: *«Пишу: октябрь, шестнадцатое, вторник – и Воскресенье бабочки моей...»*

В поэтических текстах Б.А. Ахмадулиной нередко можно отыскать скрытое цитирование, использование образов, мотивов, речевых оборотов, ритмико-синтаксических ходов, ярко характеризующих другого автора. Для примера, стихотворение «Метель»:

*«Февраль – любовь и гнев погоды.*

*И странно воссияв окрест,*

*великим севером природы*

*очнулась скудость дачных мест»*

[Ахмадулина 1997: 165].

Очевидно некоторое созвучие со стихотворением Бориса Пастернака «Февраль! Достать чернил и плакать...». В третьей строфе того же текста Б.А. Ахмадулиной дается еще одна подсказка к такому выводу:

*«Как сильно вьюжит!*

*Не иначе – метель посвящена тому,*

*кто эти деревья и дачи*

*так сильно принимал к уму»*

[Ахмадулина 1997: 165].

Таким образом, мы можем прийти **к выводу**, что главная особенность стиля Б.А. Ахмадулиной выражена ею в известной формуле: *«Сама по себе немногого стою. / Я старый глагол в современной обложке»* («Ночь перед выступлением»), найденной ею в более поздние годы, но как бы подводящей итог всему, что декларировалось уже в первых стихотворных сборниках.

Созвучная идея прозвучала и в выступлении «О Марине Цветаевой». Б.А. Ахмадулина провела параллель между своим художественным видением и творческой манерой М.И. Цветаевой. Б.А. Ахмадулина отметила, что Марина Цветаева, «во всем исходя из Пушкина, вела нас к иному слову», вперед, «как полагалось по времени» [Ахмадулина 1997: 445]. Сама же Б.А. Ахмадулина тоже стремилась вернуться к речи прошлого, «то есть, как бы проделывать весь этот путь сначала в одну сторону, потом в другую и искать утешение в нравственности и гармонии нашего всегда сохранного и старого, в том числе, русского языка. Обратю к истокам» [там же: 445].

Это желание вернуться в прошлое сказалось на всей дискурсивной организации её поэтической речи. Поэтический язык Б.А. Ахмадулиной выделяется среди прочего своей особенной витиеватостью, намеренной усложненностью. Стихотворения автора полны неологизмов, синтаксических изобретений, необычных способов выражения мысли. Б.А. Ахмадулина дает новые названия привычным явлениям природы, называет мир заново, создавая свой собственный словарь.

Так, к примеру, на ранних этапах своего поэтического развития Б.А. Ахмадулиной стали лаконизм и динамика выражения мысли. Быстрая смена фраз внутри четырехстрочной строфы (от которой поэт отступает редко) дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер:

*«Я говорю на грани октября:*

*– О, будь неладен, предыдущий месяц.*

*Мне надобно свободы от тебя,*

*и торжества, и празднества, и мести»* [Ахмадулина 1997: 195].

Это тяготение к трагедийному отражению действительности, повидимому, обусловило то, что важным в поэтическом пространстве Б.А. Ахмадулиной становится **образ снега, зимнего времени**. В стихотворениях, где фигурируют образы зимней природы, звучит внутренний стыд героя перед снежной белизной. Недопустимыми становятся даже тени и следы на



снежном покрове: *«Иду и хоронюсь от света, / Чтоб тенью снег не утруждать»* («Пейзаж»); *«Я мало смыслю в декабре, / что выражен дождём и садом»* («Дождь и сад»), *«Не время ль уступить зиме, / с ее деревьями и мглой, / чужое место на земле, / некстати занятое мною?»* («Препирательства и примирения»).

Желание лирического субъекта исчезнуть, перестать существовать перед природой ярко характеризует поэзию Б.А. Ахмадулиной. Обыкновенные природные пейзажи воспринимаются поэтом как нечто возвышенное, потустороннее и полное глубокого внутреннего смысла. При этом элементы пейзажа в дискурсивном пространстве стихотворений наделяются новыми свойствами, превращаются в артефакты мира искусства. Кроме того они способны яснее выявить скрытые свойства художественного мира поэта.

Удивительно, но в поэтической картине мира Б.А. Ахмадулиной нельзя найти ни одного дерева, которому был бы посвящен отдельный текст. При этом в мифопоэтическом плане акцентуация образа дерева соотносится с его символикой мирового древа. Это позволяет определить ценностные ориентиры поэтического пространства автора. К примеру, в стихотворении «Пачевский мой» (1983) такая символичность реализуется следующим образом:

- взаимосвязь верхнего уровня бытия и низкого: *«вседержитель поля, он вхож и в небо»;*
- ориентир в «горизонтальном» пространстве: *«Коль повелит – я поверну в Пачево. Пропустит если – в Паршино иду»;*
- и в метафизическом: *«здесь крут обрыв, с которого легко упасть в созвездья»;*
- хронотопичность образа: *«мой Пачевский верный ниспослан мне, и время продлено».*

Лирический герой стихотворения видит в этом «союзе» с уходящим в небо «столбом» метафизический гарант своего существования:

*«он ждет меня, и бездна не получит  
меня, покуда мы вдвоем стоим»* [Ахмадулина 1988: 349].

Дух творчества как специфичной стратегии вполне традиционен для любого авторского пространства. У Б.А. Ахмадулиной такое мировосприятие коррелируется с темой «искусственности». Об этом можно говорить и на примере анализируемой нами книги стихотворений «Избранное». Этот сборник начинается с лирического текста под названием «**Цветы**». Последним флористическим образом в книге становится образ «**елки в больничном коридоре**». Данную сюжетную линию возможно рассматривать в контексте кольцевой композиции, а динамику поэтического сюжета можно обнаружить в желании автора сформулировать нравственные ориентиры для своего лирического героя.

В структурировании своего художественного пространства автор активно привлекает природные реалии. Но, как мы уже сказали, уровень эмпирического понимания автором природного пространства достаточно низок. Таким образом, мы можем видеть определенную интенцию к преодолению дистанции между этими двумя мирами. Однако для наглядного показа нашей точки зрения требуется расширенное привлечение групп пейзажной лексики и пейзажных образов. Например, хронотопический образ дороги, окна как границы между миром искусственным и природным.

В то же время, Б.А. Ахмадулина на каком-то подсознательном уровне воспринимает субстанциальное единение с окружающим миром. В её художественном пространстве это показывается через способность автора устанавливать законы и принципы работы артефактов поэтического мира. При этом семантическое наполнение пейзажных образов может быть почти невидимо, но в художественном мире поэта оно будет играть роль схожую со своей естественной ролью:

*«Как разниму я сад и дождь*

*для мимолетной щели светлой,*

*чтоб птицы маленькая дрожь*

*вместилась меж дождем и веткой?» [Ахмадулина 1988: 121].*

Тот же образ елки в стихотворении не случаен. Из лирического сюжета становится понятно, что даже в больнице люди хотят получить частичку новогоднего праздника. При этом дерево, которое воплощает для больных дух праздника, словно жертвует собой. Здесь звучит отсылка к первому тексту об оранжерейных цветах:

*«Их дарят празднично на память,  
но мне – мне страшно их судьбы»* [Ахмадулина 1988: 7].

Отметим при этом, что диапазон пейзажных образов не был широким, но Б.А. Ахмадулина пользовалась множеством способом языкового «выраживания» своего художественного мира. Посредством сочетаний слов, «дискурсивных находок», автор обнаруживает свежесть и новизну взгляда и в обращении к традиции мифопоэтики, и в воссоздании иной – фантазийной – действительности через игру с другими реальностями. Поэтические решения оказываются при этом достаточно нестандартными.

