

ГОУВПО «УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ТУКТАНГУЛОВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ «ЖИЗНЬ» И «СМЕРТЬ»  
КАК РЕПРЕЗЕНТАНТЫ СЛОВООБРАЗА «ПРИРОДА»  
В ИДИОСТИЛЕ Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО**

Специальность 10.02.01 –русский язык

**Диссертация**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор **Л.И.Донецких**

Ижевск — 2007

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Художественный текст как эстетическая система</b>	
§ 1. К определению понятий «текст» и «художественный текст».....	12
§ 2. К определению понятия «языковая картина мира».....	18
§ 3. Эстетические константы художественного текста.....	23
3.1. К теории ключевого слова.....	23
3.2. К теории словообраза.....	27
3.3. К проблеме интерпретации термина «концепт» и «художественный концепт».....	32
<b>Глава 2. Эстетика художественного концепта ЖИЗНЬ</b>	
§ 1. О биографическом векторе миропонимания Н.Заболоцкого .....	46
§ 2. Языковая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в раннем творчестве Н. А. Заболоцкого.....	56
§ 3. Языковая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в позднем творчестве Н. А. Заболоцкого.....	80
<b>Глава 3. Эстетика художественного концепта СМЕРТЬ</b>	
§ 1. Языковая репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ в раннем творчестве Н. А. Заболоцкого.....	110
§ 2. Языковая репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ в позднем творчестве Н. А. Заболоцкого.....	126
<b>Заключение</b> .....	152
<b>Библиография</b> .....	156
<b>Приложение</b> .....	179

## ВВЕДЕНИЕ

В конце XX – начале XXI вв. происходит процесс интеграции философии и лингвистики. Неразрывность триады «язык – мысль – разум» становится все более очевидной для языкознания. Новейшие исследования соотношения языка и мышления позволяют рассматривать концепт не только в философском, но и в лингвистическом аспекте. Современная филологическая наука осознает необходимость изучения концепта в целом и художественного концепта в частности.

Исследование художественного концепта невозможно без анализа текста как целостной системы, то есть самоценного эстетического явления. Важнейшей проблемой является обнаружение универсальных закономерностей организации языковых средств в конкретном художественном тексте, исследование межтекстовых и межкультурных связей, которые отражаются в структуре текста и его языке.

**Актуальность исследования** определяется противоречием между необходимостью изучения художественного концепта и неразработанностью методологии выявления концептуальных смыслов в художественном тексте, а также неоднозначностью подходов к способам языковой и речевой репрезентации художественных концептов в идиостиле писателя / поэта.

**Объектом исследования** являются поэтические тексты Н. А. Заболоцкого.

**Предмет исследования** — художественные концепты «жизнь» и «смерть», манифестированные ключевыми словами «ночь», «день», «жизнь», «смерть» и репрезентирующие центральную в идиостиле Н. Заболоцкого единицу — словообраз «природа».

**Цель исследования** – языковая объективация художественных концептов «жизнь» и «смерть» как репрезентантов словообраза «природа» в творчестве Николая Заболоцкого.

Общей целью исследования определены конкретные **задачи** работы:

1. Определить теоретически константы исследования: текст — художественный текст — концепт — художественный концепт — ключевое слово — словообраз.
2. Представить художественные концепты «жизнь» и «смерть» в раннем и позднем творчестве Н.Заболоцкого, соблюдая при анализе хронологический и культурно-исторический принцип.
3. Охарактеризовать структурно-признаковую специфику художественного концепта.
4. Рассмотреть конкретные лексемы — ключевые слова, номинирующие данные художественные концепты.
5. Представить набор содержательных характеристик данных художественных концептов с точки зрения их идиостилевой и ментальной значимости.

Решение поставленных задач потребовало применения различных **методов исследования**, позволяющих максимально точно представить содержание художественных концептов: описательного; компонентного анализа с опорой на словарные дефиниции при интерпретации примеров из поэзии Н. А. Заболоцкого, а также при выявлении компонентов структуры концепта; контекстуального анализа на базе лингвопоэтического толкования художественных текстов; концептуального анализа, представляющего собой особый тип его исследования, при котором основу отталкивания составляют понятийные категории, а задача заключается в том, чтобы проследить, как они воплощаются в тексте (а не в сюжете, как в нарративной грамматике), то

есть в «выявлении способов репрезентации концептов» [Чурилина 2001: 84].

**Материалом для настоящего исследования** послужили поэтические тексты Н.А.Заболоцкого, охватывающие два периода его творчества: ранний («Столбцы» — 46 стихотворений и 3 поэмы) и поздний («Стихотворения 1932-1958» — 108 стихотворений).

#### **Научная новизна исследования:**

1. Значимые для идиостиля Н. А. Заболоцкого художественные концепты «жизнь» и «смерть» впервые становятся предметом анализа с точки зрения их объективации в произведениях поэта и образования триады «ключевое слово — словообраз — художественный концепт», представляющей систему универсальных эстетических констант художественного текста.

2. В работе параметрированы понятия *ключевое слово*, *словообраз*, *концепт*, *художественный концепт*; описаны их дифференциальные признаки и типологические свойства; обосновано понимание центральной текстообразующей единицы — словообраз — как категории мышления.

3. Системный анализ художественных концептов «жизнь» и «смерть», репрезентирующих словообраз «природа», представлен как иерархия этапов: эстетические возможности на лексическом уровне, текстовые взаимосвязи — на парадигматическом и синтагматическом уровнях.

4. Многоаспектный анализ системы отношений ключевых слов, словообраза, художественных концептов впервые позволил показать гармоническую цельность природы и человека в идиостиле Н. Заболоцкого.

**Теоретическую базу работы** составили исследования по традиционной лингвостилистике (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Л. В. Щерба,

Б. А. Ларин, В. В. Колесов, В. В. Одинцов и др.); словоупотреблению писателей (Н. К. Гей, В. П. Григорьев, Н. А. Купина, Ю. М. Лотман, Д. М. Поцепня, М. Б. Борисова, Ю. С. Язикова, Л. И. Донецких, Л. Г. Яцкевич, С. Ю. Лаврова, Н. В. Черемисина и др.); по когнитивной лингвистике (Н. Ф. Алефиренко, А. П. Бабушкин, В. В. Красных, Е. С. Кубрякова, В. А. Пищальникова, И. А. Стернин, З. Д. Попова и др.).

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что данное исследование расширяет представления о художественном концепте в идиостиле писателя / поэта, открывая новые аспекты лингвистического анализа художественного текста.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Лексическая экспликация словообраза «природа» в творчестве Н.Заболоцкого не совпадает с его объективацией в русской языковой картине мира, а обуславливается противоречиями в эстетико-мировоззренческой позиции автора в разные периоды творчества;
2. Состав лексических единиц, объективирующих словообраз «природа», в поле художественных концептов «жизнь» и «смерть» (в ранний и поздний периоды творчества) существуют отлично: природа в раннем творчестве одушевлена, а человек ей противопоставлен, в позднем — гармония видима. Пересекающиеся лексические поля, парадигматические и синтагматические параллели образуют неповторимость идиостиля Н.Заболоцкого;
3. Художественные концепты «жизнь» и «смерть», отражающие нравственно-эстетические ценностные ориентиры поэтики Н.Заболоцкого, проецируются в ментальное пространство его текстов;
4. Авторская концептуализация объективируется индивидуальными языковыми средствами и приемами на всех филологических уровнях: культурно-историческом, биографическом, текстово-содержательном,

лексическом, грамматическом и тропеическом. Парадигматические и синтагматические отношения упорядочивают их взаимосвязи и утверждают эстетический потенциал.

5. Гармония проявляется в отсутствии отрицательных коннотаций, поскольку смерть оценивается как обычное и закономерное состояние ПРИРОДЫ, а НОЧЬ — как первобытное, первоначальное ее состояние. Содержание художественного концепта СМЕРТЬ обобщается до хаоса как первоначального состояния мира (вне оценок), из которого затем вырастает космос. Значение космоса включает в себя словообраз ПРИРОДА. Это материя, малые и большие частицы, из которых строится плоть звезд, планет, предметов, организмов — всего, что заполняет космос.

**Практическая значимость работы.** Результаты исследования могут быть использованы для спецкурсов «Лингвистический анализ текста», «Русская стилистика», «Когнитивная лингвистика», раздела курса «История русской литературы XX века», посвященного творчеству Н. А. Заболоцкого.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях научных семинаров по лингвопоэтике (1999-2001гг), а также:

- 1) на XXV1 научной студенческо-аспирантской конференции (г.Ижевск, 1998);
- 2) на Межвузовской научной конференции «Стилистика и риторика: прошлое, настоящее, будущее», посвященная памяти И. Э. Еселевич (г. Ижевск, 2005);
- 3) на Всероссийских научных конференциях в г.Омск, 1999 («Язык. Человек. Картина мира»), г.Ижевск, 2000, г. Самара, 2005

(«Русский язык и литература рубежа XX – XXI веков: Специфика функционирования»);

4) на Всероссийской межвузовской конференции с международным участием «Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи» (г. Соликамск, 2004);

5) на Международных научных конференциях в г. Ижевск, 2001, 2005, г. Глазов, 2004 («VII Короленковские чтения»), г. Санкт-Петербург, 2005 («Пушкинские чтения - 2005»).

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Тема природы в стихотворении Н.А.Заболоцкого «Дождь» // XXVI итоговая студенческая научная конференция. Тезисы докладов / Отв. ред. В.Е.Шудегов. Ижевск, Изд-во Удм. ун-та. 1998, с.25-29.

2. Эстетические функции ключа «ночь» в поэзии Н.А.Заболоцкого (на примере стихотворения «Белая ночь») // Язык. Человек. Картина мира: Материалы Всероссийской научной конференции / Под ред. М. П. Одинцовой. — Ч.2. — Омск, Омск. гос. ун-т, 2000, с.83-87 (в соавторстве с Л. И. Донецких).

3. Метафоризм поэзии Н.А.Заболоцкого как составляющая авторской картины мира // Подходы к изучению текста. Материалы Международной конференции студентов, аспирантов и молодых преподавателей. 23-25 апреля 2002г. Ижевск, 2003. с.54-59.

4. Реализация контекста образа природы в ранних произведениях Н.А.Заболоцкого (на материале сборника «Столбцы») // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи. Сборник статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции в 3-х тт. Т.1. 19-21 февраля 2004 г. Соликамск. 2004 г. с. 121-123.

5. Репрезентация художественного концепта «жизнь» в авторской картине мира Н.А. Заболоцкого (на материале цикла «Городские

столбцы») // Вестник УдГУ. №5. Вып. 2. Филологические науки. Ижевск, 2005 г. с. 53-56.

6. О реализации концептосферы природы в творчестве Н.А.Заболоцкого (на материале цикла «Городские столбцы») // Русский язык и литература рубежа XX-XXI веков: специфика функционирования: Всероссийская научная конференция языковедов и литературоведов (5-7 мая 2005 г.). Самара. Изд-во СГПУ, 2005.- с. 153-155.

7. О реализации концептосферы природы в идиостиле Н.А.Заболоцкого (на материале цикла «Смешанные столбцы») // Лингвистические и методические аспекты системных отношений единиц языка и речи. Материалы X юбилейной международной научной конференции «Пушкинские чтения» (6 июня 2005 г.). СПб. САГА, 2005.- с. 206-209.

8. Особенности репрезентации концепта «ночь» в идиостиле Н.А. Заболоцкого (на материале сборника «Столбцы») // Стилистика и риторика: прошлое, настоящее, будущее: Материалы Межвузовской научной конференции. - г. Ижевск, 2005 – с. 81-88.

9. Реализация концептосферы природы в творчестве Н.А.Заболоцкого (на материале «Стихотворений 1932-1958 гг.») // Седьмые Короленковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции / Отв. ред. Т. А. Шуклина, Глазов, Гос. пед. ин-т, 2006, с. 113-114.

10. Художественный концепт «чистый» как составляющая концептосферы природы в идиостиле Н. А. Заболоцкого // Русский язык и русская речь в XXI веке: проблемы и перспективы. Материалы международной научно-практической конференции. Ижевск, 2006 — с.109-113.

11. Ключевое слово — словообраз — художественный концепт как универсальные текстообразующие константы художественного текста //

Вестник челябинского государственного ун-та. Научный журнал. Филология. Искусствоведение. Челябинск, Изд-во ЧелГУ, 2007, № 8 — с.105-109.

### **Структура диссертации:**

Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, включающего 247 наименований, приложения из 11 схем. Общий объем диссертационного исследования составляет 178 страниц печатного текста.

Во **введении** обосновывается выбор материала исследования, актуальность выбранной темы и поставленных проблем; сформулированы цели и задачи, определены ее методологические принципы и научно-практическая значимость; обозначена новизна научного поиска.

В **I главе «Художественный текст как эстетическая система»**, объединяющей три параграфа, анализируется материал по проблеме изучения понятий «текст» и «художественный текст», дается определение художественного текста. Рассматриваются проблемы интерпретации понятия «языковая картина мира», выявляются ее основные характеристики и отличие от понятий «модель мира», «картина мира», «образ мира». Анализируется материал по проблеме изучения ключевого слова, словообраза, художественного концепта. Обосновывается правомерность использования термина «словообраз» и правомерность выделения системы ключевых текстообразующих констант художественного текста: ключевое слово—словообраз—художественный концепт. Определяются отношения составляющих данной системы.

Во **II главе «Эстетика художественного концепта ЖИЗНЬ»**, включающей три параграфа, обозначаются основные положения поэтической мысли Н. А. Заболоцкого, анализируются средства языковой репрезентации и способы реализации художественного концепта ЖИЗНЬ,

среди которых система ключевых слов ДЕНЬ — НОЧЬ в раннем и позднем периодах творчества Н. А. Заболоцкого. «Столбцы и поэмы» рассматриваются как художественное целое, объединенное идеей поиска гармонии и смысла жизни. Подобная цельность проявляется и в средствах репрезентации художественного концепта ЖИЗНЬ, и в его содержании, и в содержании словообраза ПРИРОДА.

В III главе «Эстетика художественного концепта СМЕРТЬ», включающей два параграфа соответственно периодам творчества поэта, анализируются языковая репрезентация и способы реализации художественного концепта СМЕРТЬ, включающая систему ключевых слов ДЕНЬ — НОЧЬ, в раннем и позднем творчестве Н. А. Заболоцкого, объективация словообраза ПРИРОДА через систему ключей и их места в системе эстетических констант. Определена система эстетических констант идиостиля Н. А. Заболоцкого, объединенная идеей поиска смысла жизни и гармонии мира.

В заключении подводятся итоги исследования, делаются выводы в соответствии с поставленными задачами.

## ГЛАВА 1

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

#### § 1. К определению понятий «текст» и «художественный текст»

Текст — сложный объект изучения: это одновременно феномен реальной действительности, способ ее выражения, форма существования культуры, продукт определенной исторической эпохи.

Как понятие многогранное текст предполагает множество определений. Он понимается как «основная единица коммуникации», «феномен реальной действительности и способ отражения действительности, построенный с помощью элементов системы языка» [Леонтьев 1988, Белянин 1988]; «коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия» [Пищальникова 1999]; «культурно-темпоральный символ социума» [Борисова 1996]; «глобальное единство, макроструктура», части которой «связаны не только линейной, но и глобальной когерентностью» [Николаева 1978] и др.

Мы понимаем текст, вслед за Ю. М. Лотманом, как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Ю. М. Лотман 1992: 129]. Это феномен, который можно рассматривать с различных позиций, характеризующих многогранность его определения: с позиций заключенной в нем информации (текст – информационное единство); с позиций психологии его создания, (текст – продукт речемыслительной деятельности субъекта); с точки зрения прагматики (текст – материал для восприятия и интерпретации); с позиций стилистики (текст – объект лингвистической организации). При этом текст обладает

следующими признаками: сообщение, содержательная и структурная завершенность, авторская установка, восприятие-оценка реципиента. Указанные признаки текста, отражающие его многоплановость, влекут за собой различные подходы к описанию текста.

Так, **психолингвистика** определяет текст как развернутое высказывание, «которое должно обладать законченностью в плане выражения замысла... и должно быть представлено структурно в виде отдельных более или менее самостоятельных групп высказываний, связанных между собой на формально-грамматическом и семантическом уровнях» [Борисова 2003: 88]; текст как языковое выражение, выполняющее знаковую и коммуникативную функции.

В рамках **коммуникативно-прагматического подхода** к описанию текста в качестве основного выделяется прагматический аспект, важными оказываются категории связности и дискретности. Определение текста сводится к его равенству иерархии коммуникативных программ [Гальперин 1981: 18-19].

Интересна трактовка Т. М. Николаевой, отражающая положения **лингвистики текста**. Ею выделены два направления, при этом особо подчеркивается, что их объединяет закон связности и общая установка на цельность текста [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 267]:

- направление, выявляющее содержательные компоненты, связанные с обеспечением правильной коммуникации и тем самым – правильного построения текста вообще (направление более общего характера).
- направление, занимающееся выделением глубинных смыслов, содержащихся в одном каком-либо замкнутом тексте (направление частного характера).

Основная задача изучения текста в рамках данного направления состоит в установлении видов связи предложений, связанных друг с другом по смыслу в рамках авторского замысла, и в определении правил передачи данной связи с целью устранить возможные ложные трактовки текста реципиентом.

Р. Барт, изучая текст **дискурсивно**, определяет его как «социальное пространство, где ни одному языку не дано укрыться и ни один говорящий субъект не остается в роли судьи, хозяина, аналитика, исповедника, дешифровщика...» [Барт 1989: 422].

Относительно новым является **ассоциативный** анализ текста, направленный на получение нового знания: о тексте, об авторе, об особенностях восприятия читателем — через осмысление ассоциативного поля текста как аналога и коррелята ассоциативного поля в языке [Караулов 1997: 171].

**Семантический подход** предполагает вычленение семантических структур, обеспечивающих смысловое и структурное единство текста. Особенности связи элементов текста определяются личностью автора: «Образно-поэтический мир литературного произведения отражает особенности авторского восприятия действительности, его индивидуальное сознание, характеризует языковую личность автора» [Полищук 1999: 243].

В последнее время предпринимаются попытки создать целостную классификацию подходов к изучению текста. Среди ведущих называют лингвоцентрический (аспект соотнесенности языка и текста), антропоцентрический (аспект соотнесенности автор – текст — реципиент), текстоцентрический (аспект рассмотрения текста как автономного структурно-смыслового целого вне соотнесенности с участниками

коммуникации), когнитивный, исследующий соотнесенность между автором, текстом и затекстовой деятельностью [Бабенко 2000: 17].

Итак, различные задачи исследования высвечивают определенную грань текста, актуализируя ту или иную концепцию, признавая ведущим тот или иной аспект изучения текста, но обязательно при учете других подходов для более полного раскрытия сложной природы текста.

Выделяемые при различных подходах текстовые категории обретают особый смысл в художественном тексте, а потому объектом многих исследований становится язык художественных произведений.

Л. В. Щерба основную задачу изучения языка художественного произведения видел в «показе тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [Щерба 1957: 129]. В связи с этим возникла необходимость изучения словесного материала вне отрыва от его содержания [Борисова 1973, 1982, 1989, 1998; Виноградов 1959; Донецких 1982, 1990; Одинцов 1980, Полищук 1992, 1999; Язикова 1977 и др.] Важность изучения обуславливается таким весомым признаком художественного текста, как единство формы и содержания.

В художественном тексте важны все его составляющие, потому что анализ отдельных его составляющих должен выстроиться в стройную мозаику, представляющую собой раскрытые замысел и идею произведения. «Слова и выражения в художественном произведении обращены не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в состав того же произведения. Правила и приемы их употребления и сочетания зависят от стиля произведения в целом» [Виноградов 1959: 233-234]. Эта мысль В. В. Виноградова позволяет говорить еще об одном важном признаке художественного текста — цельности как основе его эстетической составляющей.

В качестве сущностных признаков художественной и нехудожественной коммуникации Н. С. Валгиной [Валгина 2004: 114] предлагаются следующие: присутствие / отсутствие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека; эксплицитность / имплицитность содержания (отсутствие / наличие подтекста); установка на однозначность / неоднозначность восприятия; установка на отражение реальной / нереальной действительности (художественный текст – это сознательно конструируемая возможная модель действительности; отсутствие / присутствие эстетической функции.

Однако сомнителен тот факт, что прочие тексты лишены эстетической значимости. Принципиальное отличие, в котором заключается важный признак именно художественного текста, на наш взгляд, здесь в том, что язык художественных текстов представляется иным: пользуясь общим языком, художник слова описывает ситуацию, посредством которой высвечивается его собственное мировоззрение, а потому эстетичность художественного текста не зависит от нашего восприятия, она присуща ему объективно.

Таким образом, в нашем понимании, центральным в определении понятия художественный текст является особая эстетическая функция, реализуемая через систему ключевых слов, словообразов, через авторскую концептосферу, которые требуют обязательного выхода в культурно-историческое пространство.

Ю. М. Лотман [Лотман 1992: 129-132] обозначает следующие социально-коммуникативные функции художественного текста:

- функция сообщения, направленную от носителя информации к аудитории;
- функция коллективной культурной памяти;

- функция актуализации определенных сторон личности самого адресата;
- функция равноправного собеседника, обладающего высокой степенью автономности («беседа с книгой»);
- функция связующего звена между текстом и культурным контекстом (такие отношения могут иметь метафорический характер, когда текст эквивалентен контексту, метонимический характер, когда текст представляет контекст как некоторую часть целого).

Языковой, образный, идейный уровни текста находятся в несомненной зависимости друг от друга, поэтому рождающийся художественный объект представляет собой «сложное эстетическое образование, состоящее из трех основных пластов, которые творят единство объективного и субъективного, сливающихся в органической целостности данного художественного произведения» [Поляков 1986: 25]:

- 1) определенной материальной системы (звуков, слов, красок – в зависимости от типа искусства);
- 2) реализуемого этой системой сложного содержательного «семантического» поля;
- 3) идейно-эмоциональной системы (то есть цепи идей, порождающих определенную надтекстовую «модель жизни»).

В связи с этим открывается возможность признаковой характеристики художественного текста, среди которых выделение такого признакового свойства художественного текста, как способность отражать эмоционально-ценностное восприятие мира и соединять субъективное и объективное в органическое целое. По мысли В. П. Белянина, «художественный текст представляет собой личностную интерпретацию действительности» [Белянин 2000: 55], а потому необходимо говорить уже о такой константе художественного текста, как языковая личность автора:

художник слова описывает явления действительности, с которыми знаком, высказывает и развивает соображения, которые близки и понятны, использует языковые средства, которые наполнены для него личностным смыслом.

В этой связи проявляется еще одна константа художественного текста — языковая картина мира автора как картина мира, порожденная средствами языка, где автор выступает как «личность, обладающая акцентуированными характеристиками» [Белянин 2000: 55].

## **§ 2. К определению понятия «языковая картина мира»**

Проблема картины мира в лингвистике, начиная с 60-х годов XX в., рассматривается в рамках семиотики при изучении первичных (языка) и вторичных (мифа, религии, фольклора и т.д.) моделирующих систем. В рамках исследований по семиотике культуры отмечалось, что «разные знаковые системы по-разному моделируют мир» [Лотман 1992: 147]. В. Гумбольдт ещё в начале XIX века высказал мысль о существовании особого языкового мировидения как глубокой научно-философской проблемы: «Язык есть особый способ видения мира. Различные языки суть различные видения мира» [Гумбольдт 1984: 56].

В современной лингвистике выделились целые направления в рамках проблемы «языковая картина мира». В отечественной лингвистике общетеоретические положения изложены в работах Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюновой, Г. А. Брутян, Т. В. Булыгиной, Вяч. Вс. Иванова, Ю. Н. Караулова, Г. В. Колшанского, Д. М. Поцепня, Б. А. Серебренникова, Ю. С. Степанова, В. Н. Телия, В. Н. Топорова, Е. В. Урысон, Е. С. Яковлевой и др.

Картина мира представляет собой определенное видение действительности, смысловое конструирование мира в соответствии с

логикой миропонимания и миропредставления. В рамках определенного мировидения возникают различные образы мира. Именно поэтому в качестве синонимов в научных исследованиях часто употребляются такие понятия, как *картина мира* и *образ мира*.

*Образ мира* возникает в процессе мироощущения, миропонимания, миропредставления как знание человека об объекте познания. Постигая окружающий мир, человек приходит к формированию в своем сознании глобального образа мира или картины мира, посредством которой он толкует мир. Поэтому образ мира составляет ядро *картины мира* и формируется у человека в ходе всех его контактов с миром и на базе самых разнообразных его способностей, а картина мира понимается как «целостный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентирующего сущностные свойства мира в понимании ее носителей и являющегося результатом всей духовной активности человека» [Постовалова 1988: 20]. Таким образом, картина мира есть переосмысление, отражение отражения сознания: она определяет нормы поведения человека в мире и отношение к нему.

Картина мира всегда национально и личностно окрашена: традиции национальной культуры и менталитета, художественные и научные образы мира находят свое отражение в различных картинах мира, охватывая отдельные аспекты, а не мир в целом.

В связи с этим особый интерес представляет исследование индивидуальной (авторской) картины мира, которая формируется в процессе эстетической реализации мировоззрения писателя и является отражением действительности, пропущенной сквозь авторскую систему ценностей, что, в свою очередь, определяет ее изначальную субъективность и избирательность. Авторская картина мира, таким образом, трактуется как «система всех образов и мотивов,

присутствующих в тексте, а также как совокупность архетипов, создающих словесно-образную модель мира» [Кузьмина 1997: 227]. В авторской картине мира как в художественном мире текста выделяются ее концептуальный и идейно-художественный аспекты, всегда опосредованные языковым аспектом, поскольку без познания языка автора не представляется возможным познание личности автора и его мира: духовного облика, ценностей, идеалов, устремлений. Это и составляет зерно содержания языковой личности.

Именно языковой аспект формирует и преобразует семантико-стилистическое единство используемых словесных средств, в результате чего художественная реальность, являющаяся вторичной и многозначной, закрепляется в единственно возможной для писателя словесной структуре и художественной форме.

Все это позволяет исследовать не абстрактную авторскую картину мира (вне формальной организации), а языковую картину мира писателя. Выделяя ее признаковые особенности, В. Н. Телия отмечает обусловленность «явлением идиоматичности — как внутриязыковой, так и межъязыковой» [Телия 1988: 173]. Это объединяет языковую картину мира автора с концептуальным аспектом. Важным в извлечении значения становится манипулирование в процессе формирования самих понятий языковыми значениями и их ассоциативными полями. Это обогащает концептуальную систему языковыми формами и содержанием, которой пользуются как знанием о мире носители данного языка.

В связи с этим определяются такие значительные характеристики языковой картины мира, как способность формировать представление об окружающем мире через язык, создавать однородность языковой общности; способность развиваться, становясь нетождественной себе на каждом последующем этапе развития и, таким образом, являться

причиной своеобразного пути дальнейшего развития этноса; существовать в однородном самосознании языковой общности и передаваться последующим поколениям через особое мировоззрение, запечатленное средствами языка; четко структурироваться в языковом выражении.

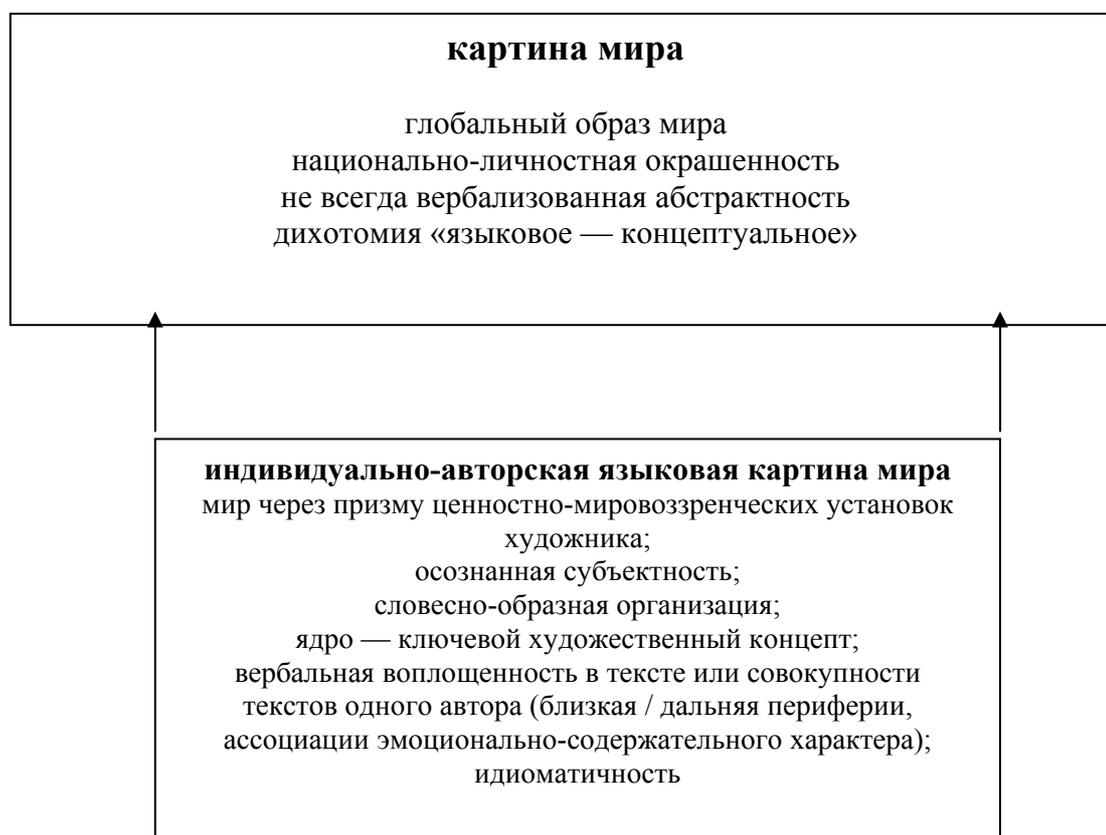
Развитие когнитивной науки позволило по-новому взглянуть на языковую картину мира, поскольку язык стал рассматриваться, с одной стороны, как совокупность структур представления знаний человека об окружающем мире и о самом себе, а с другой, — как инструмент такого познания: знание о языке и знания языка сложились в одну целостную модель картирования мира.

Современные научные данные позволяют говорить о том, что языковая картина мира является репрезентантом *концептуальной картины* мира, которая, в свою очередь, представляет национально-специфическое и индивидуальное видение. По мысли Л. Н. Чуриловой, концептуальная картина мира – это «субъективный образ объективной действительности», а языковая картина мира - совокупность знаний, «зафиксированных оппозициями словаря и грамматики», или часть концептуальной картины мира, обусловленная в сознании человека языковыми знаками, их семантикой, формой и правилами комбинации [Чурилова 2001: 82-96]. С одной стороны, любая целостная картина мира концептуальна, и в этом смысле термины синонимичны. С другой стороны, если различать понятийные (концептуальные), семантические и ассоциативные поля, то следует согласиться с Ю. Н. Карауловым в том, что основным содержательным элементом языковой модели мира должно быть признано семантическое поле, а константы сознания очертят границу концептуальной картины мира, причем то и другое подлежит имманентному анализу [Караулов 1997: 32]. Имманентный анализ

языковой концептуальной картины мира сегодня принято осуществлять путем изучения концептов. Однако в нашем понимании для более глубокого и многогранного изучения языковой картины мира писателя целесообразно объединить достижения традиционной и когнитивной лингвистики.

В связи с этим языковая картина мира в работе понимается как оформленная и упорядоченная лингвистическими средствами эстетическая реальность, воплощенная в совокупности текстов одной языковой личности, характеризующаяся идиоматичностью и организованная системой ключевых констант (эстетических категорий), глубинно раскрывающих художественный замысел автора, особенности образного отражения действительности, преломленной в сознании художника (См. Схему 1).

**Схема 1. Соотношение понятий картина мира — индивидуально-авторская языковая картина мира.**



### § 3. Эстетические константы художественного текста

#### 3.1. К теории ключевого слова

Художественный мир как целое сложен в изучении, потому что требует в мозаике авторской картины мира найти те пульсирующие точки, которые позволили бы понять индивидуальный поэтический феномен и отразить процесс художественного мышления. Таковыми являются ключевые слова. «Изучение ключевых слов – один из активных методов современного анализа художественных текстов всех жанров», — утверждает М. Б. Борисова [Борисова 1995: 109].

Слово в художественном пространстве – сложная семантическая и функциональная единица. Об этом свидетельствуют многочисленные работы по художественной лексикографии, стилистике художественной речи, работы, посвященные слову писателя [Л. В. Щерба 1957, Г. О. Винокур 1959, Ю. С. Язикова 1962, Б. А. Ларин 1974, Н. К. Гей 1975, В. П. Григорьев 1979, Л. И. Донецких 1980-2007, И. Р. Гальперин 1981, Н. А. Купина 1982, Ю. М. Лотман 1994, Д. М. Поцепня 1997, Н. С. Болотнова 1992, 1998, Л. Г. Яцкевич 1999, Н. А. Кузьмина 2000, Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин 2000, 2003 и др.].

В. В. Виноградов отмечал: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет и во всяком случае не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове <...> В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают

разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [Виноградов 1959: 230].

Ключевые слова как эстетические единицы художественного текста исследуются учеными ларинской школы [См. Ю. С. Язикова, М. Б. Борисова, Д. М. Поцепня, М. Н. Светличная и др.], рассматриваются в исследованиях Л. И. Донецких, Т. А. Фадеевой, Н. А. Купиной, В. А. Кухаренко, Е. Г. Ковалевской, Е. И. Лелис, С. Т. Золян и др., где объективно устанавливается, что ключевые слова «соотносятся с неким сложным обобщающим смыслом, синтезирующим линии частных употреблений. Поэтому даже нейтральные, казалось бы, употребления становятся особо значимыми» [Поцепня 1974: 75] и способны воспроизводить авторские идеалы, накладывая пространственно-временные категории на семантическую и структурную композицию поэтических текстов.

Одной из последних работ, где последовательно и системно, на наш взгляд, представлена теория ключевого слова, является диссертационное исследование А.С. Ныпадымки. В ней исследователь отмечает, что гармонические свойства слова зависят от многих факторов, характеризующих филологический феномен: способности динамично вступать в новые семантические контакты, ассоциативно образуя неожиданные смысловые цепи; легко перемещаться и занимать «сильные позиции» в тексте; структурировать образ мира, создаваемый автором, отражая особенности ментального и надментального характера [Ныпадымка 2004: 15]. Такое обогащение слова реализуется в появлении **эстетической значимости**, которая, вслед за Л. И. Донецких, понимаем как «идеопосредованный тип значения, соотносимый с номинативным, производным (метафорическим и метонимическим) и символическим значениями, характеризующийся смысловой многомерностью,

возникающей при трансформациях, взаимодействиях сем в содержательном объеме слова, и реализующийся в художественной речи в виде новых значений, оттенков значений слова, эмоционально-экспрессивных смыслов, контекстных и подтекстных употреблений и ассоциаций» [Донецких 1982: 26].

Эстетическая природа ключевых слов всегда осмысливается в проекции на языковую систему: «слово, опрокинутое в тему и идею художественного замысла» [Винокур 1959: 34], не теряет своей общей значимости, но наполняется новыми ассоциативными связями, обогащаясь, по мысли Б.А. Ларина, «приращениями смысла», «звонами».

В связи с этим ключевое слово определяется как *художественно-стилевая категория*, представляющая собой «эстетически значимый компонент текста, реализующий основные мысли автора, идею произведения, способствующий усилению выразительности текста, раскрывающий систему расстановки особенностей связанного функционирования языковых средств» [Донецких 1990: 108]. Поскольку ключевые слова являются смысловыми точками, спроецированными на художественное целое, они способны «концентрировать мысль автора и следить за ее движением в тексте, в комплексе текстов, в творчестве писателя / поэта в целом» [Лелис 200: 17], то есть определяют направление восприятия художественного целого.

Чтобы стать ключевым, слово должно быть напересечении смысловых сфер основных мотивов произведения и собирать вокруг себя функционально-смысловые поля слов, отражая процесс авторского восприятия действительности в семантической и структурной композиции текста.

Вслед за А. С. Ныпадымкой [Ныпадымка 2004: 32] считаем, что выделение ключевого слова должно быть мотивировано следующими критериями:

1. Частотность употребления. Повторная номинация становится средством достижения семантической цельности и связности текста, поскольку многократное упоминание одного и того же слова проявляет отношения между частотой и семантической и стилистической значимостью.

2. Художественная, образная информативность. Ключевое слово должно обладать большим семантически объемом. «Автор как бы «нагружает» отдельные слова, референтные по отношению к тому или иному объекту, семантической информацией» [Скирдач 1984: 186].

3. Эстетически моделируемая смысловая структура. Знаковый критерий ключевого слова — это способность обогащаться эстетическими значимостями в художественном тексте, становясь максимально емким семантически. «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрывает новыми, иными смыслами» [Виноградов 1959: 230]. При этом ключевое слово может быть использовано автором в различных контекстах с различными эстетическими значениями, включая полярные, иными словами, ключевое слово в ткани художественного произведения всегда обладает предметной и эмоциональной многозначностью.

4. Способность обобщать смысловой объем текста. Активное использование определенного ключевого слова в различных контекстах обуславливает широту парадигм его смыслового функционирования и его способность становиться словообразом.

5. Эстетически значимая функциональность. Архитектоническое многообразие функционирования ключевого слова в художественном тексте реализует его текстообразующие и эстетические возможности. Выполняя текстообразующую функцию, ключевые слова формируют микрообраз и через него — микротему, а на его базе рождается словообраз.