Так, на последних страницах сборника появляется не просто образ новогодней елки, пусть даже приносящей пациентам больницы ощущение счастья. В советский период такие елки часто ставили в муниципальных и государственных учреждениях за несколько дней до праздника. Появление образа елки в тексте Б.А. Ахмадулиной соотносится с празднованием католического Рождества, а Рождество православное отмечалось двумя неделями позже.

Интересно, что Б.А. Ахмадулина в действительности попадала в Ленинградскую больницу в 1985 году. Поэтому и столь символичен образ елки – живого дерева, уничтоженного для веселья людей, объединившего языческую и православную традицию:

*«В коридоре больничном поставили елку. Она  
и сама смущена, что попала в обитель страданий.*

*<...>*

*Всем больным стало хуже. Но все же – канун Рождества.  
Мать Божия! Смилуйся! Сына о том же проси.*

*В день рожденья его дай молиться и плакать о каждом!*» [Ахмадулина 1988: 467].

Образ елки наполнен страхом и переживаниями лирического героя перед участием цветов в оранжерее (что можно признать биографичным отголоском), и «живучестью» «прочного позвоночника» розы, и «верностью» «Пачевского столба».

Оправданным выглядит размещение данного стихотворения, насыщенного библейской символикой и аллюзиями, в финале книги.

Таким образом, мы можем говорить о том, что пейзажные реалии в художественном дискурсивном пространстве автора могут становиться оригинальными авторскими образами, являясь средством реализации художественного приема (сравнения, метафоры):

*«Я стала вдруг здорова, как трава,  
чиста душой, как прочие растенья,  
не более умна, чем дерева»* [Ахмадулина 1988: 92];  
*«Вдыхая жизнь соцветий»* [Ахмадулина 1988: 191].

Зачастую пейзажные образы наполнялись дополнительным семантическим значением, становились базовым фундаментом в процессе формирования индивидуально-авторского художественного образа. Но такие образы только субстанциально сближались с природными, так как в художественном пространстве текста, в дискурсе они подвергались двойной трансформации. То есть они следовали не только логике естественного природного мира, но и воле автора стихотворения.

Б.А. Ахмадулина создавала свой художественный мир, основываясь на восприятии природного мира, но, одновременно с тем, нарушая его законы и порядки в угоду своим:

*«Когда вблизи моей тетради  
встречались солнце и сосна»* [Ахмадулина 1988: 181];  
*«сосну, понурившую ствол,  
в иное он вовлек значенье»*

*и в драгоценность перевел» [Ахмадулина 1988: 131];*

*«Краткий обморок вечной судьбы –  
спячка леса при будущем снеге.*

*Этот дом засыпает сильнее*

*и смертельней, чем знают дубы» [Ахмадулина 1988: 161].*

Однако Б.А. Ахмадулиной не нарушала границ между своим собственным миром и природным. Автор помнил об этой границе, помнил на подсознательном уровне, на уровне модели, закона существования. Лирический субъект не мог вырастить растение в «мокрой земле», но на окне ее рос «Ванька-мокрый». Да, это растение было домашним: «оранжерейный», но выращенным собственноручно.

Пейзаж не только вдохновлял автора на создание поэтического текста. Сама номинация могла быть отправной точкой для создания пейзажного образа. В научной работе А.А. Михайловым указано, что «слово» у автора выступало «центральным концептом, понимается и как первооснова мира, и как средство коммуникации с этим миром» [Михайлов 1990: 11].

Мы полагаем, что окружающий природный мир послужил для автора импульсом к созданию собственного языка, природного словаря в самом высоком понимании этой номинации. У автора не найти пейзажей-описаний или пейзажей-отражений. Пейзаж Б.А. Ахмадулиной – «выращивание», сотворение нового поэтического мира. В лирике Б.А. Ахмадулиной мы становимся свидетелями реверсивного процесса: если традиционно «дух» оживляет «материю», то у нее природный образ, редуцируется до словесно-энергетической сущности, затем по-новому семантизируется и формирует новый художественный мир.

При этом она использует и традиционные системы образов, метафор и метонимий, архаизмы, высокую поэтическую лексику, системные возможности языка, заменяя существительные и глаголы словосочетаниями или целыми предложениями сходной семантики.

Поздний период творчества Б.А. Ахмадулиной характеризуется снижением романтического пафоса и словесной архаизации. Использование устаревших слов перестает казаться намеренным, сложный язык и синтаксис становятся привычными элементами поэтической речи Б.А. Ахмадулиной и воспринимаются как намеренное выражение мироощущения автора, предполагающего органичную связь с классической культурой.

В частности, особенности авторского синтаксиса отмечал И.А. Бродский, назвавший синтаксис стихотворений Б.А. Ахмадулиной «вязким и гипнотическим» [Бродский 1997: 259]. «Авторский стиль завораживает читателя, требует постоянного внимания к деталям и напряжения мысли» [Трофимова Е.: [www.a-z.ru/women\\_cd1/html/trofimova\\_e.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_e.htm)].

В результате соотношение «человек и мир» оказывается тождественным соотношению «художник и мир», так как лирический субъект в поэзии Б.А. Ахмадулиной, как правило, прежде всего, творческая личность. Таким образом, проступает главная особенность авторского мировосприятия, которая основана на неразрушимой взаимосвязи таких концептов, как «природа» «культура» и «человек».

В художественном дискурсивной пространстве Б.А. Ахмадулиной пейзаж становится не просто фоном, а полноправным соучастником происходящего. Лирический герой автора робеет перед природой, ощущает себя обедневшим морально.

## **2.2. Пейзажная лексика в поэзии Б.А. Ахмадулиной как носитель индивидуально-авторских коннотаций**

Аксиологический, ценностный опыт человечества сохраняется в природном языке, как в некой духовной субстанции. Таким образом, пейзажная лексика в поэтических произведениях имплицитно наполнена информацией о мироощущении, этических и нравственных критериях человека, которые он

составляет для себя в течение жизни. То есть, пейзажные образы и лексику в поэтическом тексте можно соотносить с авторской картиной мира.

Научное изучение пейзажной лексики в поэзии особенно продуктивно в контексте решения вопросов лингвокультурологической направленности, ведь в такой лексике ярко выражается единство национального поэтического сознания. Ведь какие бы изменения ни претерпевал общественный строй и социальный уклад жизни, природа в первозданном своем виде остается прежней. Эти же образы природы наполняли семантической значимостью стихотворения М.В. Ломоносова, А.С. Пушкина, М.И. Цветаевой и многих других авторов. Исторические перемены сказывались на природном ландшафте не так значительно, как перемены в искусстве, технике, быте людей. Поэтому пейзажная лексика в поэзии, помимо своей собственной культурно-эстетической ценности, имеет еще и более общее значение – значение её образной целостности.

Кроме того, анализ пейзажной лексики позволяет не только выявить национальный колорит поэзии, но и увидеть историческую динамику и традицию в ней, так как такие слова зачастую стоят вне исторического процесса, а любые перемены прослеживаются отчётливее на фоне чего-то неизменного. Природные образы, не меняющие своей символической ценности для многих поколений авторов, помогают отследить путь развития художественной образности, не соединяя его с движением изображаемой действительности.

Поскольку *термин «пейзаж»* не раскрывает весь широкий спектр понятий, входящих в него, мы используем в нашей работе *дефиниции смыслового комплекса «Пейзаж» и «пейзажного дискурса»*. *В первый мы включаем и авторские пейзажные образы, а во второй – пласты пейзажной лексики.*

Под *смысловым комплексом* мы, как уже было указано во Введении к нашей работе, понимаем *понятийную область, вербализацией которой вы-*

*ступает совокупность языковых средств, имеющих отношение к одному и тому же макроконцепту.* В данном случае – к макроконцепту «Пейзаж».

В поэзии Б.А. Ахмадулиной природные пейзажи занимают значимое место. В этом контексте её произведения были рассмотрены в монографии М.Н. Эпштейна. Исследователь сделал акцент на «благоговейном отношении лирического героя к природе как к величайшему таинству» [Эпштейн 1990: 35]. Он же категоризировал пейзажные концепты: «Зима», «Ночь», «Луна», «Дождь», «Снег», «Сад», «Цветы» и многие другие. Особенностью авторского художественного мира ученый назвал тему «восприятия природы, причем самой обыденной, как чего-то безмерно превосходящего, стремления преклониться перед ней или вовсе самоустраниться» [Эпштейн 1990: 35]. М.Н. Эпштейн отметил, что для Б.А. Ахмадулиной крайне важной стала «точность зафиксированной даты».

Пейзажные мотивы в стихотворениях Б.А. Ахмадулиной вызывают интерес не только обособлено. Изучение значимости пейзажной лексики в стихотворном тексте позволяет лучше проанализировать художественный мир поэта, проследить за его творческой эволюцией.

Лингвистический анализ мы будем проводить, основываясь на классификации пейзажной лексики, разработанной М.Н. Эпштейном. В природном дискурсе это авторские пейзажные образы и элементы таких образов, которые представляют собой хронотоп и образную систему в художественном пространстве автора. Сюжетные особенности и сфера субъекта анализируются в тех стихотворениях, где природа обладает функцией построения сюжета.

Наименования пейзажной лексики в художественном пространстве Б.А. Ахмадулиной мы объединяем в группы, учитывая при этом частотность их употребления в тексте. Так, самыми частотными пространственными определениями стали слова, обозначающие *растения (211 словоупотреблений)*, *небесные тела (163)*, включая *небо (53)*. Мы также выделили группу слово, обозначающих *атмосферные явления (121)*, среди них особенно мно-



го слов было связано с образами снегопада, холода и метели. Нами были отмечены и *стихии воды (67), воздуха и ветра (21), огня (10)*.

Образы времени в основном относились к *названиям месяцев (54)* и общих *временных категорий (66)*. Интересно, что *слова, обозначающие день и ночь*, оказались почти в равных пропорциях – *(51) и (54)*.

В нашей работе мы представим самую лексически насыщенную в анализируемых текстах тематическую группу наименований пейзажных образов – *растительные номинации*.

В растительной лексике больше всего было найдено *номинаций цветов и деревьев (89)*. Особенностью этого лексикографического пласта стало то, что родовые именованья стояли рядом с названиями частей растения. К примеру «*глаз анютин желто-карий*», «*листик с веточки одной*», «*гроздь бытия*» (о черемухе).

Попробуем определить функции растительных образов на уровне сюжета и лирического субъекта. Для этого обратимся к наиболее знаковым (в плане авторского видения) стихотворениям автора.

Поэтический текст под названием «Цветы» расположен почти в самом начале сборника (7 страница). В нём центральным образом становится **образ цветов**, которые растут в оранжерее. Учитывая специфику поэтики «оттепели» можно трактовать этот образ как некую параллель, аллегорический, эксплицирующий моральный выбор человека. Сам текст придерживается традиций пейзажной поэзии – в нём используется прием психологического параллелизма, который нужен для более глубокого развития лирического субъекта. Динамика внутри природного мира влияет на состояние внутреннего мира героя.

Цветы в стихотворении – продукт искусственного выращивания. Цитируем: «*их корни сытые жирели / и были лепестки тонки*», «*им дали света и земли*», «*их дарят празднично на память*».

То есть, жизнь этих растений нереальна, искусственна, а смерть, наоборот, – логична и естественна. Поэтому внутренний протест лирического

героя оправдан и ясен. Однако образ, созданный автором для создания анти-тезы, тоже вызывает ряд вопросов: «ведь никогда им так не **пахнуть**, / как это делают сады». Если запах, как один из основных инструментов мировосприятия можно отнести к естественным явлениям природы, то образ «сада» к нему же причислить сложно – сад больше соотносится в нашем сознании с результатом окультуривания дикой природы. Иными словами, в образе Сада тоже присутствует доля искусственности.

Прочие интенции лирического героя логичны, в них приметы природности цветов семантически оправданы:

*«им на губах не оставаться,  
им не раскачивать **шмеля**,  
им никогда не догадаться,  
что значит **мокрая земля**»* [Ахмадулина 1988: 7].

Очевидно, что автор стихотворения понимает принципы функционирования природного мира. Однако это понимание не столько эмпирическое, сколько воссозданное культурным сознанием. Но, так или иначе, лирический субъект сравнивается с другим лирическим субъектом (цветами).

Сама замена слова «цветы» местоимением третьего лица единственного числа позволяет перевести природную реалию в субъектную сферу. С точки зрения коммуникации совершается их сопоставление, что дает автору возможность поставить своего лирического героя перед выбором, сложным когнитивным актом, через призму которого выявляется авторская позиция.

Что касается номинаций деревьев и кустарников по их принадлежности к дикой или окультуренной природе, то последние преобладают. Так, по наблюдениям И.В. Остапенко, *черемуха* и *сирень* становятся ядерными образами среди видовых наименований (16 и 12 словоупотреблений соответственно) [Остапенко 2012].

Особый исследовательский интерес традиционно вызывает **образ черемухи**, развитие которого многие ученые относят к новациям Б.А. Ахмадулиной. Этот концепт выступает доминантой среди других видовых номина-

ций природного мира в поэзии автора: слово *черемуха* не раз фигурирует в названии текста: «*Черемуха*», «*Черемуха трехдневная*», «*Скончание черемухи*» и другие. Например, в стихотворении «*Строгость пространства*» читаем: «*До света досижу и дольше – до черемух*» [Ахмадулина 1988: 273].

Далее этот образ благодаря автоцитатции получает развитие в другом стихотворении – «*Черемуха*»:

*«сказала: досижу, чтоб ночи отслужить,  
до утренней зари и дольше – до черемух,  
подумав: досижу, коль бог пошлет дожить»* [Ахмадулина 1988: 282].

Отметим, что, помимо использования формы множественного числа *черемухи* (2) как репрезентации концепта «Утро», сама номинация цветка в тексте больше не появится, произойдет подмена этого образа местоимением «она». То есть автор реализует в тексте «перевод» природной реалии в субъектную сферу.

Образ цветка, раскрывающийся в стихотворении, лишь отдаленно сопоставим с настоящим цветком черемухи. Даже запах изображен в тексте с помощью перифрастического отрицания: «*нюх в имени цветка не узнавал цветка*». Раскрывается через метафору и сам процесс распускания цветка:

*«Слабеют узелки стесненных лепестков –  
и маленького рта желает знать зевота:  
где свежее-влажный корм, который им иском»* [Ахмадулина 1988: 282].

Более того, Б.А. Ахмадулина лично исключает «её» из пейзажного пространства – «*над ней лицо и лампа*». Затем автор вводит этот образ в пространство текста:

*«Ей стыдно расцветать во всю красу и стать.  
Стих, мученик любви, прими ее немилость!»* [Ахмадулина 1988: 282].