Итак, слово, погруженное в контекст, становится ключевым словом — значимой эстетической единицей в структурно-семантической композиции поэтического текста, которая может реализовываться в индивидуально-содержательном и в эмоционально-экспрессивном планах отдельного произведения. Ключевое слово как единица авторского сознания фиксируется обобщенным содержанием и настраивает читателя на вектор авторского видения мира.

Способность обобщаться, конденсировать оценку воспроизводимой или создаваемой картины мира, актуализировать символические значимости в семантической структуре слова, обогащаться в процессе функционирования новыми смыслами (то есть выполнять идеороль) превращает ключевое слово в словообраз — категорию авторского мышления.

### **3. 2. К теории словообраза**

В связи с тем, что образ — категория смежная для ряда научных дисциплин: философии, психологии, эстетики, филологии — сохраняется терминологическая неупорядоченность, бездоказательность некоторых исследовательских выводов по проблеме реализации образа в художественном тексте.

Впервые понятие *образ* было использовано в эстетической концепции Гегеля, где он понимается как замкнутая и самостоятельная целостность, которая участвует в формировании художественной системы.

Данная трактовка была развита русской психологической школой (А. А. Потебня, Д. Н. Овсяннико-Куликовский и их последователи), которая отметила понятие внутренней формы слова как внутреннего знака значения, предпосылки образности и поэтичности слова. В связи с этим сформировалось понимание образа как категории художественного творчества вообще. Несмотря на это, нет единых параметров трактовки художественного образа ни в «Литературном энциклопедическом словаре», ни в «Краткой литературной энциклопедии». Он характеризуется достаточно общими признаками:

- 1) отраженный характер (как результат творчества художника слова);
- 2) эстетическое наполнение (как результат апелляции к мыслям, чувствам реципиента);
- 3) типическое значение (обобщение, воплощение общего в индивидуальном);
- 4) экспрессивность (отражает идейно-эмоциональное отношение автора) [ЛЭС 1997: 192].

В этой связи справедливо замечание Л. И. Донецких о том, что «синтез смыслового и эстетического ядра художественного и языкового поля образа возможен, если эти понятия рассматривать не в одной плоскости художественного целого, а применительно к разным уровням произведения. Нижний уровень — фундамент образа, лингвистический контекст — komponуется из слов, затем растет до глав. Над лексическим уровнем надстраиваются синтаксический, ритмо-стилистический, тропеический и архитектурный» [Донецких 1996: 156]. Как следствие, по отношению к художественной литературе «проблема образа повертывается в сторону выяснения специфики словесных образов, то есть образов, воплощенных в словесной ткани литературно-эстетического объекта, созданных из слов и посредством слов» [Виноградов 1963: 119].

Слово в этом случае является основным средством создания образа, но нельзя отождествлять образ со средством его создания, поскольку слово, обозначая понятие, явление или действие, как правило, выступает не в одном чувственном облике (здесь проявляется его многозначность, способность к метафоризации). С одной стороны, вербализация нескольких образов может осуществляться посредством одного слова, с другой, часто несколько слов, в основном синонимического ряда, представляют один образ.

В лингвистических исследованиях синонимичными являются термины «словесный образ», «художественный образ». Не всякий образ является художественным: для того чтобы стать художественным, образ должен достигнуть определенной степени индивидуализации, выделиться из прочих образов, которые окружают нас в повседневной жизни. Он должен подчиниться законам словесно-художественного творчества. Данное понятие обязано своим появлением художественной литературе, где язык воспринимается и как средство, и как предмет искусства: «нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью» [Винокур 1959: 246], так как художественная речь «есть не просто форма, но и определенное содержание, ставшее формой образа» [Кожин 1964: 46]. Этому созвучна и мысль А.А. Потебни о том, что слово «есть не столько выражение, сколько средство создания мыслей...» [Потебня 1922: 153].

Словообраз есть прежде всего содержательная единица. Он является следствием особого осмысления реалий мира, воплощением творческого его познания, а значит, по мысли Н.С. Валгиной, мир видится преобразованным, субъективно воспринимаемым, что в свою очередь приводит к признанию тайны в художественном слове.

Традиционная лингвистика трактует словообраз как носитель «эстетических значений с идеологической направленностью..., они образуют более или менее развернутые ряды соотносительных словесных образов, объективирующие важнейшие авторские понятия либо непосредственно, либо опосредованно – путем образной реализации слов, эстетически активных в художественной системе писателя. В контексте целого эти словесные образы, поддерживая или оттеняя друг друга, создают единый напор в развитии художественной идеи, организующей их» [Поцепня 1997: 18].

Справедливо, на наш взгляд, утверждение о том, что словообраз обладает всеми признаками ключевых слов в связи с тем, что является обобщением:

- частотностью употребления в поэтическом тексте, в комплексе текстов художника слова;
- эстетической заданностью – «активным участием в создании образной системы произведения» [Малявин 1986: 67], поскольку может реализовываться посредством ключей в лингвистическом и идейно-художественном контексте;
- эстетической функцией слова;
- способностью концептуализироваться: вбирать в себя не только исторически накопленный понятийно-содержательный объем, но и эмоционально-психологическую информацию, обусловленную историческим, традиционным, мировоззренческим и эстетическим опытом писателя.

Отсюда логически вытекают и критерии определения словообраза:

- 1) частотность;
- 2) художественная, или образная, информативность;

- 3) способность обобщать смысловой объем текста;
- 4) полифункциональность (изобразительная, предметно-наглядная, композиционно-значимая и прочие функции).

При всей общности признаков ключевое слово и словообраз нетождественны. Благодаря своей проекции на художественное целое, ключевые слова концентрируют мысль автора и определяют вектор ее движения в пространстве текста / текстов автора. Обогащаясь новыми смыслами в процессе функционирования, ключевые слова превращаются в словообразы, обладающие большей степенью обобщенности и способные конденсировать *оценку* создаваемой индивидуально-авторской картины мира. Иными словами, словообразы характеризуются концептуальностью и выполняют идеороль, то есть вбирают в себя и понятийно-содержательный, и эмоционально-психологический объем, обусловленный культурно-историческим контекстом, мировоззренческим и эстетическим опытом писателя / поэта.

Итак, ключевое слово понимаем как эстетически значимую лексическую единицу поэтического текста, характеризующуюся повторяемостью употребления в тексте. Ключевые слова формируют художественное понятие на основе номинативного и образного значения. Функция прямого обозначения художественного понятия изначальна. И в этом плане ключевые слова могут накладываться на понятие тематических слов [Ныпадымка 2002: 31].

Включая в себя в процессе повторной номинации авторские представления и чувствования об объективной действительности, воспроизводя и создавая обобщенно-образные картины окружающего мира, единицы авторского сознания — *ключевые слова* — становятся константами более высокого, концептуального порядка — *словообразами*

(образами-выразителями идейно-художественного понятия)  
[Ныпадымка 2002: 36].

Концептуальный анализ художественного текста — это особый тип его исследования, при котором основой отгаликивания являются понятийные категории, а задача заключается в выявлении способов репрезентации концептов. В связи с этим справедливо, на наш взгляд, замечание о том, что концепт в художественном тексте существует одновременно в двух измерениях: во-первых, как элемент картины мира конкретной языковой личности, моделируемой в тексте (персонажа), и, во-вторых, как базовый концепт текстового пространства (смысл текста), то есть как элемент индивидуальной картины мира языковой личности.

И в том, и в другом случае репрезентантом концепта является слово.

### **3.3. К проблеме интерпретации термина «концепт» и «художественный концепт»**

Все более очевидной для лингвистов становится неразрывность триады «язык – мысль - разум». Именно в связи с проблемой соотношения языка и мышления возникла и приобрела актуальность проблема концепта. За последние десятилетия она изучена в достаточной мере, в связи с чем, по нашему мнению, нет необходимости ее воспроизводить. Задача работы – показать понимание данной проблемы, представить основные структурные особенности концепта и их использование при изучении идиостиля поэта.

Концепты как основные единицы лингво-когнитивного уровня языковой личности - это идеальные сущности, «которыми оперирует человек в процессе мышления и которые отражают содержание опыта и знания» субъекта. [Краткий словарь когнитивных терминов. 1996: 90].

Все трактовки, в общем, рассматривают концепты как способы репрезентации действительности в сознании людей, как сгустки смысла, несущие важную культурную информацию и находящие свое конкретное выражение в виде знаков (в широком понимании знака), в языке, в искусстве и т.д. Концепт выступает как «единица, призванная связать воедино научные изыскания в области культуры, сознания и языка, так как он принадлежит сознанию, детерминируется культурой и опредмечивается в языке» [Слышкин 2000: 9].

Концепты как элементы индивидуальной картины мира интегрируют всю парадигму мироощущений, начиная от восприятия повседневности до научной интерпретации, отражающейся в понятиях и терминах. С одной стороны, они формируются из природной, хаотичной данности, а с другой – из социокультурной реальности, культурные смыслы которой поддерживаются социокультурными конвенциями, упорядочивающими миропонимание и формы взаимодействия носителей той или иной культуры. Захватывая бессознательное, концепты выражают жизненные установки людей, устойчивые образы мира, эмоциональные предпочтения, свойственные данному сообществу, культурной традиции, ментальной сущности языка. При этом слово не может быть признано равным концепту, оно наделяется способностью лишь «репрезентировать и заменять в сознании человека определенный осмысленный им фрагмент действительности, указывать на него, отсылать к нему, возбуждать в мозгу все связанные с ним знания – как языковые, так и неязыковые <...> оперировать этим фрагментом действительности в процессе мыслительной и речемыслительной деятельности» [Кубрякова 1997: 51].

Впервые в отечественной лингвистике термин «концепт» в значении, отличном от термина «понятие», использует С. А. Аскольдов-Алексеев. Он отмечает, что концепты выступают в функции заместительства, «концепт

есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов-Алексеев 1928: 31]. По своей сути концепт восходит к понятию, введенному Б. А. Лариным еще в 1923 году. Он отметил концептуальное значение слова, проявляющееся в том, что слова, относясь к одному и тому же предмету или явлению, «соответствуют разным точкам зрения, разным представлениям (различие обусловлено не в мире бытия, а в мире сознания)» [Ларин 1956: 122]. Д. С. Лихачев вслед за этим объясняет суть концепта как «алгебраическое выражение значения», а именно: то или иное слово не вызывает в нашем сознании набора признаков, формирующего его словарное значение или логическое понятие, – «охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его» [Лихачев 1993: 4]. Д. С. Лихачев усложняет понимание концепта, трактуя его с позиций психологии, с точки зрения отдельного носителя языка или с позиций «человеческой идиосферы» [Лихачев 1993: 4]. Содержание концепта включает как соответствующее значение (как правило, не точно совпадающее со словарным), так и совокупность ассоциаций, оттенков, связанных с личным и культурным опытом носителя. Вместе с тем автор отмечает всеобщность концептов, так как, если бы они были полностью индивидуальны, общение стало бы невозможным.

Подход А. Вежбицкой [Вежбицкая 2001] предполагает рассмотрение концептов как инструментов познания внешней действительности, которые должны быть описаны средствами языка в виде некоторых объяснительных конструкций. Такой подход может быть назван **ЛОГИКО-ПОНЯТИЙНЫМ**.

Для **лингвокультурологии** (Ю. С. Степанов, В. В. Колесов, В. И. Карасик и др.) концепт – это прежде всего явление духовной

культуры, «сгустки культурной среды в сознании человека» [Степанов 1997: 40].

**Когнитивистику** (Н. Ф. Алефиренко, А. П. Бабушкин, В. В. Красных, Е. С. Кубрякова, В. А. Пищальникова, И. А. Стернин, З. Д. Попова и др.) интересует семантическое пространство языка, которое репрезентирует определенный концепт. Концепт — средство раскрытия «внутреннего единства и структурированности значительных участков лексико-фразеологической и синтаксической системы языка, объединенных репрезентацией одного концепта в разных его ипостасях» [Попова, Стернин 2000: 27].

Делаются также попытки определить концепт «от противного»: В. В. Колесов характеризует его как «нечто, не отражающее ни денотата, ни референта, являющееся исходной точкой семантического наполнения слова и одновременно – конечным пределом развития и существующее только в системе соответствий данной культуры как некий «резервуар смысла»» [Колесов 1999: 123].

А. П. Бабушкин [А.П. Бабушкин 1996: 36] рассматривает концепт в рамках такого лингвистического направления, как **КОГНИТИВНАЯ СЕМАНТИКА**. Концепция А. П. Бабушкина опирается на теорию референции и теорию смысла. Идеальная сущность концепта, по мнению Бабушкина, находит свое материальное воплощение в конкретных словах языка, так как, “в самом слове, в равной мере в его вербальной дефиниции фиксируются результаты когнитивных усилий человеческого разума” [А. П. Бабушкин 1996: 36].

**Психолингвистика** (А. А. Залевская, К. Ф. Седова и др.) рассматривает проблему моделирования слов как психологических реальностей. А. А. Залевская подвергает критике саму возможность изучения концепта, так как «концепт – это то, что функционирует в голове

индивида» [Залевская 1999: 69]. Отсюда вытекает достаточно спорное положение о том, что то, что происходит в голове индивида, не может быть объектом лингвистического исследования.

В диссертации принято определение концепта, распространенное в когнитологии: «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга... всей картины мира, отраженной в человеческой психике. Понятие концепта отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания... в виде неких квантов знания... информация может включать как сведения об объективном положении дел в мире, так и сведения о воображаемых мирах...» [Краткий словарь когнитивных терминов 1996: 90].

На наш взгляд, справедливо мнение Л. О. Чернейко, утверждающей, что концепт включает понятие, но не исчерпывается им, а охватывает все содержание слова – и денотативное, и коннотативное, «отражающее представление носителей данной культуры о характере явления, стоящего за словом, взятым в многообразии его ассоциативных связей» [Чернейко 1995: 75].

Ю. С. Степанов выделяет такие компоненты в составе концепта, как основной, актуальный признак (реально существующий для носителей языка данной эпохи), дополнительный, пассивный признак или несколько признаков (актуальные лишь для отдельных социальных групп) и внутреннюю форму (т.е. этимологический признак, «исток» концепта, важный лишь для исследователей) [Степанов 1997: 45]. Из данного определения вытекают и предлагаемые автором методы исследования концептов – этнографические, культурологические, исторические. Основной акцент делается на социальную сущность концептов, а не на индивидуально-психические особенности, как у Д. С. Лихачева.

Действительно, концепты, как явления культуры, относятся к коллективным ценностям, представляя собой элементы коллективного сознания, но в их своеобразном преломлении в индивидуальных сознаниях отдельных носителей языка. И хотя, несомненно, они обрастают множеством личностных ассоциаций, концепты для представителей одной культуры имеют много общего.

По степени актуальности для различных носителей языка, по мысли Г. И. Немец, концепты делятся на универсальные (национальные) и авторские; по степени значимости для конкретной языковой личности – на базовые и периферийные. Они формируются на основе оценочных признаков общего языкового значения ключевых знаков, представляющих собой частотные и ценностно значимые единицы различных языковых уровней. Ключевые знаки, выделяемые на фонетическом, словообразовательном, грамматическом уровнях, - собственно лингвистические. Ключевые знаки, проявленные на лексико-грамматическом уровне языка (контекст) - несобственно лингвистические. Ключевой знак соотносится с концептом как материальное и идеальное [Немец 2002: 5].

О. Ю. Шишкина в своей диссертации предлагает следующие типы концептов: языковой, мифологический, эстетический, литературоведческий, религиозный, культурологический, искусствоведческий, художественный [Шишкина 2003]. Эта позиция позволила сосредоточить внимание, на наш взгляд, на особенно четком и емком термине, вбирающем в себя многие другие, а именно: *художественный концепт*. Его значимость не оспаривают и другие ученые (Л. Н. Чурилина, М. С. Проскураков, З. Д. Попова, И. А. Стернин, Н. С. Болотнова, И. А. Тарасова и др.).

Концепты не существуют «вне человеческого субъекта» [Аскольдов 1928], формируются в сознании [Степанов 1997], обогащаются художественным мышлением. Следовательно, художественный концепт первоначально возник в сознании художника слова и воплощается в художественном произведении с помощью языковых средств, с помощью использования стилистических приемов. Сквозь призму авторского в художественном произведении находит отражение сознание персонажа, чья точка зрения может совпадать или не совпадать с авторской [Чурилина 2002]. Затем, в акте коммуникации, в процессе мышления писателя художественный концепт воспроизводится или рождается в сознании читателя. Следовательно, «художественный концепт может отражать разные типы сознания субъектов: 1) «обыденное»...; 2) «научное»...; 3) «художественное» (человека искусства, отражает нетривиальный взгляд на вещи); 4) «философское»» [Чернейко, Долинский 1996: 35].

Художественный концепт в сознании художника слова возникает при реализации особого типа познания — художественного. Но и другие типы познания оказывают свое воздействие на его формирование.

«Художественный концепт реконструируется исследователем» [Шишкина 2003]. На основе сопоставления с культурным концептом среди компонентов, наполняющих его структуру, можно выделить общекультурный (как правило, фиксируется словарями) и индивидуально-авторский.

Под художественным концептом мы, вслед за О. Ю. Шишкиной, понимаем ментально-языковую единицу, которая имеет имя, изначально формируется в сознании поэта / писателя и репрезентирует в художественном произведении (или совокупности произведений) с помощью языковых средств и стилистических приемов (тропов, фигур).

Художественный концепт реконструируется исследователем, вмещая в себя как общекультурный, так и индивидуально-авторский [Шишкина 2003, с.11]. В данной трактовке учитывается возможность возникновения концепта у других субъектов (помимо художника слова), указываются способы репрезентации концепта, вводится понятие общекультурного.

Среди характерных свойств художественного концепта выявляются сочетание рационального и иррационального, неопределенность возможностей [Аскольдов 1928; Чернейко, Долинский 1996]. Специфические функции художественного концепта заключаются в определении семантического и композиционного строения текста, участии в коммуникации между автором и читателем [Болотнова 1998], отражении внутри- и межтекстовых ассоциативных связей [Тарасова 2004].

Для осмысления содержательной наполненности концепта, его отличия от прочих эстетических констант (ключевых слов и словообразов) необходимо определить структуру концепта. Художественный концепт имеет определенную *структуру*, хотя и не может быть жестко структурирован подобно значению слова. Это связано с тем, что он функционирует, актуализируясь в разных составных частях и аспектах, соединенных с другими концептами и отталкивающихся от них. Это и есть процесс мышления.

Известно несколько подходов к моделированию и исследованию такой структуры. Г. И. Немец определяет структуру концепта как ядро / периферия. Такое соотношение зависит от регулярности / нерегулярности оценочных признаков общего языкового значения ключевого знака. [Немец 2002: 5].

По мысли В. Н. Телия, структура концепта трактуется с точки зрения культурного развития – он состоит из различных уровней, “слоев”,

которые “являются результатом, “осадком” культурной жизни разных эпох” [Телия 1988: 46].