В итоге от пейзажного концептуального фона в «*черемухе*» Б.А. Ахмадулиной остается только звуковая оболочка [См. об этом: Остапенко 2012], соединяющая пространства двух миров – природного и художественного. При этом в художественном пространстве возникает не просто очередное от-

ражение пейзажного пространства, а абсолютно иная реалья, которая состоит в омонимичных отношениях с природой. Этому можно найти подтверждение в другом тексте автора:

*«Во что, **черемуха**, играем –  
я помню, знаю, что творим»* [Ахмадулина 1988: 288].

Такой игровой прием осознанно эксплицируется автором, подобно другим особенностям его поэтического метода. Такая тенденция прослеживается и в других стихотворениях, что дает основание говорить о выходе Б.А. Ахмадулиной за границы стандартной поэтики модернистов.

Так, находим в очередном стихотворении:

*«Пока **черемухи** влиянье  
на ум – за ум я приняла,  
что сотворим – она ли, я ли –  
в сей месяц май, сего числа?»*

*Какой мне вымысел надышишь?  
Свободная повелевать,  
что сочинишь и что напишешь  
моей рукой в мою тетрадь?»* [Ахмадулина 1988: 287].

Такое многоголосие субъектной сферы, использование реальностей напоминает уже постмодернистскую поэтику.

Модель воссоздания **образа черемухи** апробируется и на других образах автора, не исключая и **образ сада**, который почти не имеет ничего общего с физической реальией:

*«Я вышла в сад», – я написала.  
... Я никуда не выходила.  
Я просто написала так: «Я вышла в сад»* [Ахмадулина 1988: 244].

Еще одной авторской особенностью Б.А. Ахмадулиной стало то, что даже такие видовые слова, как *береза, ель, тополь, слива* и другие, не были

наполнены какими-то отличительными чертами, помимо самой словесной констатации:

*«Этот дом засыпает  
сильнее и смертельней,  
чем знают **дубы**»* [Ахмадулина 1988: 127];  
*«**Сад** еще не облетал,  
только **береза желтела**»* [Ахмадулина 1988: 169];  
*«в мартовской понурости берез  
особое уныние предсчастья»* [Ахмадулина 1988: 275];  
*«Уж **вишня** расцвела,  
а **яблоня** на завтра  
оставила расцвеств...»* [Ахмадулина 1988: 292];  
*«К **сосне** прибивший ржавый рукомойник»* [Ахмадулина 1988: 404].

Изучая работы, посвященные образной системе Б.А. Ахмадулиной, мы обнаружили, что **образ сада** в стихотворениях автора оказывается наиболее символичным и значимым в художественном пространстве, что позволяет говорить о преобладании в художественном пространстве Б.А. Ахмадулиной образов природы окультуренной. Однако количественный подсчет выявил аналогичную актуальность слов, связанных с **образом леса**. Сад – **20** позиций, лес – **18**:

*«Весь **сад** в дожде!  
Весь дождь в **саду!**»* [Ахмадулина 1988: 121];  
*«ударяется яблоко оземь –  
столько раз, сколько яблок в **саду**»* [Ахмадулина 1988: 163];  
*«Я – в доме, дом – в **саду**,  
сад – в сырости овражной»* [Ахмадулина 1988: 306].

Ср.:

*«Этот дом увядает, как **лес**»* [Ахмадулина 1988: 233];  
*«маленький **лес**  
просил подаяния снега»* [Ахмадулина 1988: 199];

*«Я вытяну луну из-за лесов*

*иль навсегда оставлю за лесами»* [Ахмадулина 1988: 257];

*«Как зелены леса!»* [Ахмадулина 1988: 127].

**Образ сада** для автора становится не просто культурной реалией, но и его собственным индивидуально-авторским осмыслением, *мифом* о саде:

*«мертвы моих слов соловьи,*

*и теперь их сады – словари»* [Ахмадулина 1988: 106];

*«Погибнут дождь и сад друг в друге,*

*Как разному я сад и дождь»* [Ахмадулина 1988: 121];

*«сумерки на сад*

*тогда не пали и падут лишь ныне»* [Ахмадулина 1988: 223];

*«Дом, сад и я – втроем причастны тайне важной»* [Ахмадулина 1988: 307].

Таким образом, при анализе природной лексики в поэтическом дискурсе Б.А. Ахмадулиной вычлняются доминанты авторской художественной картины мира. В то же время можно говорить и о периферийности некоторых образов. Так, на 10 словоупотреблений слова *трава* приходится 6 родовых названия. Из видовых можно назвать только *плющ, мох, репейник*.

Таким образом, в художественном пространстве Б.А. Ахмадулиной постепенно формируется собственная модель пейзажа и развития образов пейзажного комплекса, в пределах которого образы пейзажных реалий редуцируются и становятся элементами авторского мира в пространстве текста. Свою взаимосвязь с настоящей живой природой они сохраняют исключительно на глубинном семантическом уровне.

Природа становится полноправным участником поэтического мира автора. Она работает для усиления авторской мысли, порой используется в качестве изобразительно-выразительного средства. Пейзажная лексика используется в стихотворениях в качестве эпитетов, метафор, метонимий и перифраз. Благодаря этому лексическая и образная палитра стихотворений автора наполнена множеством взаимосвязанных смыслов.

Важно отметить то, что семантика пейзажной лексики в лирике Б.А. Ахмадулиной зачастую зависима от контекста. При этом далеко не каждый компонент пейзажа закреплён автором символически – в одном тексте может быть задействовано несколько таких компонентов-коннотаций, иногда контрастирующих между собой.

## Выводы по главе 2

Осмысление природного мира для лирического субъекта Б.А. Ахмадулиной – естественно и значимо. Пейзаж вне лирического героя существует самостоятельно, в то же время непосредственно влияя на него. Поэтическое пространство Б.А. Ахмадулиной наполнено сопереживанием к природе: ко всем её шорохам, звукам и краскам. В поэтике автора мы видим симбиоз слова, музыки и живописи. Зачастую мироощущение поэта выражается сквозь призму природных пейзажей.

Б.А. Ахмадулина нередко прибегает к использованию в своих стихотворениях слов, которые обозначают явления природы. Так, номинации, обозначающие растения составили 211 словоупотреблений, *небесные тела* – 163 употребления, включая *небо* (53). Мы также выделили группу слово, обозначающих *атмосферные явления* (121), среди них большее количество номинаций составили слова, связанные с образами снегопада, холода и метели. Поэт также использует лексику, репрезентирующую *стихии воды* (67), *воздуха и ветра* (21), *огня* (10).

Образы времени в основном соотносятся в лирике автора с названиями *месяцев* (54) и общих *временных категорий* (*пора, время* и подоб.) (66). Интересно, что слова, обозначающие *день и ночь*, оказались почти в равных пропорциях – 51 и 54 словоупотребления.

Поскольку наиболее активно поэт использует номинации растений то при анализе природной лексики с точки зрения отражения в ней авторских коннотаций, мы сосредоточили своё внимание именно на этой тематической

группе. Анализ показал, что это значимый фрагмент смыслового комплекса «Пейзаж» в художественной картине мира Б.А. Ахмадулиной, соотносимый с внутренними переживаниями лирической героини, её самоощущением в мире.

При этом семантическое содержание пейзажной лексики в стихотворениях Б.А. Ахмадулиной многообразно и не всегда просто установить ту или иную коннотацию из-за семантической изменчивости и расплывчатости её поэтического дискурса.

Тем не менее, именно по причине насыщенного семантико-нравственного наполнения и стилистической мобильности пейзажная лексика и пейзажные образы в поэтическом пространстве Б.А. Ахмадулиной пластичны и концептуально важны. Их символическая функция (и традиционная, и контекстуальная) работает на одном уровне с другими авторскими художественными приемами, помогает читателю постичь художественную ткань лирического сюжета.