Послойная структура концепта, соотносимая с семантическим компонентом слова-репрезентанта, предлагается в работе Н. Ф. Алефиренко [Алефиренко 2003]. Наиболее абстрактный слой — суперкатегориальный. Он указывает на ту область концептосферы, к которой относится данный концепт. Категориальный слой характеризуется более узким смыслообразующим свойством. Понятийный состоит из совокупности предметно-логических признаков. Этнокультурный слой содержит отличительные признаки, отражающие специфику видения мира членами одного этноязыкового сообщества. Наконец, образно-ассоциативный слой выражает предметно-чувственные представления носителя языка.

При описании художественного концепта возникает неизбежная омонимия в связи с использованием слов «образ», «образный». В работе И. А. Стернина речь идет об образности как наглядности, в то время как в стилистических работах образность близка ассоциативности [Стернин 2001]. Мы используем термин «образный слой концепта» для упорядочения метафорических моделей.

Оригинальный подход к структуре концепта представлен в работе Г. В. Токарева [Токарев 2001]. Исходя из наличия в структуре концепта культурного слоя автор считает, что в его состав входят чувственный, аксиологический и модусный (оценка, эмотивность, ассоциации) компоненты. Наряду с культурным в структуре концепта выделяются универсальный (понятийный), социально-групповой и личностный слои. Последний репрезентируется текстами, созданными языковой личностью.

И. А. Тарасова, вслед за Н. А. Афанасьевой [Афанасьева 2001], отмечает в структуре концепта понятийный, предметный, ассоциативный,

образный, символический и ценностно-оценочный слои [Тарасова 2003: 70-75]. В ассоциативном слое, с ее точки зрения, сконцентрированы представления, связанные с ядром. Их вербализации могут быть рассмотрены как составляющие ассоциативного поля концепта. Ассоциация как психический феномен представляет собой «обусловленную предшествующим опытом связь представлений, благодаря которой одно представление, появившись в сознании, вызывает по сходству, смежности или противоположности другое» [Климкова 1991: 45].

Слово посредством ассоциативного уровня формирует следующий, образный уровень. Образный слой включает элементы тропеических конструкций, в которые входит ключевое слово.

Н. В. Богданова выделяет три слоя в структуре художественного концепта: предметно-понятийный, образно-ассоциативный и эмоционально-оценочный [Богданова 2007].

Предметно-понятийный уровень составляет ядро художественного концепта и вмещает: 1) имя концепта; 2) дефиниции толковых словарей, реализуемых в художественном тексте; 3) этимологию имени, которая рассматривается как «внутренняя форма слова».

Образно-ассоциативный уровень формируется с помощью тропов и фигур, а также за счет актуализации в контексте периферийных сем. Однако в нашем исследовании, вслед за И. А. Тарасовой, мы разграничиваем ассоциативный и образный уровни. На наш взгляд, деление данных уровней вполне правомерно, поскольку термины «образ» и «ассоциация» не тождественны по своему содержанию. В «Словаре языка русской поэзии XX века» под образами понимаются «поэтические номинации, то есть сочетания слов и слова, имеющие в поэзии особый эстетический смысл, специфическую семантическую и

экспрессивную нагруженность» [Словарь языка поэзии 2004: 7]. Словарем зафиксированы следующие признаки словесных образов: 1) употребление в переносном смысле; 2) выразительность; 3) конкретность. Использование слов в следующих типах единиц языка поэзии: описательно-метафорических сочетаниях, перифрастических сочетаниях, признаковых сочетаниях.

Ассоциация (от лат. *association* — соединение) представляет собой связь между психическими явлениями, при которых актуализация одного (восприятия, представления) влечет за собой появление другого. Концепт как ментальное образование многослойного типа включает в свой состав разного рода ассоциации, связанные с референтом в национальном или индивидуальном сознании. Они могут превращаться в устойчивые ассоциации, символ.

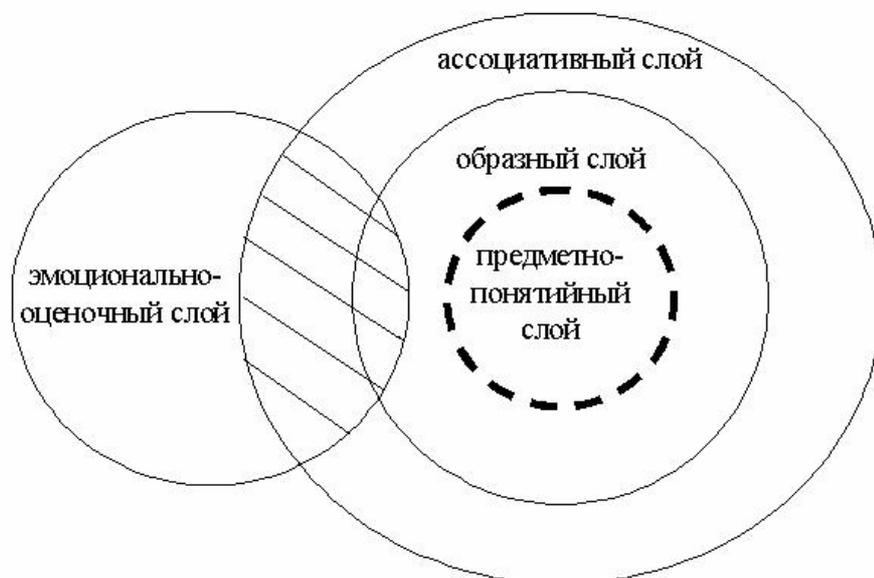
Фиксация ассоциаций с ассоциативном слое происходит при выполнении условий (одного- двух): «ассоциация восходит к мифу или архетипу; носит традиционно-поэтический характер; принимает устойчивый для поэтического сознания характер и отражает связь конкретных и абстрактных сущностей; сопровождается определенными лингвистическими средствами экспликации (включение в ассоциативный ряд с другими символами; сквозной повтор в контексте всего произведения и др.)» [Тарасова 2003: 88].

Ассоциации могут носить лингвистический и экстралингвистический характер. При выявлении последних важны фоновые знания.

Эмотивно-оценочный уровень реализуется при помощи употребления аксиологических лексем в одном контексте с лексемами-экспликантами художественного концепта, архитектурно.

Между слоями художественного концепта, по мнению исследователей, нет четких границ (См. Схему 2).

## Схема 2. Структура художественного концепта



Эта предельно четкая структура художественного концепта используется нами в работе опосредованно, потому что художественные концепты Н.Заболоцкого очень сложны и зависят от многих составляющих: натурфилософских корней восприятия окружающей действительности, природы как первоисточника мира, культурно-исторических составляющих, биографическим вектором его миропонимания, земным кредо его эстетики.

### **Подведем итоги.**

Центральным в определении понятия художественный текст является особая эстетическая функция, реализуемая через систему ключевых слов, словообразов, через авторскую концептосферу, которые требуют обязательного выхода в культурно-историческое пространство.

Слово, погруженное в контекст, становится ключевым словом — значимой эстетической единицей в структурно-семантической композиции поэтического текста, которая может реализовываться в индивидуально-содержательном и в эмоционально-экспрессивном планах отдельного

произведения. Ключевое слово как единица авторского сознания фиксируется в поле содержания и настраивает читателя на вектор авторского видения мира. В этом плане ключевое слово всегда является темообразующей единицей.

Поэтическая многоплановость слова ведет к обогащению ключевого слова новыми или дополнительными к основному значениями. Связанность этих значений между собой, «перетекание» смыслов из текста в текст способствует преобразованию ключевых слов в словообраз — категорию авторского мышления.

Словообразы оказываются многослойными, так как могут выстраиваться посредством эстетических значений ключевых слов и посредством содержательного объема художественных концептов. В этой связи словообраз может обладать различной степенью обобщенности, но при этом всегда большей, чем ключевое слово.

Поэтому словообраз понимаем, вслед за А. С. Ныпадымкой, как эстетически значимую языковую единицу, семантически охватывающую всё творчество художника. Он всегда идеозначим и концептуален и организует структурно-смысловое поле поэтического текста, аккумулируя в себе воздействующую энергию и заключая в себе мировоззренческое понятие.

Художественный концепт не есть образ, но он тяготеет к потенциальным образам. Именно потенциальность становится основной ценностью художественных концептов и определяет отношения между словообразом и художественным концептом и как парадигматические, и как синтагматические.

Художественный концепт «держится» на ключевых словах как на опорных точках и аккумулируется в словообразах — точках соединения

вербального и невербального. В этих единицах сознания обобщаются знания и идеи. Обобщение происходит в процессе мышления.

Поэтому под художественным концептом понимаем единицу художественного мышления поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений, оставаясь при этом категорией ментальной.

## ГЛАВА 2

### ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА ЖИЗНЬ

#### § 1. О биографическом векторе миропонимания Н. А. Заболоцкого

Поэзия Н. А. Заболоцкого в разные эпохи оценивалась по-разному. Было широко распространено представление о чуждости поэта эпохе, о вредном влиянии его произведений на молодежь. Эмигрантская критика поначалу не отреагировала на его произведения. «Не расслышал» Н. А. Заболоцкого В. Ф. Ходасевич, приняв его за графомана, многие авторы последующих десятилетий называли его поэзию сюрреалистической, экспрессионистической, модернистской [Заболоцкий 1965а, Карлинский 1965, Поллак 1967, Фостер 1973], отмечалась утопичность и метафизичность его произведений [Вайлс 1965, Иерарди 1979]. Наиболее объективно его поэзию оценили писатели-современники М. Зощенко (1937) и М. Зенкевич (1929).

Читательское восприятие творчества любого поэта, представление об индивидуальности его мира не будет полным без учета культурно-исторического контекста, взаимоотношений поэта и эпохи, без учета его эстетических взглядов. В особенности это относится к Н. А. Заболоцкому, поэту тонкому, глубокому, трагическому. Еще при жизни писателя определились два периода творчества — раннее и позднее — соответственно этапам его биографии (до ГУЛАГа и после него), однако в последнее время все большее распространение получает справедливая, на наш взгляд, мысль об органической целостности и единой логике пути поэта [Волгин 1985, Степанян 1988, Сарнов 1987, Красильникова 1989, Филиппов 1990, Пурин 1992]. Н. А. Заболоцкий принадлежит к первому поколению русских писателей, которое вступило в творческую пору жизни уже после революции. Раннее творчество поэта проходит под знаком

принадлежности к ОБЕРИу, с одной стороны, и под знаком постоянного поиска своего места в мире, стиля в литературе, с другой стороны. В его биографии поражает удивительная преданность поэзии, упорная работа над совершенствованием своего поэтического мастерства, целеустремленное развитие собственной концепции мироздания и убежденности в том, что нужно писать не отдельные стихотворения — целую книгу.

Ключевой и сквозной в поэзии Н. А. Заболоцкого стала тема природы. И это не случайно, поскольку природа являлась принадлежностью его духовного мира, который всегда был при нем [И. Волгин 1985: 37]. Важное место в его биографии заняли воспоминания о детстве, прошедшем среди вятских лесов и полей. Вот одно из впечатлений, определивших исходный жизненный «фонд» его поэзии: «И зима, огромная, холодная, нестерпимо блистающая на снежных пустынях полей, развертывала передо мной свои диковинные картины. Поля были беспредельны, и лишь далеко на горизонте темнела полоска леса. Снег скрипел, пел и визжал под полозьями; дребезжал колокольчик; развевая свои седые, покрытые инеем гривы, храпели лошади, и протяжно покрякивал ямщик, похожий на рождественского деда с ледяными сосульками в замерзшей бороде. По временам мы ехали лесом, и это было сказочное государство сна, таинственное и неподвижное. И только заячьи следы на снегу да легкий трепет какой-то зимней птички, мгновенно вспорхнувшей с елки и уронившей в сугроб целую охапку снега, говорили о том, что не всё здесь мёртво и неподвижно, что жизнь продолжается, тихая, скрытная, беззвучная, но никогда не умирающая до конца» [Воспоминания 1977: 21]. Задолго до шестидесятников тема Человек и Природа зазвучала в стихах Н. Заболоцкого трагически разительно и неожиданно.

Через призму родной природы поэт смотрит на мир, выверяет свои чувствования. Вот почему тема природы в поэзии Н. А. Заболоцкого вступает во взаимодействие с другими темами. Основой стихотворений 1926-1928 гг. стали зарисовки городской жизни, вобравшей в себя все контрасты и противоречия того времени. Недавнему сельскому жителю город представлялся то чуждым и зловещим, то привлекательным особой живописностью. Осмысливая свое отношение к городу, Н. А. Заболоцкий пытается уже в 20-е годы связать социальные и личностные проблемы с представлениями о взаимосвязях, взаимозависимости человека и природы.

Натурфилософские корни творчества тех лет хорошо прослеживаются в стихотворениях «Лицо коня» 1926, «В жилищах наших» 1926. В стихотворениях «Вечерний бар», «Новый быт», «Ивановы», «Свадьба» в форме «затертой» житейской сплетни изображается пошлость и духовная ограниченность обывателя. Причина этого — уход жителей города от естественного существования в согласии с природой. Смысл произведений, составляющих первую книгу поэта «Столбцы», был обнажен, контрастируя с поэтическими направлениями тех лет, и многими критиками понят превратно. Результатом стал арест Н. А. Заболоцкого после публикации в 1933 году его поэмы «Торжество земледелия». Ему приписывали формализм и проповедничество чуждой идеологии.

Н. А. Заболоцкий, изначально связанный с природой, будучи человеком «от земли», все более сосредоточивался на философской лирике. В 1932 году он познакомился с космогоническими идеями К. Э. Циолковского о монизме Вселенной. Реализация идей В. И. Вернадского и К. Э. Циолковского о сходстве метаморфоз природы и человечества определила основу его натурфилософской концепции, тяготеющей к научному подходу, — это представление о мироздании как единой системе, объединяющей живые и неживые формы материи, которые

находятся в вечном взаимодействии и взаимопревращении. Этому посвящены написанные в начале 30-х годов поэмы «Безумный волк», «Деревья», «Птицы», стихотворения «Школа жуков», «Венчание плодами», «Лодейников».

Развитие сложного организма природы проходит путь от первобытного хаоса к гармонической упорядоченности всех ее элементов. И основную роль здесь играет присущий природе разум. Он, с точки зрения поэта, основная движущая сила Вселенной, основа гуманистической концепции существования человека и природы. Этой теме посвящены стихотворения «Засуха», «Весна в лесу», «Всё, что было в душе», «Вчера, о смерти размышляя».

Природа у Н. А. Заболоцкого – не статичный «фон», на котором разыгрываются человеческие взаимоотношения, строятся и рушатся судьбы, а полноправный образ мироздания сродни Личность. В мире произведений поэта происходит взаимосближение и взаимообогащение человека и природы. Природный космос у поэта сливается с человеческим, духовным. Поскольку результаты духовной деятельности человека также принадлежат природе, «материализуются» в ней, то он является не просто частью этой природы в длительной цепи эволюционного развития, а органической ее составляющей. «Имеется важный смысл в том, что живопись Рембрандта и Пикассо является такой же частью природы, как и раскраска на крыле бабочки. Имеется известный смысл в том, что симфония Бетховена или оперы Моцарта являются такой же частью природы, как и пение многоголосого пересмешника или овсянки... Поэты – романтики или натуралисты... думали, что когда они удалялись в девственные леса прочь от всего человечества и его деяний, то они общались с природой. Они ошибались дважды. Они забывали, что город, который они оставляли позади себя, из которого они «бежали», был такой

же частью природы, как деревья или птицы, которых они созерцали, и что они такие же продукты определенных обстоятельств» [Селзам, 1985 с.99]. Неоорганизм Н. А. Заболоцкого включает в себя это философское понимание «природности» человека, творений его духа и мысли для жизни. Природный космос сливается в его поэзии с человеческим, духовным, они перетекают друг в друга, образуя единое целое:

Я сделался нервной системой растений,  
Я стал размышлением каменных скал...

(«Гомборский лес» 1957)

Поэтому фантастические перевоплощения героев «Столбцов» — это осознание ими своего родства с каждой клеточкой, с каждой частичкой Вселенной.

В 1937 году выходит «Вторая книга» Н. А. Заболоцкого, включающая 17 стихотворений, а в 1938 году поэт был арестован и надолго оторван от литературы. «В качестве обвинительного материала в его деле фигурировали злопыхательские критические статьи и обзорная «рецензия», тенденциозно искажавшая существо и идейную направленность его творчества» [Заболоцкий 2003: 127].

Лишь в 1946 году Н. А. Заболоцкий был восстановлен в Союзе писателей и получил разрешение жить в столице. Поэт остался верен себе. Начался новый, московский период его творчества. В «поздней» лирике хорошо просматриваются черты его «ранних» произведений: отголоски натурфилософских представлений, элементы народного, земного юмора, иронии, гротеска (стихотворения «Читайте, деревья, стихи Гезиода», «Завещание», «Сквозь волшебный прибор Левенгука»; поэма «Рубрук в Монголии»).

Возвращение поэта в литературу было трудным, поскольку, с одной стороны, хотелось рассказать многое и о многом, но с другой стороны,

было еще не изжито опасение, что будут превратно истолкованы мысли и вновь использованы против него. В первые годы после возвращения он создал стихотворения, насыщенные чувством радости, осознанием счастья, свободы, в них поэт раскрывал секреты творчества, вдохновения, свободного общения с природой: «Гроза», «Утро», «Бетховен», «Уступи мне, скворец, уголок». Лишь о своем двойственном положении Н. А. Заболоцкий писал с иронией и грустью:

Я и сам бы стараться горазд,  
 Да шепнула мне бабочка-странница:  
 «Кто бывает весною горласт,  
 Тот без голоса к лету останется».

(«Уступи мне, скворец, уголок» 1946)

Затем, когда эмоции потухли, поскольку жизнь становилась привычной, творческий подъем сменился спадом, который длился до 1952 года. К этому времени относятся немногочисленные стихи, воспроизводящие действительность необъятных просторов страны: «Урал», «Город в степи», «В тайге», «Творцы дорог».

В 50-е гг. натурфилософская тема стала уходить в глубь стиха, становясь как бы его невидимым фундаментом и уступая место размышлениям над психологическими и нравственными связями человека и природы, над внутренним миром человека, над чувствами и проблемами личности.

В стихах этого периода появились ранее не свойственные поэту душевная открытость, автобиографичность, проявленная в стихотворениях «Слепой», «В этой роще березовой», в цикле «Последняя любовь».

Обострившееся внимание к живой человеческой душе привело его к психологически насыщенным жанрово-сюжетным зарисовкам «Жена», «Неудачник», «Смерть врача», «Журавли», к наблюдениям над тем, как

душевный склад и судьба отражаются в человеческой внешности: «О красоте человеческих лиц», «Портрет», «Некрасивая девочка», «Старая актриса».