Так, осенней символике в лирике Б.А. Ахмадулиной противопоставляется зимняя, особенно часто встречающаяся в ранних стихотворениях. Образ зимы для автора сопоставляется как с позитивными, так и с негативными ассоциациями. Зимний день в поэзии Б.А. Ахмадулиной насыщен белым цветом, также символически значимым и коннотативно насыщенным в этнокультурной и авторской картине мира. С одной стороны, это образ чистоты и обновления. Во многих текстах образ снега, метели несет в себе положительное содержание, связанное с внутренней гармонией лирического субъекта или его стремлении к такой гармонии. Пейзажная лексика, связанная с зимним периодом символизирует для автора спокойную, размеренную жизнь, ледяную и совершенную красоту. В то же время символика снега соотносится с одиночеством лирической героини.

В поэтическом пространстве автора любовь является неотъемлемой частью природы и процессов в ней происходящих. При этом автор использует



не только образы стихии (*дождь, метель, листопад*), но работает и с цветовой гаммой (*белый, серебристый* и т.д.).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтика Б.А. Ахмадулиной была изначально ориентирована на интуитивную модель целостного бытия, на понимание человека как части космоса, на искусство, в котором жизнь раскрывается в ее онтологической сущности.

В этой связи наше исследование опровергает точку зрения, согласно которой пейзаж для Б.А. Ахмадулиной находится на периферии восприятия лирического субъекта. Как показал анализ материала, пейзаж – ключевая составляющая лирического сюжета автора и содержит в себе особый смысл, вербализуемый посредством пейзажных номинант.

Исходя из этого, в нашем исследовании мы вводим рабочие определения *смыслового комплекса «Пейзаж»* и *«пейзажного дискурса»*. В первый мы включаем и авторские пейзажные образы, а во второй – пласты пейзажной лексики.

Под *смысловым комплексом* мы понимаем *понятийную область, вербализацией которой выступает совокупность языковых средств, имеющих отношение к одному и тому же макроконцепту*. В данном случае – к макроконцепту «Пейзаж».

Не столько сам пейзаж, взятый в отрыве от внешнего наблюдателя, сколько воспринятая лирической героиней природа оказывается в стихотворениях Б.А. Ахмадулиной необходимой для более точной дискурсивной передачи ощущений лирической героини (и самого автора).

Мы солидарны с исследователями, обнаружившими, что направление творческого развития Б.А. Ахмадулиной после 1963 года связано с расширением лексической перспективы автора и увеличением потока пейзажных слов, несмотря на то, что семантика этих слов в контексте нередко затемняется и усложняется для читателя многообразием авторских ассоциаций и коннотаций. Б.А. Ахмадулина не просто создает собственное поэтическое пространство, наполненное пейзажными образами и символами. Она существует в постоянном сотворении текста, следует за собственным потоком

мыслей, ассоциаций и рассуждений. Поэтому у многих исследователей и возникает ощущение, что слово в её тексте рождается вместе с мыслью.

Художественный мир автора наполнен таинственными смыслами, многие образы в нем приобретают сакральное для автора значение (*черемуха, сад, лес*). Разворачиваясь в контексте, эти образы наполняются все новыми и новыми значениями (*сидеть до черемух*), сравнениями (*я стала вдруг здорова, как трава; не более умна, чем дерева*), метафорами (*узелки стесненных лепестков; гроздь бытия* (о черемухе); *корни сытые жирели*), перечислениями (*трава, растенья, дерева; как разному я сад и дождь*) и др. При этом автор может совмещать, казалось бы, не совместимое, строить фразу на парадоксе: *«птицы маленькая дрожь / вместились меж дождем и веткой»*.

В ранней лирике Б.А. Ахмадулиной реализуется установка на романтическое преображение повседневного быта в легенду, бытовых реалий, земных примет в миф, что отражается и на смысловом комплексе «Пейзаж» в её художественном мире: *«здесь крут обрыв, с которого легко упасть в созвездья»*.

При этом всё её творчество – от раннего до позднего – пронизано трагизмом человеческого существования, что красной нитью проходит через её стихи. Творческая судьба вела автора к неизбежному одиночеству, причина которого таится в экзистенциальной позиции поэта. Во многих лирических строках заключена мысль о том, что свобода художника обретается ценой уединения от мира людей: *«Иду и хоронюсь от света, / Чтоб тенью снег не утруждать»* («Пейзаж»).

Б.А. Ахмадулина творит собственный мир в идеальном пространстве своей души и художественном слове. Природа и Слово являются единственной опорой, реальностью, средством создания гармоничного пространства для поэта, утратившего целостность мировосприятия в хаотической действительности. Б.А. Ахмадулина боготворит природу в духе неоклассической поэтической традиции, корни которой лежат в творчестве акмеистов (в том числе – в ахматовской традиции).

Творческая стихия Б.А. Ахмадулиной соединят земное и небесное, природное и человеческое, в контексте чего земные события оцениваются поэтом с точки зрения Вечного. Лирический субъект ощущает себя в большом мире ничтожно малой частицей и все же участником вселенского бытия, одновременно и результатом творения, и создателем, творящим. И в этом мире природа оказывается даже более значительной, чем человек, полной сокровенного смысла.

Всё это убеждает нас в целесообразности дальнейшей разработки данной проблематики. Перспективы исследования видятся нам в более детальном рассмотрении отдельных тематических групп природной лексики в поэзии Б.А. Ахмадулиной с целью более детализированного представления смыслового пейзажного комплекса, ключевого для художественной картины мира автора.

## Список используемой литературы

1. Аведова, И.В. Жанровая система поэзии Б. Ахмадулиной: дисс. ... канд. филол. наук / И.В. Аведова. – Тверь, 1999. – 189 с.
2. Айзенштейн, Е. «Я из людей и больно мне людское...». Белла Ахмадулина: избранные страницы / Е. Айзенштейн // Звезда. – 1989. – № 2. – С. 215-222.
3. Аксенов, В. Прогулка в Калашный ряд / В. Аксенов // Грани. – 1984. – № 133. – С. 165-189.
4. Алефиренко, Н.Ф. «Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии / Н.Ф. Алефиренко. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2009. – 344 с.
5. Алефиренко, Н.Ф. Дискурс как смыслопорождающая категория (дискурс и вторичное знакообозначение) / Н.Ф. Алефиренко // Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский научный альманах. – Ставрополь: Изд-во ПГЛУ, 2005. Вып. 3. – С. 6–14.
6. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова: синергетика языка, сознания, культуры / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Academia, 2002. – 394 с.
7. Алефиренко, Н.Ф. Фразеология и когнитивистика в аспекте лингвистического постмодернизма : монография / Н.Ф. Алефиренко. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2008. – 150 с.
8. Алешка, Т.В. Пушкинские традиции в поэзии Б. Ахмадулиной / Т.В. Алешка // Вестн. Белорус, ун-та. – Сер. 4. – 1992. – № 2. – С. 15-18.
9. Аннинский, Л. Пальмы на айсберге: Легенды шестидесятников и реалии шестидесятых / Л. Аннинский // Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: Новое лит. обозрение, 1996. – С. 388.
10. Антокольский, П. Белла Ахмадулина / П. Антокольский // Ахмадулина Б.А. Стихи. – М.: Сов. писатель, 1975. – С. 3-12.
11. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.

12. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
13. Архангельский, А. «Все уходящее уходит в будущее» / А. Архангельский // Литературное обозрение. – 1987. – № 3. – С. 11-16.
14. Бахтин, М.М. Литературно–критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. –543 с.
15. Битов, А. Мужество цветка / А. Битов // Книжное обозрение. – 1997. – № 3 . – С. 12-14.
16. Бондаренко, В. Ахмадулина в возрасте Ахматовой / В. Бондаренко // Звезда. – 1999. – № 8. –С. 14-21.
17. Бродский И. Лучшее в русском языке... / И. Бродский // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – С. 258-230.
18. Бродский, И. Зачем российские поэты?.. / И. Бродский // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – С. 253-257.
19. Вайль, П., Генис, А. 60-е: Мир советского человека. – М.: Новое лит. обозрение, 1996. – 368 с.
20. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов // Избранные труды. – М.: Наука, 1976. – 508 с.
21. Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1981. – 320 с.
22. Вознесенский, А.А. На виртуальном ветру / А.А. Вознесенский. – М.: Вагриус, 1998. – 451 с.
23. Гаспаров, М.Л. Избранные труды / М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 2: О стихах. – 504 с.
24. Григорьева, О.Н., Тевалинская, Т.В. «Синестетическая» поэзия Б. Ахмадулиной / О.Н. Григорьева, Т.В. Тевалинская // Вестн. Моск. ун–та. – Сер. 9. – 1990. – № 4. – С. 12-19.
25. Грушников, О. Белла Ахмадулина. Библиографический конспект литературной жизни / О. Грушников // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – С. 273-280.

26. Гусев, В.И. В предчувствии нового. О некоторых чертах литературы шестидесятых годов / В.И. Гусев. – М.: Сов. писатель, 1974. – 230 с.
27. Елисеева, М.Б. Литературные реминисценции в стихотворении Б. Ахмадулиной «Сад – всадник» / М.Б. Елисеева // Художественный текст: Онтология и интерпретация. – Саратов: Сарат. гос. пед. ин-т, 1992. – С. 143-151.
28. Ефимова, И.Н. Поэтика сборника Беллы Ахмадулиной «Сад» / И.Н. Ефимова // Рус. яз. за рубежом. – 1993. – № 5/6. – С. 102-109.
29. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 440 с.
30. Жирмунский, В.М. Задачи поэтики // Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 25-79.
31. Жолковский, А.К., Щеглов, Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов // Ученые записки Тартус. гос. ун-та. – 1975. – Вып. 365. – С. 150-183.
32. Зайцев В.А. Поэтические открытия современности: советская поэзия 50-80 гг. / В.А. Зайцев. – М.: Просвещение, 1988. – 126 с.
33. Зайцев, В.А. Современная советская поэзия / В.А. Зайцев. – М. Сов. писатель, 1968. – 187 с.
34. Коваленков, А. До первой книги / А. Коваленков // Знамя. – 1957. – № 8. – С. 179–180.
35. Кулаков, В. Бронзовый век русской поэзии // Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. – М.: Новое лит. обозрение, 1999. – С. 42-59.
36. Кулаков, В. Просто искусство / В. Кулаков // Поэзия как факт: Статьи о стихах. – М.: Новое лит. обозрение, 1999. – С. 60-73.
37. Куллэ, В. Ушедшая в гобелен / В. Куллэ // Лит. обозрение. – 1997. – № 3. – С. 17-20.
38. Кушнер, А. Она есть... / А. Кушнер // Лит. обозрение. – 1997. – № 3. – С. 11.

39. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академика», 2003. – Т. 1: 1953-1968. – 416 с.

40. Лесневский, Ст. «Не зря слова поэтов осеняют...» / Ст. Лесневский // Лит. газета. – 1962. – № 106. – С. 3.

41. Лиснянская, И. Имя / И. Лиснянская // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – С. 263-264.

42. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопр. лит. – 1968. – №8. – С. 33-51.

43. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

44. Марченко, А. «Струна» / А. Марченко // День поэзии. – М., 1962. – С. 143-144.

45. Мелерович, А.М., Мокиенко, В.М. Ключевые концепты в русской поэзии и способы их вербализации (фразеология) / А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко // Когнитивно-дискурсивные стратегии развития языка : сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции, приуроченной к юбилею Заслуженного деятеля науки Российской Федерации, доктора филологических наук, профессора Белгородского государственного национального исследовательского университета Николая Фёдоровича Алефиренко. – Белгород: ООО «Эпицентр», 2016. – С.45-59.

46. Минералов, Ю.И. История русской литературы: 90-е годы XX века / Ю.И. Минералов. – М.: ВЛАДОС, 2002. – 224 с.

47. Михайлов, А., Синявский, А. За поэтическую активность / А. Михайлов, А. Синявский // Новый мир. –1961.–№.1.–С.238.

48. Михайлов, А.А. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых/ А.А. Михайлов. – М.: Современник, 1990. – 462 с.

49. Мустафин, Р. Поиск алгоритма. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной / Р. Мустафин // Дружба народов. – 1985. – № 6. – С. 245-252.



50. Неймирок, А. Белла Ахмадулина / А. Неймирок // Грани. – 1964. – № 55. – С. 169-177.
51. Новиков, В. Боль обновления / В. Новиков // Лит. обозрение. – 1985. – № 1. – С. 23-25.
52. Остапенко, И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира : монография / И.В. Остапенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.
53. Паперный, З. Под надзором природы / З. Паперный // Октябрь. – 1984. – № 10. – С. 204-206.
54. Петрова, С.В. Стихия ЗЕМЛЯ в языке поэзии Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / С.В. Петрова. – Белгород, 2009. – 156 с.
55. Плужникова, Д.М. Поэтика соматизмов в творчестве Беллы Ахмадулиной : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Д.М. Плужникова. – Белгород, 2017. – 207 с.
56. Померанцев, К. Белла Ахмадулина в Париже / К. Померанцев // Русская мысль. – 1977. – 10 февр. – С. 7.
57. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М: Высш. шк., 1990. – 344 с.
58. Прищепа, В.П. Парадигма идейно-эстетических поисков Е.А. Евтушенко (1949-1998) : дис. ... д-ра. филол. наук / В.П. Прищепа. – М., 1999. – 385 с.
59. Светлов, М.А. «Струна» Беллы Ахмадулиной / М.А. Светлов // Светлов М.А. Беседует поэт. – М.: Сов. писатель, 1968. – С. 147-150.
60. Соловьев, В.М. Общий смысл искусства / В.М. Соловьев // Вопросы философии и психологии. 1990. – № 5. – С. 84-102.
61. Трофимова, Е. Терминологические вопросы в гендерных исследованиях / Трофимова Е. Эл. ресурс. Режим доступа: [www.a-z.ru/women\\_cd1/html/trofimova\\_e.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_e.htm)

62. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 674 с.
63. Хализев, В.Е. Наследие М.М. Бахтина и классическое видение мира / В.Е. Хализев // Филол. науки. –1991. – № 5. – С. 28-42
64. Хализев, В.Е. Теория литературы : Учебник / В.Е. Хализев – М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.
65. Чумак-Жунь, И.И. Поэтический текст в русском лирическом дискурсе конца ХУШ – начала Х1Х веков : монография / И.И. Чумак-Жунь. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2009. – 302 с.
66. Шварц, Е. «Ларец и ключ» / Е. Шварц // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – С. 265-269.
67. Щемелева, Л.М. Пейзаж / Л.М. Щемелева // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.
68. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
69. Feinstein, E. Three Russian Poets: Margarita Aliger, Yunna Moritz, Bella Akhmadulina / E. Feinstein. – Manchester: Carcanet, 1979. – 251 p.
70. Rydel, Ch. The Metapoetical World of Bella Akhmadulina / Ch. Rydel // Russian Literature Triquarterly. –1971. – № 1. – P. 46-63.