Для поэта большее значение теперь имели красота природы, ее воздействие на внутренний мир человека. Формулой его творчества стала провозглашенная им триада МЫСЛЬ — ОБРАЗ — МУЗЫКА. «Поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душой, мускулами, — отмечал Н. А. Заболоцкий в статье «Мысль — Образ — Музыка». — Он работает всем организмом, и чем согласованней будет эта работа, тем выше будет ее качество. Чтобы торжествовала мысль, он воплощает ее в образы. Чтобы работал язык, он извлекает из него всю его музыкальную мощь. Мысль — Образ — Музыка — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт» [Заболоцкий 1965: 64].

«Преображение человека идет через воспитание в нем этических норм по отношению к природе: не соперничество, а сотворчество; взаимное узнавание и познание друг друга» [Ростовцева 1999: 62]. Всё это отличает подход в позднем творчестве: от простого воспевания природы к ее познанию. Как следствие, центральной в творчестве поэта становится эстетическая константа, связанная не только с обобщением, но и с категорией смысла, — словообраз ПРИРОДА. Он складывается в мышлении художника как элемент авторской картины мира Н. А. Заболоцкого: хронологически связан со временем установления (ранний период) и укрепления (поздний период) нового общественного строя, а пространственно — с родиной.

Словообраз — категория мышления, «носитель эстетических значений с идеологической направленностью» [Поцепня 1997: 178], связан с художественным концептом. Он, характеризуясь ассоциативной запредельностью, тяготеет к потенциальным образами так же, как

познавательный концепт направлен на конкретные представления, подходящие под его логический «родовой» объем, в художественном концепте есть свое «родовое», но оно находится вне рамок логического определения. «Родовое» в художественном концепте — органический сросток возможных образных формирований, определяемый основной семантикой художественных слов [Бабенко 2003: 127].

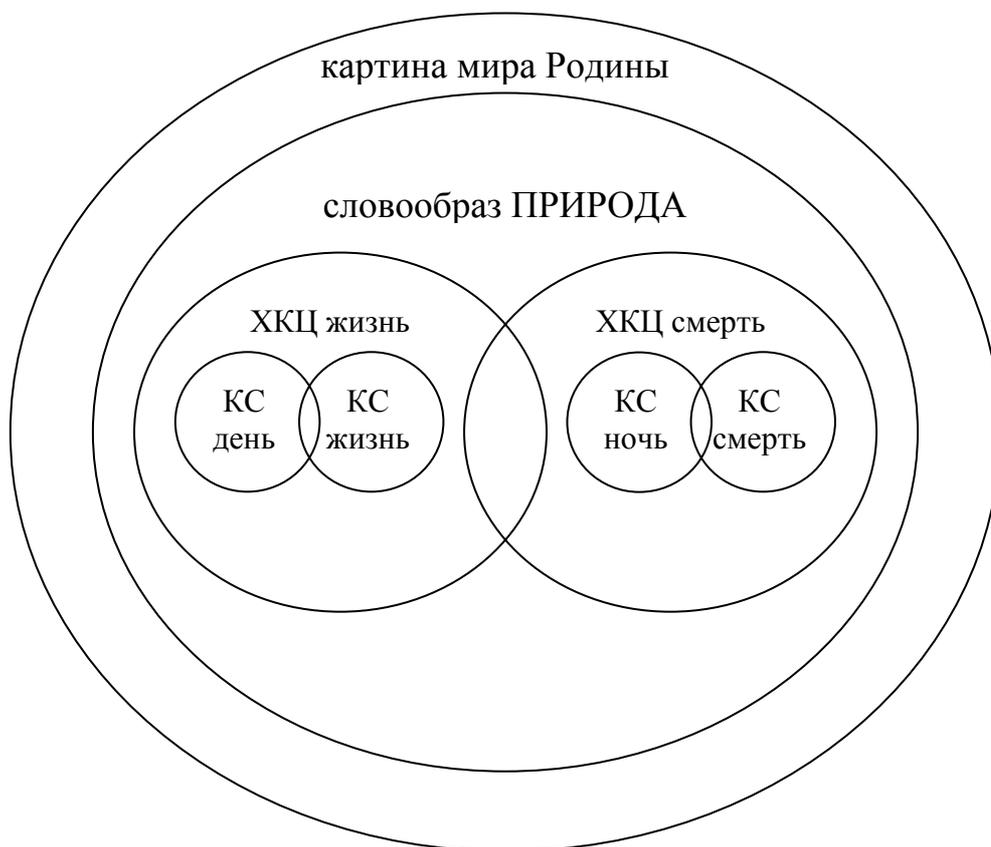
Словообраз ПРИРОДА связан с объективной картиной мира родины, которую не сразу принял поэт, потому что не видел в той (периода «Столбцов») родине будущего. Она для Н. А. Заболоцкого, как человека изначально природного, связанного с землей (его детство прошло в окружении природной красоты), должна быть гармоничной, потому что является частью его самого. Именно на основе картины мира родины выросла языковая картина мира автора. Ее основной составляющей явился словообраз ПРИРОДА, где конкретные (противопоставленные, на первый взгляд) ключевые слова ДЕНЬ — НОЧЬ вступают в символические отношения с абстрактными (также противопоставленными, на первый взгляд) художественными концептами ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ. Они относятся к универсальным и подвергались анализу в работах ряда исследователей [Л. О. Чернейко и Хо Сон Тэ, Т. Ю. Хатунцевой, И. А. Тарасовой, А. Г. Грек, Е. Г. Малышевой, О. С. Чумак], однако воспринимались, как правило, резко противопоставленными (к примеру, в работе О. С. Чумак 2004) и никогда, в отличие от творчества Н. Заболоцкого, не включенными содержательно в словообраз ПРИРОДА, не проявляющими в этой связи единства.

Непринятие такой, искаленной идеологией, родины приводит к манифестации художественного концепта ЖИЗНЬ в раннем творчестве ключевым словом НОЧЬ (а не ДЕНЬ), художественного концепта СМЕРТЬ — ключевым словом ДЕНЬ (а не НОЧЬ). Рождается сложный авторский

образ мира в раннем творчестве, а затем переосмыслиется в позднем, когда поэт «вернулся в жизнь» после тяжелых лет ссылки и молчания.

Родина в лице власти, жестоко отомстившая таким образом поэту, стала восприниматься им по-другому. Поэт не принял ее до конца, вуалируя мысль об этом классическим звучанием своих стихов, но определил ее ценность не во временном (ее «идеологической вывернутости»), а в вечном: Родина, мыслимая Н. А. Заболоцким как понятие исключительно природное, — это источник гармонии. В связи с этим словообраз ПРИРОДА в позднем творчестве строится иначе. Репрезентантами художественного концепта ЖИЗНЬ становятся ключевые слова ДЕНЬ, ЖИЗНЬ, художественный концепт СМЕРТЬ манифестирован ключевыми словами НОЧЬ, СМЕРТЬ, но при анализе единиц ассоциативно-смысловых полей ключевых слов-репрезентантов обнаруживается внутренняя связь, взаимопротекание дня и ночи, жизни и смерти (См. Схему 3).

**Схема 3. Структура словообраза ПРИРОДА**



Вуалируя свое сложное отношение к Родине, поэт выстраивает многоплановый словообраз ПРИРОДА, осознаваемый только в контексте картины мира Родины и становящийся идиоключевой единицей всего творчества Н. А. Заболоцкого.

## **§ 2. Языковая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в раннем творчестве Н. А. Заболоцкого**

Первым шагом на пути к постижению феномена Заболоцкого служит изучение сборника «Столбцы». Произведения, включенные в данный сборник, трактовались как формально-экспериментаторские. Современная поэту критика, за небольшим исключением, встретила сборник в штывы, а политическая оценка сборника закончилась тюремным заключением. «Столбцы» долгое время в литературоведении считались ошибочным шагом на пути к поздней лирике. В настоящее время положение о том, что этот сборник является неотъемлемой составляющей творчества Заболоцкого, его единой философской мысли представляется естественным, поскольку «Столбцы» — важный задел для начала рефлексии в постижении поэтом смысла жизни. Н. А. Заболоцкий стремился зафиксировать в образах все детали стремительной жизни, а потом в общей наглядной картине современного быта определить с оценками и ответить на философские вопросы: для чего дана человеку жизнь? в чем смысл бытия?

Раннее творчество Заболоцкого – это пример «младенчества мира», «времени кузнечика и пространства жука», то есть образ самодостаточной и абсолютно чистой жизни вне истории и без истории. Именно поэтому «Столбцы» представляют собой пространство преждевременного рождения. Это «видение вверх ногами» — эмбриональная оптика, позволяющая мотивацию к прапамяти, иными словами, это расфокусированное зрение, отражающее первозданность взгляда. Каждое стихотворение этого периода — это воскресение, то есть возможность встать в начало начал (в абсолютный ноль) и в начало своего, индивидуального, пути. Возможность эта необходима для поиска следов такой жизни в повседневном опыте современного человека. Необходимо

найти истоки гармонии жизни в современном состоянии мира, где всё продается и покупается, где определена даже цена человеческой жизни, но она ничтожно мала, поскольку миром правит материальное, телесное, бездуховное:

Весы читают «Отче наш»,  
 Две гирьки, мирно встав на блюде,  
 Определяют жизни ход...

(«Рыбная лавка» 1928)

Таким образом, легко объясняется положение о том, почему традиционно воспринимаемая как символ смерти ночь (Смерть — сестра ночи [Копалинский 2002: 202]), в ранней поэтике Н. Заболоцкого выступает как ключевое слово НОЧЬ, репрезентируя бытие человека и контрастное ему пространство словообраза ПРИРОДА в художественном концепте ЖИЗНЬ.

Содержательной основой ключа НОЧЬ является лексема «ночь» Лексикографическая интерпретация лексемы «ночь» сводится к следующим определениям:

— ‘часть суток от захода до восхода солнца, от вечера до утра’ [БАС: 1431]

— ‘невежество, незнание истин и добра, мрак духовный’ [Даль 1978-1980: 557].

Они расходятся с индивидуально-авторской интерпретацией этой лексемы. НОЧЬ становится ключевым словом уже в раннем творчестве поэта. Его вычленение в тексте мотивировано такими критериями, как частотность употребления, образная информативность, эстетически моделируемая смысловая структура, способность обобщать смысловой объем текста, способность формировать микрообраз и микротему.

В сборнике «Столбцы», насчитывающем 46 стихотворений и 3 поэмы, лексема «ночь» употребляется 67 раз. «Превращаясь в художественной сфере в многоаспектную единицу, образно воспроизводящую действительность, способную реализовать свои конкретно-чувственные возможности, обнаружить новые смысловые импульсы, намагничивающие эмоционально-содержательную сферу» [Донецких 1982: 13], ключевое слово НОЧЬ в индивидуально-авторском пространстве текстов может определяться как *'небытие'* («На даче», 1929, «Футбол», 1926; «Игра в снежки», 1928; «Искушение», 1929):

Мама стонет, дядя гонит,  
 Дядя давит лошадей,  
 И младенец, плача, тонет  
 Посреди больших кровей.

Пуповину отгрызала  
 Мама зубом золотым,  
 Тройка бешеная стала,  
 Коренник упал. Как дым,  
 Словно дым, клубилась степь,  
 Ночь сидела на холме.

(«На даче», 1929)

*'первоначало'* («Лицо коня», 1926; «Часовой», 1927; «Фокстрот», 1928; «Пекарня», 1928; «На лестницах», 1928; «Народный дом», 1928; «Меркнут знаки Зодиака», 1929; «Отдых», 1930; «Звезды, розы и квадраты», 1930; «Торжество земледелия», 1929-1930; «Деревья», 1933):

И стоит над косогором  
 Неподвижный лик луны.

.....

Высока земли обитель.  
 Поздно, поздно. Спать пора!  
 Разум, бедный мой воитель,  
 Ты заснул бы до утра.  
 Что сомненья? Что тревоги?  
 День прошел, и мы с тобой —  
 Полузвери, полубоги —  
 Засыпаем на пороге  
 Новой жизни молодой.

(«Меркнут знаки Зодиака», 1929)

‘духовное, высшее начало’ («Новый Быт». 1927; «Белая ночь», 1926;  
 «Вечерний бар», 1926; «Свадьба», 1928; «Бродячие музыканты», 1928;  
 «Самовар», 1929; «Царица мух», 1930; «Битва слонов», 1931):

Но что был двор?  
 Он был трубою,  
 Он был тоннелем в те края,  
 Где был и я гоним судьбою,  
 Где пропадала жизнь моя.  
 Где сквозь мансардное окошко  
 При лунном свете, вся дрожа,  
 В глаза мои смотрела кошка,  
 Как дух седьмого этажа.

(«Бродячие музыканты», 1928)

Художественный концепт ЖИЗНЬ трактуется исходя из эстетических значений его репрезентанта — ключевого слова НОЧЬ как нечто нереальное в перевернутом, подчеркнуто вещном мире «Столбцов». Именно этим объясняется тот факт, что его репрезентантом является не слово, именуемое концепт, максимально точно отражающее ядро как

смысловой центр, а контекстуальный синоним — *ночь*: скрытое, темное. Подлинная жизнь еще только собирается появиться на свет, её нет и не может быть в «доисторическое» время.

Н.А. Заболоцкий одним из первых поэтов XX века понял, что возможности получения первоначального знания лежат на путях углубленного познания объективного, внешнего мира. Мира природы. Необходимо было вернуть в поэзию мир, вытесненный индивидуумом, сделанный им игрищем своих чувствований, перелицовок. Именно этим объясняется особый характер эстетического значения ключа НОЧЬ как ‘духовного начала, спрятанного в темных глубинах прошлого’ («Белая ночь» 1926, «На даче» 1929), который, эволюционируя в идиостиле Н. А. Заболоцкого, обобщается до художественного концепта ЖИЗНЬ как ‘высшего начала, лишённого проявления и существования в реальности’.

И *ночь*, подобно самозванке,  
Открыв *молочные* глаза,  
Качается в *спиртовой* банке  
И просится на *небеса*.

(«Белая ночь» — редакция 1958 года)

Иначе данное стихотворение выглядело в первоначальной редакции:

Так *недоносок* или *ангел*,  
Открыв *молочные* глаза,  
Качается в *спиртовой* банке  
И просится на *небеса*.

(«Белая ночь» — редакция 1929 года)

Замена прямого обозначения в ранней редакции на ключевое слово НОЧЬ в последней объясняется, с одной стороны, «сменой языка» поэта и завуалированностью мысли в период позднего творчества, а с другой стороны, нарочитым опровержением восприятия ночи как отрицательного,

«темного» начала, ибо читатель находится в перевернутом с ног на голову мире, где видимое ложно театрально, где все подчеркнуто материально и устремлено в сторону твердого тела, а НОЧЬ помогает проникнуть в темные глубины прапамяти. Подобный отсыл проявляется в строках, описательно дублирующих представленный ключ: *молчанья грозный сон* («Свадьба» 1928), *солнце опускалось* («Бродячие музыканты» 1928).

Особенности репрезентации художественного концепта ЖИЗНЬ раскрываются и посредством анализа единиц ассоциативно-смыслового поля, построение которого основано на изучении парадигматических отношений слова-номинанта. В работе представлена методика моделирования и изучения ассоциативно-смыслового поля, предложенная Н. С. Болотновой [Болотнова 1994].

В число единиц, входящих в состав ассоциативно-смыслового поля ключевого слова НОЧЬ — репрезентанта художественного концепта ЖИЗНЬ — нами включены лексемы, связанные семантически и ассоциативно с ключевым словом НОЧЬ. Семантическая связь устанавливается на основании присутствия похожих или подобных сем в структуре значений лексемы «ночь». Ассоциативный потенциал ключевого слова-репрезентанта и контексты, в которых употребляется лексема «ночь», однокоренные и семантически близкие слова, указывают на необходимость включения определенной единицы в состав ассоциативно-смыслового поля. Границы поля, как правило, нечеткие, поскольку в нем представлены слова, относящиеся к различным частям речи, которые объединяет соотнесенность с денотатом и способность характеризовать объект в многочисленных и разнообразных его связях и свойствах. Ассоциативно-смысловое поле описывается в терминах ядра и периферии.

В ядро ассоциативно-смыслового поля включены ключевое слово-репрезентант, однокоренные слова, синонимы и антонимы. К синонимам,

входящим в ядро ассоциативно-смыслового поля, мы относим слова, близость или тождественность которых обусловлена лексическим значением либо семантическая близость которых объясняется контекстом. Такие лексемы могут отличаться оттенками значений, стилистической окрашенностью, коннотацией (См. Схему 4):

**Схема 4. Структура АСП ключевого слова НОЧЬ — репрезентанта художественного концепта ЖИЗНЬ**



Ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова **НОЧЬ**, относящееся к предметно-понятийному слою художественного концепта **ЖИЗНЬ**, составляют лексема *ночь*, однокоренные лексемы *ночной, полуночный*, языковой и контекстуальный антонимы *день, утро*, семантически близкие лексемы *вечер, закат, мрак, сон*.

Периферия ассоциативно-смыслового поля ключевого слова **НОЧЬ** представлена двумя пластами:

- ближней периферией (лексемы различных частей речи, связанные семантическими отношениями с единицами, входящими в ядро): *спокойно, дремлет, сонный, звезда, младенец, родив, чрево, первоначальной, бытие.*
- дальней периферией (лексемы, имеющие индивидуально-авторскую ассоциативную соотнесенность с ключевым словом, манифестирующим художественный концепт): *лунный свет, ветер, побелел, тихо, глубокий, темный, гремела, молочные глаза, сумерки, живот, горит, блистает лунный свет, густеет.*

Семантически близкой ключевому слову НОЧЬ становится ядерная единица *утро*, раскрывающая особенности предметно-понятийного слоя и осознающаяся поэтом как предвестник мнимо светлого дня в мире «Столбцов» и того дня, который предстанет перед читателем во вставшем на ноги мире позднего творчества Н. А. Заболоцкого. Мотив ожидания рождения символически идиозначим и поддерживается периферийными единицами образного слоя, представляющими собой слова с отрицательной коннотацией:

Они глядят в стекло.  
 В стекле восходит *утро*.  
 Фонарь, *бескровный*, как глиста,  
 Стрелой *болтается* в кустах.  
 И по трамваям *рай качается* —  
 Тут каждый мальчик улыбается,  
 А девочка наоборот —  
 Закрыв глаза, открыла рот  
 И ручку выбросила тёплую  
 На *приподнявшийся живот*.

(«Народный дом» 1928)

Ядровой единицей ассоциативно-смыслового поля ключа НОЧЬ является и лексема *сон*, семантически сближающаяся с эстетическим значением ключевого слова НОЧЬ — ‘*небытие*’. Сон в раннем творчестве поэта — это инструмент для передачи трансформированной, противоестественной действительности, фантасмагорическая суть которой не отличается от сновидения. При этом поэт нанизывает детали одну на другую вне логического объяснения, создавая обрывочность, характерную для сна, которая подчеркивает целостность повествования:

*Во сне он видит чьи-то рыла,  
Тупые, плотные, как дуб.  
Тут лошадь веки приоткрыла,  
Квадратный выставила зуб.  
Она грызет пустые склянки,  
Склонившись, Библию читает...*

(«Болезнь» 1928)

Периферийными единицами, представляющими образный слой, подчеркиваются отрицательные коннотации. Подобным образом Н. А. Заболоцкий приравнивает сумбур дневных событий (= мёртвую жизнь) к абсурдности ирреального сна (= небытие).

Мысль о зыбкости и иллюзорности жизни, приравненной к небытию, доводится до предела введением античного образа Сирены (единица дальней периферии, выстраивающая ассоциативный слой художественного концепта ЖИЗНЬ):

*Качали кольцами деревья,  
Спадали с факелов отрепья  
Густого дыма. А на Невке  
Не то сирены, не то девки,  
Но нет, сирены, — на заре,*

Все в *синеватом серебре*,  
*Холодноватые* но звали  
 Прижаться к палевым губам  
 И неподвижным, как медали.  
*Обман с мечтами пополам!*

(«Белая ночь» 1926)

Семантическая близость с ключевым словом НОЧЬ наблюдается и у ядерных единиц *вечер*, *закат*, поскольку лексикографическая характеристика слова «ночь» определяется как ‘часть суток от захода до восхода солнца, от вечера до утра’ [БАС: 1431]. Являясь началом ночи, они становятся предвестниками проявления первоначального, «сонного», спокойного состояния мира:

Спой мне, тётя Мариули,  
 Песню лёгкую, как *сон!*  
 Все животные *заснули*,  
*Месяц в небо унесён.*  
 Безобразный, конопатый,  
 Словно толстый херувим,  
*Дремлет* дядя Волохатый  
 Перед домиком твоим.  
*Всё спокойно. Вечер с нами!*  
 Лишь на улице *глухой*  
 Слышу: бьётся под ногами  
 Заглушённый голос мой.

(«Отдых» 1930)

Именно на настроении спокойствия поэт делает акцент в данном стихотворении, сводя лексемы *спокойно* и *вечер* и вводя другое

семантически сближенное с ключом НОЧЬ слово — сон — в сравнительный оборот, акцентирующий значение ‘*легкий*’.

Однокоренная лексема *полуночный* употребляется в словосочетании *полуночной звезде* как традиционный символ одухотворенной силы [Копалинский 2002: 90], актуализируя эстетическое значение ключевого слова НОЧЬ ‘*духовное, высшее начало*’ и отражая особенности образного слоя художественного концепта ЖИЗНЬ:

*Поэзия есть мысль, устроенная в теле.*

*Она течет, незримая, в воде —*

*Мы воду воспоем усердными трудами.*

*Она горит в полуночной звезде —*

*Звезда, как полымя, бушует перед нами.*

(«Предостережение» 1932)

кроме того, мы встречаем эту лексему в словосочетании *полуночная птица*, характеризующем образный слой и являющим собой также традиционный символ высшего состояния бытия, силы духа [Копалинский 2002: 167] собственно первоначального мира:

*Когда полуночная птица*

*Летала важно между трав,*

*Крестьян задумчивые лица*

*Открылись, бурю испытав.*

*Над миром горечи и бед*

*Звенел пастушеский кларнет,*

*И пел петух, и утро было,*

*И славословил хор коров,*

*И над дубравой восходило*

*Светило, полное даров.*

(«Торжество земледелия» 1929-1930)

Однокоренная лексема *ночной* встречается в «Столбцах» в сочетаниях *мрак ночной*, *с ночною розой* («Пекарня» 1928) и *во тьме ночной* («Лицо коня» 1926), проявляя особенности образного слоя художественного концепта ЖИЗНЬ. Словосочетания актуализируют эстетическое значение ключевого слова НОЧЬ как *'первоначало'*. Роза, являясь традиционным символом, несет абсолютно полярные значения: от обозначения смерти до обозначения жизни, от символа духовного и нравственного падения до символа одухотворенности. Это оказывается закономерным в контексте стихотворений Н. А. Заболоцкого, так как эстетическое значение ключевого слова НОЧЬ *'первоначало'*, актуализирующее художественный концепт ЖИЗНЬ, который рождает идиоключевой словообраз ПРИРОДА, включает в себя весь спектр проявления природного начала: от стихийного, первобытного до эстетически реализованного (первозданная одухотворенная красота). При этом увеличивается степень насыщенности и глубины ночи (*мрак* = темный и ночной = темный; *тьма* = темный и ночной = темный):

И пекарь огненной трубой  
Трубил о нем во *мрак ночной*.  
А печь, наследника *родив*  
И стройное поправив *чрево*,  
Стоит стыдливая, как дева  
С *ночною розой* на груди.

(«Пекарня» 1928)

Ночь как проявление глубины познания, духовности (*мрак ночной*, *тьма ночная*), как принадлежность истинной жизни противопоставляется в цикле ключевому слову ДЕНЬ. Прием контраста актуализирует эстетические значимости, важные для поэта. С одной стороны:

*Ночь глубока. На темный небосклон*

Восходят звезд соединенья.  
 И конь стоит, как рыцарь на часах,  
*Играет ветер* в легких волосах,  
 Глаза *горят*, как два огромных мира...

(«Лицо коня», 1926)

А с другой стороны:

Был *светлый* день. *Пустые облака*,  
 Как *пузыри* морщинистые вылетали.  
*Шел ветер*, огибая лес.  
 И мы стояли, тонкие деревья,  
 В *бесцветной пустоте* небес.

(«В жилищах наших», 1926)

При этом противопоставление происходит и на уровне ближней периферии в рамках образного слоя (представлены контекстуальные антонимы *глубока – светлый, темный (небосклон) – пустые (облака), восходят – вылетали, играет (ветер) – шел (ветер), (два) огромных (мира) – (бесцветная) пустота (небес)*). Насыщенный цвет ночи противостоит бесцветности (до пустоты), а значит незначительности, дня.

Особый интерес представляют единицы дальней периферии ассоциативно-смыслового поля ключа НОЧЬ. Они оказываются важными при формировании смыслового объема художественного концепта ЖИЗНЬ в рамках ассоциативного слоя, указывая на цветовое восприятие окружающей природы: от полупрозрачности (*молочный* («Белая ночь» 1926), *лунный свет* («Бродячие музыканты» 1928), *побелел* («Искушение» 1929)) до предельной насыщенности (*горит* («Предостережение» 1932), *тьма* («Лицо коня» 1926), *густеет* («Часовой» 1927)) и наоборот. Эстетически значимой оказывается для Н. А. Заболоцкого «экспрессия предельности» [Красильникова 1995, с.452]: трансформация, а точнее

взаимоперетекание цвета, поскольку в этом отражается двоякая природа ночи, как, впрочем, и всего в «Столбцах», для которых характерно постоянное соотношение видимого и подлинного в реальности. Поэтому, с одной стороны, внешнее проявление и ассоциации исключительно с темным временем суток и, если мыслить глубже, традиционно со смертью, и, с другой стороны, подлинное проявление как намек на духовность, чистоту, оторванность от земного, вещного.

Н. А. Заболоцкий при этом постоянно и настойчиво указывает на взаимоперетекание и взаимообусловленность данных понятий на лексическом уровне (глаголы, передающие динамику) в пределах предметно-понятийного слоя и на композиционном, образном уровнях (метафоры и сравнения объединяют мир природный и вещный) в пределах образного слоя:

ночь	→	смерть
↓	↑	↓
↑	↓	↑
день	→	жизнь:

В душе у форварда пожар,  
*Гремят, как сталь, его колена,*  
 Но уж из горла бьёт фонтан,  
 Он падает, кричит: «Измена!»  
 А шар вертится между стен,  
 Дымится, пучится, хохочет,  
*Глазок сожмет: «Спокойной ночи!»*  
*Глазок откроет: «Добрый день!»*  
 И форварда замучить хочет.

(«Футбол» 1926)

Поэт определяет, что власть большого города губит человека: противоестественная суть его разрушает связь человека и природы,

которую необходимо восстановить. Именно поэтому мир «Смешанных столбцов» — это мир ирреальный, лишенный традиционных жизненных ценностей, вставший «с ног на голову», но наделенный пантеистической тематикой (противопоставление на лексическом уровне в рамках предметно-понятийного слоя):

*День* прошел, и мы с тобой –  
*Полузвери, полубоги* –  
*Засыпаем* на пороге  
*Новой жизни молодой.*

(«Меркнут знаки Зодиака», 1929)

О подчеркнута живом характере ночи свидетельствует настойчиво используемый Н. А. Заболоцким прием олицетворения, который является составляющей образного слоя: *вышла ночь; приходит ночь; ночь подходит; ночь, открыв глаза; явилась ночь, ушла обратно; шла ночь без горечи и страха; ночь сидела на холме; тихо-тихо ночь ступает; ночь на воздух вылетает.* Наиболее полно это проявляется в поэме «Торжество земледелия» (1929-1930):

*Ночь гремела* в бочки, в банки,  
 В дупла сосен, в дудки бури,  
*Ночь* под маской истуканки  
*Выжгла* ляписом лазури.  
*Ночь гремела* самодуркой,  
*Все к чертям летело,* к черту.  
 Волк, ударен штукатуркой,  
 Несся, плача, пряча морду.  
 .....  
*Ночь кричала: «Буду! Буду!»*

Подобная «жизненность» и «живость» проявляется на уровне использования, как правило, определенной части речи, а именно, глаголов движения, причем повторяющихся, что привносит своеобразный знаменатель динамичности в значение ключевого слова НОЧЬ, еще теснее связывая его с художественным концептом ЖИЗНЬ, поскольку языковая картина мира раннего Заболоцкого в целом характеризуется обилием смысловых и образных трансформаций. ЖИЗНЬ представляется активной материей, способной к действию, ЖИЗНЬ интересна как процесс.

«Городские столбцы» характеризуются обилием семантически аномальных словосочетаний, соединяющих природный и вещный мир (*перепончатые рамы, курчавое небо* («Офорт» 1927), *бутылочный рай* («Вечерний бар» 1926), *в глазах одервенелых* («Часовой» 1927)), в которых всегда сопряжено природное и человеческое. Семантическая аномальность связана с тем, что поэт нарушает законы семантической синтагматики (для того чтобы два слова составляли правильное сочетание, они должны иметь общую сему). Смысл их использования в том, чтобы пробудить в слове своеобразный «эмоциональный взрыв», чтобы слово зазвучало по-новому, с одной стороны, а с другой — продемонстрировать взаимообусловленность человека и природы, невозможную в условиях уродливой фантасмагории душного городского быта, где однообразно, бездумно и бездушно живут сытые, плотоядные существа.

Этой же цели служат парадоксальные, алогичные сравнения, в которых перемежается мир живой и неживой природы, мир человека и вещный мир. Подобные сравнения демонстрируют «смену ролей»: то, что было неодушевленным с точки зрения языка, одушевляется, а одушевленное лишается души, становясь подчас механическим. И вновь образуется ситуация бесконечного поиска видимого и подлинного в реальности современного мира:

И ночь, подобно самозванке...

(«Белая ночь» 1926)

Глаза упали, точно гири...

(«Вечерний бар» 1926)

Во сне он видит чьи-то рыла,

Тупые, плотные, как дуб...

(«Болезнь» 1928)

Стоит, как башня, часовой...

(«Часовой» 1927)

Здесь бабы толсты, словно кадки...

(«На рынке» 1927)

И огурцы, как великаны...

(«На рынке» 1927)

И пасть открыта, словно дверь...

(«На рынке» 1927)

И голова, как блюдо...

(«На рынке» 1927)

Да рот большой, как рукоять...

(«На рынке» 1927)

И лампа взвояет, как сурок...

(«На рынке» 1927)

Прямые лысые мужья

Сидят, как выстрел из ружья...

(«Свадьба» 1928)

А конь, как стражник...

(«Цирк» 1928)

Зал трясется, как кликуша...

(«Цирк» 1928)

И наконец сравнение:

И жизнь трещала, как корыто...

(«Цирк» 1928)

раскрывает мысль о том, что жизнь не только не вмещается в рамки такого мира, но и поглощается или вытесняется им.

В этой связи логично возникновение оппозиции верх — низ, проявленной на композиционном уровне и играющей важную моделирующую роль в создании картины мира поэта. При этом верх всегда оказывается близким понятию 'отдаленность', и связан с подлинной жизнью, тогда как низ — близким понятию 'приближенность' и отражающим современное состояние мира. И всякое движение — это движение по вертикальной оси в обоих направлениях. Так, в стихотворении «Белая ночь» (1926) как бы пунктиром вырисовывается движение снизу вверх:

Гляди: не бал, не маскарад,  
 Здесь *ночи ходят невпопад*,  
 Здесь, от вина не узнаваем,  
*Летает хохот попугаем.*  
 Здесь возле каменных излучин  
*Бегут* любовники толпой,  
 Один горяч, другой измучен,  
*А третий книзу головой.*  
*Любовь стенает* под листьями,  
 Она *меняется* местами,  
*То подойдет, то отойдет...*  
*А музы любят круглый год.*  
 .....  
*И ночь, подобно самозванке,*

Открыв молочные глаза,  
*Качается в спиртовой банке*  
*И просится на небеса.*

Эта вертикальная ось в авторской картине мира организует и этическое пространство: зло – низ, добро – верх, что проявляется на уровне соотнесенных друг с другом периферийных единиц ассоциативно-смыслового поля ключевого слова НОЧЬ, к примеру, в стихотворении «На лестницах» (1928):

Низ	Верх
(семантика приземленности)	(семантика одухотворенности)
<i>рыла приподняв, текут любовным соком, запах страсти, дьяволы, чахоточная воеет рыба</i>	<i>отшельник, монах, праведник отважный</i>

Кроме прочего, движение по вертикали подчёркивается ключевым понятием «лестница» (она ведёт и вниз, и наверх). Этическое пространство оппозиции верх — низ, организованное понятиями добра и зла, проявляется на лексико-морфологическом уровне в рамках предметно-понятийного слоя в активном использовании «внизу» глаголов с семантикой движения или быстрого, резкого действия: *несутся, толкнет, бегут-бегут, идут, вздымает, качается, летит, танцует, взвояет, брызнул, пробежал, дернет, вздрогнул и др.* Подобная глагольность речи подкрепляется в пределах эмоционально-оценочного слоя эмоцией «дикого карнавала», присутствующей в семантике каждого глагола. Это подчеркивает динамизм повествования и близкое к первобытному несовершенство мира, проявленное в неустановленности и неустроенности, подкрепляемой постоянной подменой разума эмоциями в противовес жизни (подмена гармоничной эмоции радости первобытной (=

неосознанной) эмоцией «дикого карнавала»), проникнутой высшей гармонией, красотой целесообразности и совершенства.

Авторская картина мира оценочно моделируется и по такой горизонтальной оси, соотнесенной с оппозицией верх — низ, как прошлое — 'хорошо', нынешнее — 'плохо' («Новый Быт» (1927)), но всегда в соотношении с осью вертикальной: прошлое — 'духовное, связанное с небесами', нынешнее — 'земное и приземленное'. Смысловой горизонт ключевого слова НОЧЬ раздвигается за счет увеличения валентностных связей: изменение смыслового содержания, эмоционально-экспрессивной и стилистической окрашенности происходит вследствие сцепления в поэтическом единстве логически противоположных понятий. Сцепление *ночь — Новый Быт* (отражающее оппозицию верх — низ) образует идейно-смысловое кольцо данного стихотворения, проявляет оценку и поддерживается на уровне периферии ассоциативно-смыслового поля ключевого слова НОЧЬ: *свечка-пятерик, паникадилом осиян, благословить, крестик, поп, мощи, с одной стороны, — сидит в большой квартире, от стали ширится рука, новой жизни ополченец, завод, боржом, восходит солнце, садится прямо в комсомол, с другой стороны.* Фактически духовность разбивается о новый быт, о новую жизнь, которая оказывается лишь видимой (не подлинной), сплошь материальной, вещной, мертвой.

В мире «Городских столбцов» не возникает идейной конкретизации художественного концепта ЖИЗНЬ, репрезентируемого ключевым словом НОЧЬ, в словообраз ПРИРОДА (город не признает природного начала). А в «Смешанных столбцах» природа уже не просто угадывается, она существует в реальности, но вне города, там, где еще может быть восстановлена особая связь природы и человека, где оказывается реальным перетекание одного в другое:

...Мы встали в разные углы,  
 Мы стали тоньше. Головы растут,  
 И небо приближается навстречу.  
 Затвердевают мягкие тела,  
 Блаженно деревенеют вены,  
 И ног проросших больше не поднять,  
 Не опустить раскинутые руки.  
 Глаза закрылись, времена отпали,  
 И солнце ласково коснулось головы.

...И мы стояли, тонкие деревья,  
 В бесцветной пустоте небес.

(«В жилищах наших», 1926)

Вертикальная ось оппозиции верх – низ поддерживается здесь вновь горизонтальной, проявляемой и на композиционном уровне в соотношении город – природа.

Важной в языковой картине мира Н. А. Заболоцкого оказывается и звуковая материя стиха, тесно взаимодействующая с образным смыслом. Так, даже на уровне звука ключевое слово НОЧЬ распространяет смысловое влияние на своё окружение: повышается частотность звуков [Н], [Н’], [Ч] и их сочетаний:

Четыре гола пали вряд,  
 Над ними трубы не гремят,  
 Их сосчитал и тряпкой вытер  
 Меланхолический голкипер  
 И крикнул ночь. Приходит ночь.  
 Бренча алмазною заслонкой,

Она вставляет чёрный ключ  
 В атмосферическую лунку.

(«Футбол» 1928)

Гляди: не бал, не маскарад,  
 Здесь ночи ходят невпопад,  
 Здесь, от вина не узнаваем,  
 Летает хохот попугаем.  
 Здесь возле каменных излучин  
 Бегут любовники толпой,

Один горяч, другой измучен,  
 А третий книзу головой.

(«Белая ночь» 1926)

Эволюционируя в авторской картине мира, словообраз ПРИРОДА начинает пониматься поэтом как земля-родительница, наделенная силой, любовью, лаской, дарящая жизнь, принимающая живое после смертного часа, и обладающая «всеобъемлющей душой» (универсальным духовным абсолютom). Она мыслит, чувствует и прощает. Прощает человека, не осознающего пока себя частью и продолжением природы. Важнейшей составляющей словообраза ПРИРОДА является художественный концепт ЖИЗНЬ: природа «оживляет» животных, растения, стихию, наделяя их сознанием. Содержание художественного концепта представлено шире содержания репрезентирующего его ключа НОЧЬ (подлинная жизнь проявляется пока только в условиях первобытной, первоначальной стихии). Подобная система текстообразующих эстетических констант помогает раскрыть важную для Н.А.Заболоцкого философскую идею о

том, что в подчеркнутой «конечности», материальности, счисляемости мира важно осмыслить ценность жизни и ее сути:

*Природа* в стройном сарафане,  
Главою в солнце упершись,  
Весь день играет на органе.

Мы называем это: *жизнь*.