### **Источники фактического материала**

1. Ахмадулина Б.А. Влечет меня старинный слог. – М.: Изд-во ЭКСМО – Пресс; Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. – 528 с.
2. Ахмадулина Б.А. Созерцание стеклянного шарика: Новые стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 64 с.
3. Ахмадулина Б.А. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1988. – 333 с.

4. Ахмадулина Б.А. Струна: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1962. – 119 с.

## РАЗРАБОТКА УРОКА СЛОВЕСНОСТИ КО ДНЮ ПОЭЗИИ

### Темы, идеи, образы в поэзии периода «оттепели» (на материале произведений Беллы Ахмадулиной)

**Цели:** познакомить с новаторством поэтов периода «оттепели»; выявить особенности творчества Б.А. Ахмадулиной.

#### Ход урока

##### I. Вступительная беседа.

– Что вы знаете о периоде «оттепели» в истории России?

Литература всегда была отражением жизни. Понаблюдаем, какие изменения происходят в литературе второй половины XX века.

В 1956 году вышел в свет первый альманах «День поэзии». В его заглавии – название поэтического праздника, ставшего ежегодным: в этот день по всей стране читали стихи, поэты выходили на импровизированные сцены площадей и стадионов. Страна жила поэзией. А поэзия спешила доказать, что прозаической серой повседневности не существует, что ежедневный мир прекрасен, если в него всмотреться с доверием и полюбить.

Поэтическое эхо раскатилось по стране. Искренность стала девизом и призывом того поэтического момента. После глухих сталинских десятилетий поэзия отражала обновление исторического порядка как возвращение к законам природы, прозрачным и ясным.

##### II. Тематика поэзии периода «оттепели». *Свобода самовыражения.*

1. Люди искренно верили в лучшие перемены в жизни.

Вместе с другими реабилитированными возвращается Ярослав Смеляков (1913–1972). Его стихотворение «Если я заболею, к врачам обращаться не стану...» (1940 г., опубл. в 1945 г.) по всей стране поется под гитару и

прокладывает дорогу авторской песне. «С возвращением Смелякова в поэзии стало как-то прочнее, надежнее», – говорил Е. Евтушенко. Я. Смеляков одним из первых в тот период заставил почувствовать поэзию и значительность неприхотливой, почти скудной жизни:

*«Люблю рабочие **столовки**,*

*Весь их бесхитростный уют,*

*Где руки сильные неловко*

*Из пиджака или **спецовки***

*Рубли и **трешки** достают»* (Я. Смеляков, «Столовая на окраине», 1958).

Поэтический стиль Я. Смелякова, по-разговорному неожиданный, зоркий к деталям, и его позиция мужественного аскетизма оказались близкими многим авторам, в том числе – молодым поэтам, вернувшимся с войны. Кажется, никогда поэзия не была так популярна, ибо была настроена на сегодняшнюю речь и насущные запросы: она учила не приспособливаться, а быть самим собой.

2. Судьба искусства после Второй мировой войны нередко оценивается в свете фразы, сказанной немецким философом Адорно: «*Как сочинять музыку после Освенцима?*» Возможно ли после газовых печей и гибели миллионов в концентрационных лагерях писать стихи?

Своим нравственным долгом поэты военного поколения считали не замолчать после Освенцима и Бухенвальда, после Ленинградской блокады и Сталинградской битвы, а сказать то, о чем раньше вслух и нельзя было говорить, чего власти не хотели слышать.

3. Поэтов по стране было множество, но основными возмутителями поэтического спокойствия явились четверо: *Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко* и *Роберт Рождественский* (он завоевал известность у поколения конца XX века как автор песен «Я, ты, он, она, / Вместе – целая страна», лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны» и др.).

Поэты формулировали новые нравственные принципы и убеждали, что живут в согласии с ними. Поэзия требовала и от власти, и от общества не отступать от пути обновления жизни. В момент, когда тело Иосифа Сталина было вынесено из Мавзолея, Е. Евтушенко обращается к читателя со страниц газеты «Правда» со своим поэтическим предупреждением:

*«Нет, Сталин не умер,*

*Считает он смерть поправимостью.*

*Мы вынесли*

*Из Мавзолея Его,*

*Но как из наследников Сталина*

*Сталина вынести?»* (Е. Евтушенко, «Наследники Сталина», 1962).

4. Другую поэзию представлял Андрей Вознесенский. Уже в начале 60-х гг. поэт ошеломил читателей и слушателей немыслимой до того вязью метафор, сплетенных из самых современных на тот день актуальных и новомодных слов, вплоть до технических терминов:

*«Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот –*

*Аэропорт!*

*Брежжат дюралевые витражи,*

*Точно рентгеновский снимок души.*

*Как это страшно, когда в тебе небо стоит*

*В тлеющих трассах*

*Необыкновенных столиц!»* (А. Вознесенский, «Ночной аэропорт в Нью-Йорке», 1962)

Метафорическая оригинальность в сближении не связанных между собой понятий и предметов, стремление к конструированию новых смыслов были отличительными чертами поэтических текстов А. Вознесенского.

5. Роль Беллы Ахмадулиной в этом новом литературном явлении была особой, более камерной, менее публичной. Её круг читателей оказался более узким, но от этого поклонение автору не было меньшим. Талант Ахмадули-

ной – интонационный, акцентный – снискал любовь почитателей и вдохновлял на поэзию многих и многих.

И немалую роль здесь сыграла удивительная музыкальность её стихов, сочетавшаяся с особой мелодичной манерой авторского чтения, когда прежде всего слышатся не слова, а некий музыкальный тон, мелодика.

### **III. Стилистические особенности поэзии Ахмадулиной.**

**Учитель.** В стихах Ахмадулиной ценилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, которые поверхностные слушатели иногда легко принимали за стилистическое жеманство: поэтесса любила придать голосу томность и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Это обусловило тот факт, что у автора были как поклонники, так и непримиримые противники её творчества.

**Чтец.** *«Всего-то – чтоб была свеча,  
Свеча простая, восковая,  
И старомодность вековая  
Так станет в памяти свежа.  
Уже ты мыслишь о друзьях  
Всё чаще, способом старинным,  
И сталактитом стеаринным  
Займешься с нежностью в глазах.  
И поспешит твое перо  
К той грамоте витиеватой,  
Разумной и замысловатой,  
И ляжет на душу добро.  
И Пушкин ласково глядит,  
И ночь прошла, и гаснут свечи,  
И нежный вкус родимой речи  
Так чисто губы холодит»* ( Б. Ахмадулина, «Свеча», 1960).

**Учитель.** Уже в ранних стихах Беллы Ахмадулиной обнаружилось её стремление раскрыть богатство и красоту мира, человеческой души, тонкая поэтическая наблюдательность, порыв к действию.

Исследователи отмечают, что у Ахмадулиной «нет любовной лирики в общепринятом значении слова. Чаще всего она передает чувство любви не к конкретному человеку, а к людям вообще, к человечеству, к природе». В сборник «Друзей моих прекрасные черты» (1999) вошли поэтические портреты современников Ахмадулиной (Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой). Для Б. Ахмадулиной дружба важнее, чем любовь. В её мире мужчину и женщину связывают в первую очередь простые дружеские чувства как самые таинственные и сильные, как самые высокие и бескорыстные из всех проявлений человеческого духа. Героиня Ахмадулиной трепетно относится к дружбе, видя в ней одну из самых важных сторон человеческого общения.