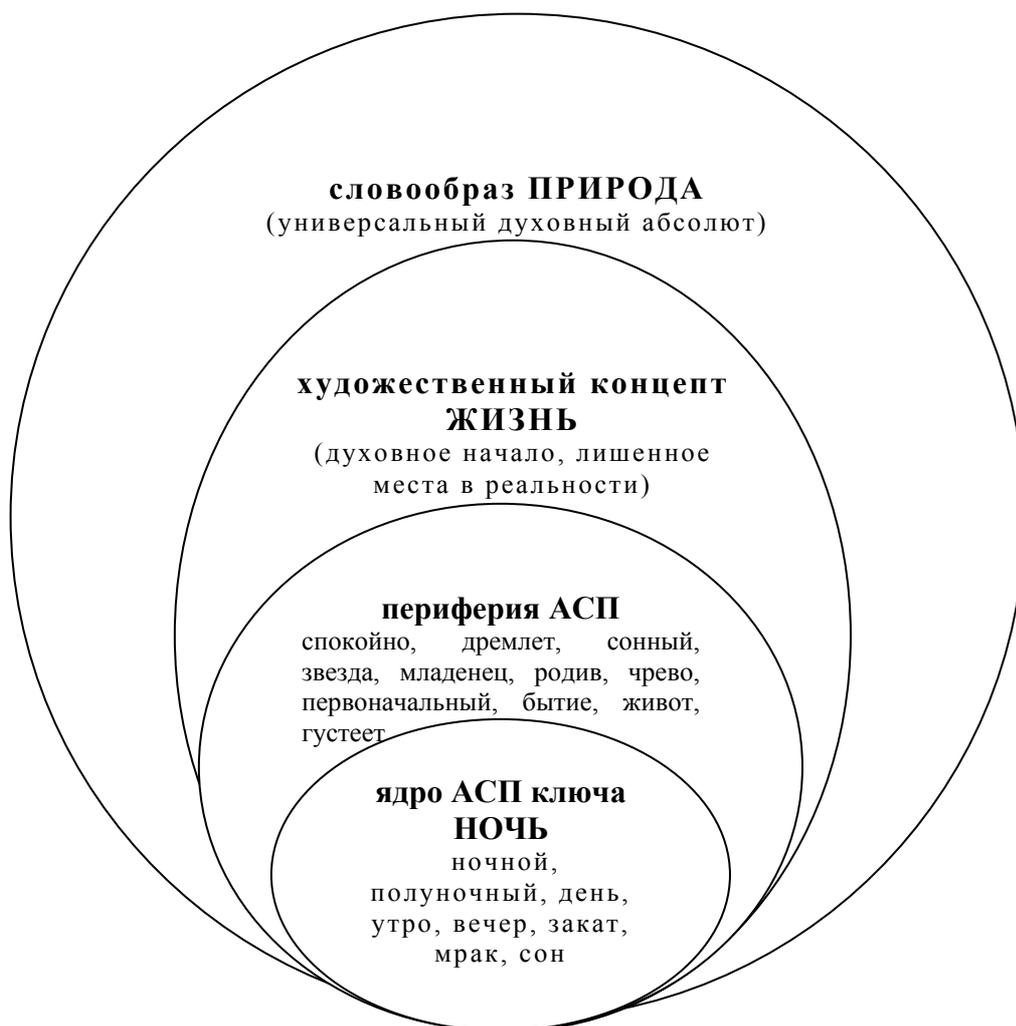
(«Поэма дождя» 1931)

### **Подведем итоги.**

Ключевое слово НОЧЬ, наполняющееся в контексте раннего творчества Н. А. Заболоцкого эстетическими значениями '*небытие*', '*первоначало*', '*духовное, высшее начало*' обобщается до художественного концепта ЖИЗНЬ как '*высшего начала, лишённого места в подобной реальности*', который является важной составляющей словообраза ПРИРОДА, представленного как соединение человеческого и вещного начала, лишённого привычной красоты (всё подменено приземленными чувствами, даже любовь — страстью (стихотворение «Белая ночь» 1926, «На рынке» 1927, «Свадьба» 1928, «На лестницах» 1928)) и гармоничной цельности (См. Схему 5).

Актуализация художественного концепта ЖИЗНЬ происходит на лексическом, морфологическом, образном уровнях, особое место среди которых занимают алогичные сравнения, олицетворения, в пределах предметно-понятийного, образного, ассоциативного и эмоционально-оценочного слоя.

**Схема 5. Языковая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в раннем творчестве Н. А. Заболоцкого**



При этом важно отметить, что отношения между художественным концептом ЖИЗНЬ и словообразом ПРИРОДА носят парадигматический характер. Таковым предстает мир «Столбцов».

### § 3. Языковая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в позднем творчестве Н. А. Заболоцкого

Как было отмечено, необходимо воспринимать «Столбцы и поэмы» как художественное целое, объединенное идеей поиска гармонии и смысла жизни. Такая цельность проявляется и в средствах репрезентации художественных концептов, рождающих словообраз ПРИРОДА.

Позднее творчество Н. А. Заболоцкого характеризуется «похожестью на все стихи», гладкописью, но это лишь маска в функции социально-идеологической мимикрии. При всей внешней непохожести этих периодов различие их лишь в том, что «Столбцы» «обнажены» (смысл на поверхности), а позднее творчество (40-50-е годы) характеризуется «сменой языка» (завуалированностью мысли). В этом «мост» между ними. Недаром Н. А. Заболоцкий до последних дней продолжает обдумывать и совершенствовать «Столбцы». Все его тексты — это результат взаимодействия индивидуального и культурного кода эпохи.

В позднем творчестве поэт изменил способ выражения мыслей, но непрерывная нить идеи постижения гармонии и смысла жизни продолжает свое развитие. Она может теперь проявляться, к примеру, на уровне мотивов, узнаваемых еще из «Столбцов»:

Гляди: не бал, не маскарад,  
Здесь ночи ходят невпопад,  
Здесь, от вина неузнаваем,  
Летает хохот попугаем.  
Здесь возле каменных излучин  
Бегут любовники толпой,  
Один горяч, другой измучен,  
*А третий книзу головой.*

(«Белая ночь» 1926)

Над ними небо было рыто  
 Веселой руганью двойной,  
 И жизнь трещала, как корыто,  
*Летая книзу головой.*

(«Цирк» 1928)

Натянут тысячами нитей  
 Меж хмурым небом и землей  
 Ворвался он в поток событий,  
*Повиснув книзу головой.*

(«Дождь» 1953)

Именно со сменой языка связана особая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ. Он манифестирован в позднем творчестве ключевым словом ДЕНЬ. Вступающие, на первый взгляд, в антонимические отношения ключевые слова НОЧЬ и ДЕНЬ, оказываются составляющими одного художественного концепта ЖИЗНЬ. И не контраст, а кажущаяся синонимия характеризует отношения художественного концепта и ключевого слова ДЕНЬ.

Содержательной основой ключа ДЕНЬ является лексема «день», Лексикографическая интерпретация лексемы «день» сводится к следующим определениям:

- ‘часть суток от восхода до захода солнца, от утра до вечера’
- ‘сутки, промежуток времени в 24 часа’
- ‘календарная дата, число месяца’
- ‘время, период’ [МАС: 387].

Они расходятся с индивидуально-авторской интерпретацией этой лексемы. Ключевое слово ДЕНЬ, образно отражая действительность, обнаруживает новые смысловые импульсы в эмоционально-

содержательной сфере стихотворений, реализуясь как *‘разумное начало’* («Я не ищу гармонии в природе» 1947, «Весна в лесу» 1935, «Вчера, о смерти размышляя», «Творцы дорог» 1947). Выявление этого эстетического значения проявляется фоном противопоставления периферийных единиц АСП, являющихся контекстуальными антонимами, с семантикой осознанного, разумного и бессознательного (*страхи, духов, теней — ума*):

При свете *солнца* разлетелись *страхи*,  
*Исчезли* толпы *духов* и *теней*.  
 И вот лежит, сверкающий во *прахе*,  
*Подземный мир* блистательных камней.  
 И всё *черней* становится и краше  
 Их влажный и *неправильный* излом.  
 О, эти расколовшиеся чаши,  
*Обломки звезд с оторванным крылом!*  
 Кубы и плиты, стрелы и квадраты,  
 Мгновенно отвердевшие грома, —  
 Они лежат передо мной, *разъяты*  
*Одним усилием светлого ума.*

(«Творцы дорог» 1947);

*‘чистота’* (в поле периферийных единиц, объединенных семантически лексемой «чистота» («Утренняя песня» 1932, «Утро» 1946):

Могучий *день* пришел. Деревья *встали прямо*,  
*Вздохнули* листья. В деревянных жилах  
*Вода* закапала. Квадратное окошко  
 Над *светлою* землею распахнулось,  
 И все, кто были в башенке, сошлись  
 Взглянуть на *небо*, полное *сиянья*.

И мы стояли тоже у окна.  
 Была жена в своем *весеннем* платье,  
 И мальчик на руках ее сидел,  
 Весь *розовый* и *голый*, и смеялся,  
 И, *полный безмятежной чистоты*,  
 Смотрел на *небо*, где *сияло солнце*.

(«Утренняя песня» 1932);

*‘новая жизнь, пробуждение’* («Начало зимы» 1935, «Слепой» 1946, «Венчание плодами» 1932—[1948], «Еще заря не встала над селом» 1946, «Урал» 1947, «Я воспитан природой суровой...» 1953). Положительная коннотация проявляется в использовании соответствующих единиц лексического уровня, относящихся к дальней периферии ассоциативно-смыслового пространства ключевого слова: *вдохновений, просторных, чуду, свет, ликуя и звеня*:

Так на заре *просторных зимних дней*  
 Под сенью замерзающих растений  
 Нам предстают свободней и полней  
*Живые силы наших вдохновений.*

(«Еще заря не встала над селом» 1946)

*Но лишь заря прорежет небосклон*  
*И встанет солнце, как, подобно чуду,*  
*Свет тысячи огней возникнет отовсюду,*  
 Частицами снегов в пространстве *отражен.*  
 И *девственный* пожар *январского* огня  
 Вдруг упадет на *школьный* палисадник,

И хоры петухов сведут с ума курятник,  
И зимний день всплывет, ликуя и звеня.

(«Урал» 1947)

*Кусочки солнц*, включенные в законы  
Людских судеб, мы породили вас  
Для новой жизни и для высших правил.

(«Венчание плодами» 1932—[1948])

Отмеченные эстетические значимости ключевого слова ДЕНЬ позволяют расширить смысловое содержание базового для идиостиля Н. А. Заболоцкого художественного концепта ЖИЗНЬ до *‘разумного высшего начала, свойственного современному мыслящему миру’*, который в раннем творчестве определялся как *‘высшее начало, лишенное места в реальности’*.

Ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ДЕНЬ составляют лексема *день*, семантически близкие лексемы *утро*, *солнце*, антоним *ночь*.

Периферийными единицами являются следующие:

— ближняя периферия (включаются лексемы различных частей речи, связанные семантическими отношениями с единицами, входящими в ядро): *чистый, ветер, могучий, светлый, золотое, пламенеет, ослепительный, ослепит, зимний, кристальный, прозрачно-синий, , воздух, острый и блестящий, кристаллов.*

— дальняя периферия (включаются лексемы, имеющие индивидуально-авторскую ассоциативную соотнесенность с ключевым словом, манифестирующим художественный концепт): *музыка, песня, вдохновений, просторных, чуду, свет, ликуя и звеня, девственный, школьный.*

Лексема *утро*, представляющаяся семантически сближенной с ключевым словом ДЕНЬ, становится предвестником новой жизни, актуализируя такую эстетическую значимость ключевого слова, как '*новая жизнь, пробуждение*' и отражающая предметно-понятийный слой художественного концепта:

И всё кругом запело так, что козлик  
И тот пошёл скакать вокруг амбара.  
И понял я в то *золотое утро*,  
Что *счастье* человечества — *бессмертно*.

(«Утренняя песня» 1932)

Лексема *солнце*, также семантически близкая ключевому слову ДЕНЬ ядерная единица, эксплицирует эстетическое значение '*разумное начало*', соотнося периферийные лексемы *девственный* (параллель с первоначалом) и *школьный* (начало постижения знаний о мире), воспринимаемые в контексте как противоположные:

Но лишь заря прорежет небосклон  
И *встанет солнце*, как, подобно чуду,  
Свет тысячи огней возникнет отовсюду,  
Частицами снегов в пространстве отражен.  
И *девственный* пожар январского огня  
Вдруг упадет на *школьный* палисадник...

(«Урал» 1947)

Она может проявлять себя и как '*новая жизнь, пробуждение*', поддерживаясь генитивной метафорой *счастье жизни настоящей*, наделенной положительной коннотацией и определяющей особенности такой новой жизни, которые включают этические и эстетические характеристики (для первобытного состояния мира не существовало

этических категорий) и ассоциативной соотнесенностью периферийных лексем *воздух, острый и блестящий, кристаллов* с понятием чистоты:

...Где самый *воздух, острый и блестящий*,  
 Дает нам *счастье жизни настоящей*,  
 Весь из *кристаллов* холода сложен;  
 Где *солнца* шар короной окружен...

(«Север» 1936)

Антонимичным ключевому слову ДЕНЬ становится ключевое слово НОЧЬ. Мысль о разумном начале новой жизни, противопоставленной первобытности стихии, реализуется на композиционном уровне (происходит постепенное нанизывание смысла):

...Но в *тихий* час осеннего *заката*,  
 Когда *умолкнет ветер* вдалеке,  
 Когда, сияньем *немоцным* объята,  
*Слепая ночь* опустится к реке,

Когда, устав от *буйного движенья*,  
 От *бесполезно* тяжкого труда,  
*В тревожном полусне* изнеможенья  
 Затихнет потемневшая вода,

Когда огромный мир *противоречий*  
 Насытится *бесплодною* игрой, —  
 Как бы прообраз боли человеческой  
 Из *бездны* вод встает передо мной.

И в этот час *печальная* природа

Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
И не мила ей *дикая* свобода,  
Где от *добра* неотделимо *зло*.

И снится ей блестящий вал турбины,  
И *мерный* звук *разумного* труда,  
И пенье труб, и *зарев* плотины,  
И налитые током провода.

Так, засыпая на своей кровати,  
*Безумная*, но *любящая* мать  
Таит в себе высокий мир *дитяти*,  
Чтоб вместе с сыном солнце увидеть.

(«Я не ищу гармонии в природе» 1947)

Семантика первобытности, стихии, противопоставленная упорядоченности, проявлена лексически на уровне контекстуальных антонимов: *заката* — *зарев*, *безумная* — *разумного*, *любящая*, *буйного* — *мерный*, *мать* — *дитяти*, *полусне*, *бездны* — *солнце*, *огромный мир* — *высокий мир* и композиционно: стихотворение в соответствии с такой оппозицией делится на две части. Внешняя оппозиция, проявляемая на уровне лексем периферии, оборачивается единством. Номинативный пласт этих лексем позволяет выявить близость на основе объединения их лексемой «сутки», а результаты анализа авторской картины мира приводят к выводу о системе ключевых слов НОЧЬ—ДЕНЬ, объединенных репрезентацией одного художественного концепта ЖИЗНЬ, рождающего в данном контексте словообраз ПРИРОДА, спроецированный в мир человека: любящая мать, готовая принять разум человека. Подобное значение углубляется посредством использования лексемы *ветер*, которая

традиционно осознается как многогранно символичная: от обозначения небытия, пустоты, времени до обозначения перемен и возрождения [Копалинский 2002: 36].

Анализируя составляющие ближней периферии ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ДЕНЬ, можно выделить лексемы, указывающие на цвет: с одной стороны, цвет солнца (*светлый, золотое, пламенеет, ослепительный*), образующий восходящую градацию — «концентрация» признака усиливается от живительного до способного погубить, с другой стороны — полная противоположность (*чистый, зимний, кристальный, прозрачно-синий*), пробуждающая ассоциации, скорее, не с холодом, а с усилением семантики чистоты. Такие цветовые трансформации в области периферийных единиц ключа ДЕНЬ касаются одного из его эстетических значений: *‘новая жизнь, пробуждение’*. Пробуждение (или перерождение) циклично и возможно только через смерть: сначала свет до ослепления и пламени, а затем переход к кристальной чистоте новой жизни, перерождения. И это характерно для любого явления в природе. Именно поэтому и здесь можно говорить об особой репрезентации словообраза ПРИРОДА посредством художественного концепта ЖИЗНЬ.

«Другой язык» позднего Заболоцкого и изменившийся мир его позднего творчества, «вставший на ноги», позволяет появиться такому фундаментальному для поэта понятию, как жизнь. В связи с этим художественный концепт ЖИЗНЬ в позднем творчестве репрезентирован сложнее, а именно, не только ключевым словом ДЕНЬ, но и ключевым словом «жизнь». Лексикографическая характеристика слова жизнь заключается в следующем:

— ‘особая форма движения материи, возникающая на определенном этапе ее развития’

- ‘физиологическое состояние человека, животного, растения от зарождения до смерти’
  - ‘полнота проявления физических и духовных сил’
  - ‘период существования кого-либо’
  - ‘образ существования кого-либо’
  - ‘деятельность общества и человека в тех или иных ее проявлениях, в различных областях, сферах’
  - ‘окружающая нас реальная действительность, бытие’
  - ‘оживление, возбуждение, вызываемое деятельностью живых существ’
- [МАС: 485].