В стихотворении «По улице моей который год...» (1959) Ахмадулина грустит о друзьях, которые покидают её:

*«По улице моей который год  
Звучат шаги – мои друзья уходят.  
Друзей моих медлительный уход  
Той темноте за окнами угоден.  
Так призови меня и награди!  
Твой баловень, обласканный тобою,  
Утешусь, прислонясь к твоей груди,  
Умоюсь твоей стужей голубою.  
Запущены моих друзей дела,  
Нет в их домах ни музыки, ни пенья,  
И лишь, как прежде, девочки Дега  
Голубенькие оправляют перья.  
Дай встать на цыпочки в твоём лесу,  
На том конце замедленного жеста*



*Найти листву и поднести к лицу,  
И ощутить сиротство как блаженство.  
Ну что ж, ну что ж, да не разбудит страх  
Вас, беззащитных, среди этой ночи.  
К предательству таинственная страсть,  
Друзья мои, туманит ваши очи.  
Даруй мне тишь твоих библиотек,  
Твоих концертов строгие мотивы,  
И – мудрая – я позабуду тех,  
Кто умерли или доселе живы.  
О одиночество, как твой характер крут!*

*Посверкивая циркулем железным,  
Как холодно ты замыкаешь круг,  
Не внемля увереньям бесполезным.  
И я познаю мудрость и печаль,  
Свой тайный смысл доверяют мне предметы.  
Природа, прислонясь к моим плечам,  
Объявит свои детские секреты.  
И вот тогда – из слез, из темноты,  
Из бедного невежества былого  
Друзей моих прекрасные черты  
Появятся и растворятся снова».*

Проанализируем это – одно из самых пронзительных – стихотворений поэтессы.

– Как относится автор к тем, кто забыл о былой дружбе?

Лирическая героиня искренне желает добра любимым ею людям, хотя видит, что их отуманила «к предательству таинственная страсть». Но нет ни жалоб, ни осуждения. Героиня не виновата в том, что так происходит, она не противится уходу своих товарищей, пытается лишь понять его причины

Сначала звучит восклицание: «О, одиночество, как твой характер крут!». Но мир одиночества приносит и духовные блага («тишь библиотек», «строгие мотивы» концертов). В затворничестве героиня постигает «тайный смысл» предметов, «детские секреты» природы... Познав «мудрость и печаль», лирическая героиня вновь – уже с более глубоким чувством – видит друзей своих «прекрасные черты»...

– Какие поэтические приемы использует автор для раскрытия внутреннего состояния героини?

Произведение написано в жанре романтической элегии, передающей его высокую, торжественно печальную тональность.

- Инверсия («запущены моих друзей дела»), славянизмы («очи», «не внемля»), восклицательное междометие «О» создают приподнятую интонацию.

- Сложные метафоры (обращение к одиночеству «Умоюсь твоей стужей голубою»), образные ассоциативные сравнения (одиночества – с циркулем, замыкающим круг, а самой себя – с «баловнем», «обласканным» одиночеством), психологические и эмоционально-оценочные эпитеты («беззащитных», «бесполезным» и др.) позволяют ощутить атмосферу одиночества и одновременно душевную тревогу за судьбы друзей.

**Учитель.** Тема творчества – следующая, самая мучительная тема Ахмадулиной:

*«Всю ночь напролет для неведомой цели*

*Бессмысленно светится подвиг души...*

*Смотрю, как живет на бумаге строка*

*Сама по себе. И бездействие это*

*Сильнее поступка и слаще стиха».*

(«Луна в Тарусе», 1976)

В понимании Б. Ахмадулиной способность творить, поэтический талант, вдохновение – это божественный дар, заключающий в себе тайну:

*«Лбом и певческим выгибом шеи, / о, как я не похожа на всех. / Я люблю эту мету несходства...» («Это я...», 1968).*

Для Б. Ахмадулиной тайна – не только сама жизнь, но и смерть, душа, творчество. Размышляя о природе таланта, поэтесса видит его суть и драгоценность в уникальности, неповторимости, несходстве с другими.

В восприятии и отражении природы многое дало Б. Ахмадулиной творчество Б. Пастернака. В их поэзии природа является действующим лицом, полна живыми существами. Поэты относятся к природе как к величайшему таинству. Лирическая героиня Ахмадулиной фиксирует мельчайшие детали жизни природы. Как и Пастернак, она переживает все, что происходит в природе: закаты, снега, дожди, разное время дня и ночи... Но если в природе Пастернака преобладает беспорядок, хаос, то у Ахмадулиной она гармонична, и личность лирической героини находит себе творческое соответствие в природных явлениях. В «Осени» (1962) героиня ощущает себя частью природы:

*«Не действуя и не дыша  
Все слаще обмирает улей.  
Все глубже осень, и душа  
Все опытнее и округлей.  
Она вовлечена в отлив  
Плода, из пустяка пустого  
Отлитого. Как кропотлив  
Труд осенью, как тяжело слово».*

Тема природы стала важнейшей в сборнике «Сад», удостоенном в 1989 году Государственной премии. Если в поэзии М. Цветаевой сад – это покой, отдых от постоянных забот, то у Б. Ахмадулиной это не только стремление к спокойной жизни, но также связь с темой творчества, глубокими раздумьями о судьбе. Поэтесса умеет разглядеть все многоцветье окружающего её мира, поэтому так много в лирике Б. Ахмадулиной цветов: гордые розы, загадоч-

ные сирень и черемуха, колокольчики, робкие лютики и многие другие растения:

*«Фиалки, водосбор, люпин,*

*Качанье перьев, бархат мантий.*

*Но ирис боле всех любим:*

*Он – средоточье черных магий»* («Пора, прощай, моя скала...», 1985).

Стихи о природе завораживают музыкой, гармоничностью и напевностью. Поражает их интонационный строй (грустно-печальный или торжественно-приподнятый), звукопись, игра аллитераций и ассонансов.

Белла Ахмадулина – не только поэт, но и замечательный автор тонкой и нежной прозы. В 2005 году вышла её книга «Много собак и Собака: Проза разных лет». В неё вошли рассказы, воспоминания, эссе, дневники и статьи о литературе. Перед читателем предстают знаменитые поэты и писатели: А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, А. Твардовский, П. Антокольский, С. Довлатов, Б. Окуджава, В. Высоцкий.

Один из «шестидесятников», близкий друг поэтессы, Л. Шилов, справедливо сказал о ней: *«Белле Ахмадулиной как русскому поэту в высшей степени присуще ощущение чужой боли как своей, абсолютная нетерпимость к произволу и насилию, мгновенная, взрывчатая реакция на любое проявление пошлости и подлости, безоглядное восхищение высотой человеческого духа... её стихам присущи... необычайная пристальность взгляда, пристрастие к «высоким» словам и оборотам речи, любовь ко всему живому и умение радоваться каждому новому дню».*

#### **IV. Итог урока.**

##### **1. Рефлексия.**

##### **Вопросы:**

- Каковы ваши впечатления от поэзии 50–90-х годов?
- Что вы узнали о Белле Ахмадулиной, читая её стихи?
- Какие темы поднимает Б. Ахмадулина в своей поэзии?

- Можно ли сказать о стихах Б. Ахмадулиной, что это произведения «вне времени»? Почему?

- Какие темы в поэзии являются вечными?

- Есть ли среди поэтов периода «оттепели» ваши любимые?

**2. Домашнее задание. Мини-сочинение.**

Языковые особенности поэзии Б.А. Ахмадулиной (анализ одного стихотворения).