Авторская интерпретация семантически многопланова и эмоциональна. На основе словарного значения ‘образ существования кого-либо’, ключевое слово «жизнь» обогащается эстетическим значением ‘музыка’ («В этой роще березовой» 1946), которое поддерживается семантически близкой ключевому слову лексемой *утренний* и генитивной метафорой с положительной коннотацией *песню жизни моей*, которая отражает понимание жизни как явления, имеющего этические и эстетические характеристики:

В этой роще березовой,  
 Вдалеке от страданий и бед,  
 Где колеблется розовый  
 Немигающий *утренний свет*,  
 Где прозрачной лавиной  
 Льются листья с высоких ветвей, —  
*Спой мне, иволга, песню пустынную,*  
*Песню жизни моей.*

(«В этой роще березовой» 1946)

Ключевое слово «жизнь» может наделяться эстетическим значением ‘упорядоченность’ («Венчание плодами» 1932—[1948], «Горийская симфония» 1936, «Дождь» 1953), которое проявляется на уровне соотнесенности лексем периферии (*законы, высших правил — невежественно, животному подобный*) и, как следствие, композиционно:

*Кусочки солнц, включенные в законы  
 Людских судеб, мы породили вас  
 Для новой жизни и для высших правил.  
 Когда землей невежественно правил  
 Животному подобный человек,  
 Напоминали вы уродцев и калек  
 Среди природы дикой и могучей.*

(«Венчание плодами» 1932—[1948]);

‘перерождение’ («Воспоминание» 1952, «Метаморфозы» 1937) (цикличность жизни передается сочетаниями *звено в звено, форма в форму*, причастием *не умирающий*, указывающим на процессуальность признака, и соединением в рамках словосочетания языковых антонимов *жив и мертвый*):

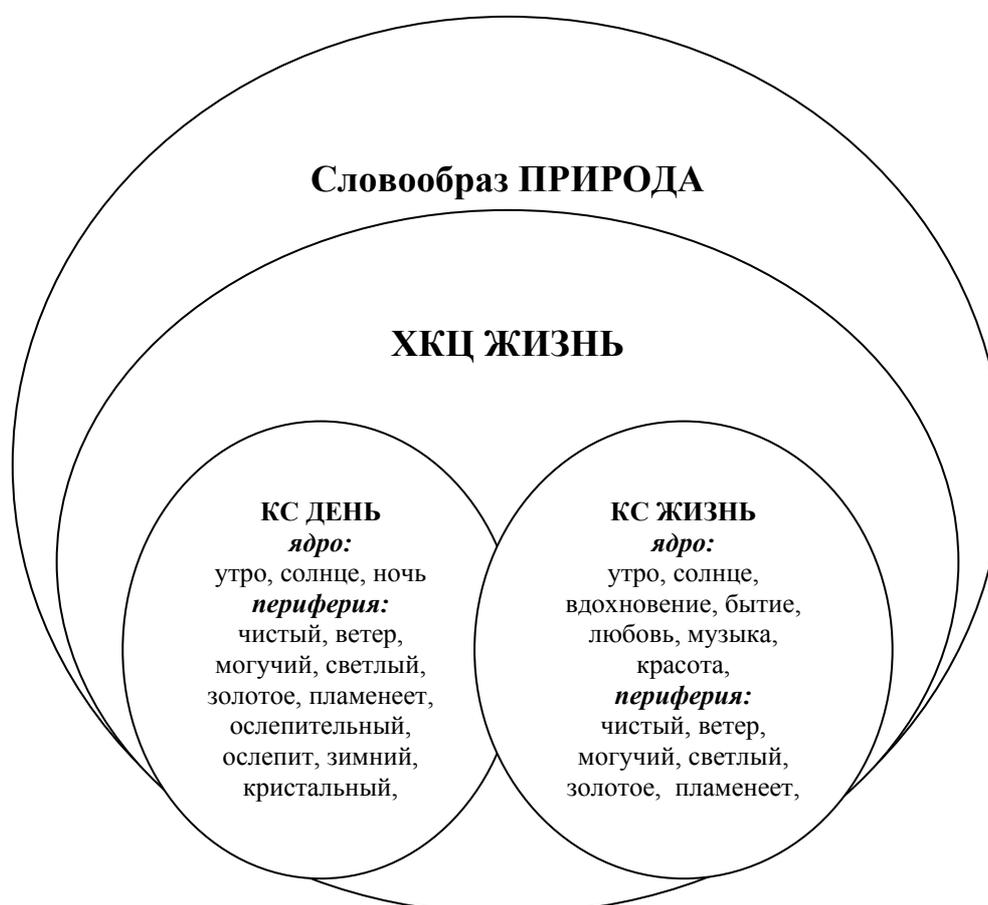
*А я всё жив! Всё чище и полней  
 Объемлет дух скопление чудных тварей.  
 Жива природа. Жив среди камней  
 И злак живой, и мертвый мой гербарий.  
 Звено в звено и форма в форму. Мир  
 Во всей его живой архитектуре —  
 Орган поющий, море труб, клавиры,  
 Не умирающий ни в радости, ни в буре.*

(«Метаморфозы» 1937)

Слово, именуемое концепт, максимально точно отражает его смысловой центр, а именно: сочетаемость лексемы «жизнь», репрезентирующей художественный концепт ЖИЗНЬ, позволяет говорить о новых пластах значения художественного концепта: от *‘разумного высшего начала, свойственного современному состоянию мыслящего мира’* до *‘гармонии и упорядоченности’* в словообразе ПРИРОДА, порождаемом данным концептом.

Содержание художественного концепта ЖИЗНЬ раскрывается при анализе единиц ассоциативно-смыслового поля ключевого слова-репрезентанта. В их число включены лексемы, связанные семантически и ассоциативно с ключевым словом ЖИЗНЬ. Они отчасти пересекаются с единицами ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ДЕНЬ (См. Схему 6):

**Схема 6. Репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в позднем творчестве**



Если состав периферии совпадает, то ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова «жизнь» значительно расширяется, что позволяет говорить о большей степени его обобщенности. Семантически близкими становятся лексемы *любовь, музыка, красота, вдохновенье, бытие*, с помощью которых характеризуется жизнь как эстетическая категория, подчеркивается ее творческое и чувственное начало. Любовь, красота — это вечные категории мира, а потому использование актуализирует вневременной характер жизни. При этом наблюдается сдвиг в ассоциативно-смысловых полях ключевых слов-репрезентантов художественного концепта ЖИЗНЬ: *музыка* — периферическая единица ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ДЕНЬ — входит в ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ЖИЗНЬ.

Контекстуальный синоним *бытие*, соотносясь с такой лексикографической интерпретацией лексемы «жизнь», отражающей одну из ее характеристик — статичность — как ‘окружающая нас реальная действительность, бытие’, указывает на вневременной характер жизни, жизни, противопоставленной статичности, не совместимый с покоем. При этом лексема *покой* может трактоваться двояко: как смерть и как бездействие — и тогда усложняется смысл противопоставленности: и смерти, и статичной, не развивающейся жизни. Ведь для авторской картины мира характерно понимание жизни как постоянного развития, а словообраза ПРИРОДА — как неустанного совершенствования мироздания. Жизнь постоянна, после физической смерти она остается в памяти через переданные опыт, духовность, творчество, мысли:

Нет в мире ничего *прекрасней бытия*.

Безмолвный мрак могил — томление пустое.

*Я жизнь* мою прожил, я не видал *покоя*:

*Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.*

## («Завещание» 1947)

Семантически близкая лексема *музыка* становится проявлением затаенной гармонии жизни, которая выражается в соединении разума и чувства (*мысль — крик, воплем — музыкой*):

И пред лицом *пространства мирового*  
 Такую *мысль* вложил ты в этот *крик*,  
 Что *слово с воплем вырвалось* из слова  
 И стало *музыкой*, венчая львиный лик.

В рогах быка опять *запела лира*,  
 Пастушьей *флейтой* стала кость орла  
*И понял ты живую прелесть мира*  
*И отделил добро его от зла.*

## («Бетховен» 1946)

Лексема *вдохновение* созвучна музыке и сопряжена с творческим началом:

Так на заре просторных зимних дней  
 Под сенью замерзающих растений  
 Нам предстают свободней и полней  
*Живые силы наших вдохновений.*

## («Еще заря не встала над селом» 1946)

Семантически сближенная с ключевым словом «жизнь» лексема *любовь* отражает одну из эстетических категорий жизни. Любовь для Н. А. Заболоцкого — позднее и сдержанное чувство. Его нет в мире «Столбцов»: обозначаясь как любовь, оно подменяется страстью (уже известное соотношение видимого и подлинного). Поэт переживал свою любовь и отражал это чувство в искусстве, характеризуя его как необходимое и неременное условие для рождения гармонии жизни.

Поэтому любовь для Н. А. Заболоцкого — это духовное измерение (подобная мысль проявляется на уровне соотнесенности рифмующихся сочетаний *гений вселенной* и *любви столь смиренной*). Легкость этого чувства характеризуется эпитетом *трепетной*

...А скрипнет под ней половица,  
Он брови взметнет, — и тотчас  
Готова она провалиться  
От взгляда пронзительных глаз.

Так кто же ты, *гений вселенной*?  
Подумай: ни Гёте, ни Дант  
Не знали *любви столь смиренной*,  
Столь *трепетной* веры в талант.

(«Жена» 1948)

Жизнь для поэта — это красота во всех ее проявлениях: эмоционально-чувственных и разумных, поэтому происходит сближение на уровне значения ключевого слова ЖИЗНЬ и лексемы *красота*:

А если это так, то что есть *красота*  
И почему ее *обожествляют* люди?  
*Сосуд она, в котором пустота,*  
*Или огонь, мерцающий в сосуде?*

(«Некрасивая девочка» 1955)

Такая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ обобщает его до значения 'гармония'. Лексемы *музыка, любовь, красота, вдохновение* как принадлежность гармонии не наполняются эстетическим значением в раннем творчестве поэта, поскольку там возможны были

лишь мечты о них, и только с появлением подлинной жизни такие явления стали возможны.

В отличие от совпадающей ближней периферии дальняя периферия настолько обширна, что охватывает весь корпус текстов Н. А. Заболоцкого. И это не случайно, ведь поэт понимает жизнь как нечто всеохватное, всеобъемлющее, представленное в позднем творчестве разительно отличающимися контекстуальными синонимами с положительной коннотацией.

Анализ произведений Н. А. Заболоцкого позволяет выделить атрибутивные (включая и сочетания с местоимениями-прилагательными), глагольные и субстантивные словосочетания, в состав которых входит ключевое слово ЖИЗНЬ — репрезентант художественного концепта ЖИЗНЬ.

Определений, выраженных причастием, а значит свидетельствующих о процессуальности признака, нет, поскольку определения, относящиеся к лексеме ЖИЗНЬ, обозначают постоянный признак как отражение размеренного, естественного, целенаправленного существования и развития всего на земле: *новая, молодая, обманчива, печальная, настоящая, наилучшая.*

Атрибутивные словосочетания с положительной коннотацией *настоящая жизнь, наилучшей жизни* объединены важнейшим для Н. А. Заболоцкого признаком «гармонии и упорядоченности существования» и углубляются использованием сочетания *северных ветров*, являющегося традиционным символом безумства [Копалинский 2002: 37], противопоставлением *тучей, северных ветров — развитию* (как противоположность безумству):

Тот, кто жизнью живет настоящей,  
Кто к поэзии с детства привык,

Вечно верует в *животворящий*,  
 Полный *разума* русский язык.

(«Читая стихи» 1948)

Теперь, когда, соперничая с *тучей*,  
 Плоды, мы вызвали вас к *жизни наилучшей*,  
 Чтобы, самих себя переборов,  
 Вы не боялись *северных ветров*,  
 Чтоб зерна в вас окрепли и созрели,  
 Чтоб, дивно увеличиваясь в теле,  
 Не знали вы в *развитии* преград...

(«Венчание плодами» 1932—[1948])

Вопреки общеязыковому значению эпитеты *обманчива*, *печальная* не несут отрицательных коннотаций, в их основе первейшим является, скорее, логическая оценка понятия (элементарное принятие данного факта), поскольку *печальная* («Засуха» 1936) — характеристика первоначального, еще «неразумного» состояния мира, а *обманчива* («Лодейников» 1932—1947) — характеристика внешней стороны жизни и отсыл в перевернутый мир «Столбцов», где всегда необходима готовность и способность определить грань между видимым и подлинным для сохранения единства идеи.

Используя словосочетания «твоя жизнь» («Слепой» 1946), «жизнь моя» («В этой роще березовой» 1946) и «наша жизнь» («Старая сказка» 1952), характеризующие жизнь с точки зрения ее принадлежности кому-либо, Н. А. Заболоцкий высказывает мысль о том, что жизнь — это одновременно принадлежность каждого и всех, индивидуальность и общественность, космос человека и космос природы. Ведь для зрелого Заболоцкого природа утрачивает статус Матери. Природа теперь — это всё

сущее. Словообраз ПРИРОДА понимается как космос: материя, малые и большие частицы, из которых строится плоть звезд, планет, предметов, организмов — всего, что заполняет космос. И жизнь здесь является связующим звеном. Но это не статичный образ. Поэт по-прежнему провозглашает идею преобразования мироздания:

Мир должен быть иным. Мир должен быть *круглей*,  
 Величественней, *чище*, справедливей,  
 Мир должен быть *разумней и счастливей*,  
*Чем раньше был и чем он есть сейчас.*

(«Осень» 1932)

Поскольку подобная идея предполагает активное начало, особым образом представлены и глагольные словосочетания и предикативные конструкции с лексемой *жизнь*, которые можно разделить на две группы:

1. ЖИЗНЬ — активный субъект, совершающий определенное действие (ЖИЗНЬ — активная материя, существующая по собственным законам). Особенно интересным оказывается сочетание «иссякнет жизнь», вызывающее прямую ассоциацию с жизненным источником [РАС: 57]. Поэт имеет собственное представление о жизни, некий существующий в его сознании образ, на который он ориентируется. В этом проявляется рождающийся посредством системы художественных концептов словообраз ПРИРОДА.

Подчеркнутое природное начало проявляется в словосочетании *жизнь стекла*, отражающем новую валентностную связь, которое позволяет говорить о художественном концепте ЖИЗНЬ как непременной составляющей словообраза ПРИРОДА. Такое понимание поддерживается лексемой *звёзды*, символически обозначающей знания о прошлом [Копалинский 2002: 89], цветовым соотношением *светящейся* — *туманные*:

*Жизнь* потоком *светящейся* пыли  
 Всё *текла бы, текла* сквозь листья,  
 И *туманные звёзды* светили,  
 Заливая лучами кусты.

(«Я воспитан природой суровой...» 1953)

Такая же «природность» жизни наблюдается в метафоре *жизнь расправит крылья*, положительная коннотация которой поддерживается оценочными единицами *ликуя, воспрянув духом, изобилья*:

...Говорил, как *жизнь расправит крылья*,  
 Как, *воспрянув духом*, весь народ  
 Золотые хлебы *изобилья*  
 По стране, *ликуя*, понесет...

(«Ходоки» 1954)

Метафоризация приводит к получению нового знания о мире и к оязыковлению этого знания. Она «сопровождается вкраплением в новое понятие признаков уже познанной действительности, отображенной в значении переосмысляемого имени, что оставляет следы в метафорическом значении, которое в свою очередь «вплетается» в картину мира, созданную языком» [Телия 1988: 69].

Естественно, метафора – не единственный способ вторичной номинации, используемый Н. А. Заболоцким. Продуктивны и метонимия, и синекдоха. Однако важность метафоры заключается в том, что она оперирует образно-ассоциативным подобием, а не реальной смежностью.

В. Н. Телия отмечает, что «особенность и отличительный признак метафоры, который делает её средством создания языковой картины мира, является процесс фиктивности [выражаемый в форме «как если бы»], действующий в ней вкупе с антропометричностью, характерной для осознания человеком себя мерой всех вещей». [Телия 1988: 151].

Для Н.А.Заболоцкого выбор того или иного образа метафоры связан с его особым миропониманием, где природа очеловечена, а человек выступает как творец – вершина творящей природы. Выбор определяет соизмеримость с системой стереотипных образов и эталонов, принадлежащих авторской картине мира.

Метафора *чтоб наша жизнь была сплошной плодовый сад* («Венчание плодами» 1932—[1948]) отражает понимание жизни не просто как насыщенность положительными эмоциями (иначе мы бы увидели традиционное «цветущий сад»), но и определенный результат: мысли, действия (прямая ассоциация — плоды образования):

... Чтобы, самих себя *переборов*,  
*Вы не боялись северных ветров*,  
 Чтоб зерна в вас *окрепли и созрели*,  
 Чтоб, дивно увеличиваясь в теле,  
 Не знали вы в *развитии* преград,  
*Чтоб наша жизнь была сплошной плодовый сад*, —  
 Скажите мне, какой чудесный *клад*  
 Несете вы *поведать* человеку?

(«Венчание плодами» 1932—[1948])

Метафора *обрывается последней жизни нить* («Седов» 1937) характеризует первоначальное, первобытное состояние природы, вне истории и без истории:

Туда, туда! *В страну туманных бредней*.  
 Где *обрывается последней жизни нить!*  
 И *сердца стон*, и *жизни миг последний* —  
 Всё, всё отдать, но полюс *победить!*

(«Седов» 1937)

2. ЖИЗНЬ — объект, испытывающий на себе действие. Словосочетания, построенные по модели Предикат + Объект, отражают представления о жизни как чьей-то принадлежности. Жизнь в различном понимании этого явления неизменно вызывает оценку со стороны человека. Автор реализует идею присутствия жизни и в явлениях чувственного характера. Таковым является словосочетание *почуял жизнь* («Завещание» 1947):

Над головой твоей, далекий *правнук* мой,  
 Я в небе пролечу, как медленная птица,  
 Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,  
 Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой.  
 Нет в мире ничего прекрасней *бытия*.  
*Безмолвный мрак могил* — томление *пустое*.  
 Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:  
*Покоя* в мире нет. Повсюду *жизнь и я*.

*Не я родился в мир*, когда из колыбели  
 Глаза мои впервые в мир глядели —  
 Я на земле моей впервые *мыслить* стал,  
 Когда *почуял жизнь безжизненный кристалл*,  
 Когда впервые капля дождевая  
 Упала на него, в лучах изнемогая.  
 О, я недаром в этом мире *жил!*  
 И сладко мне стремиться из потемок,  
 Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой *потомок*,  
*Доделал то, что я не довершил*.

(«Завещание» 1947)

Поэт доводит до чувственного, физиологического восприятия человеком абстрактного понятия, таким образом сводя низ и верх — фундаментальные категории идиостиля Н. А. Заболоцкого, необходимые в постижении гармонии и смысла жизни. Оппозиция верх — низ в поэтической системе Н. А. Заболоцкого относится к архетипическим символам. При этом если в мире «Столбцов» верх связан с положительными коннотациями: 'достижение', 'превосходство', 'движение', а низ — с отрицательными: 'разрушение', 'падение физическое, нравственное', 'приземленность', противопоставление происходит и по вертикальной (небо — земля), и по горизонтальной оси (хорошо — плохо), то в позднем творчестве тесная взаимообусловленность человека и природы позволяет говорить только о вертикальной оси: человек, мир его чувств и мыслей, естественно, помогает раскрыть мир природы, но и природа становится образом внутренней жизни человека, его творчества. Все снова и снова отражаясь друг в друге, сопрягаемые явления тем самым объясняют друг друга, и оппозиция оборачивается необходимым для постижения гармонии единством. Это проявляется и на морфологическом уровне: противопоставленные по принципу прошедшее / настоящее время лексемы *творил* — *творим* обнаруживают единство корня (формы одного глагола):

*Два мира* есть у человека:  
 Один, который нас *творил*,  
 Другой, который мы от века  
*Творим* по мере наших сил.

(«На закате» 1958)

Словосочетания *жизнь прожил*, *живая душа жила* (закрывающее в себе двойную семантическую избыточность: живая душа и живая... жила)

*жизнью живет* (индивидуально-авторское сочетание), насыщают смысл художественного концепта, усиливая тем самым его значимость:

Тот, кто *жизнью живет настоящей*,  
 Кто к поэзии с детства привык,  
 Вечно верует в животворящий,  
 Полный разума русский язык.

(«Читая стихи» 1948)

Смысл этих стихов становится еще полновеснее, если сравнить их с проекцией жизни в раннем творчестве:

В жилищах наших  
 Мы тут живем умно и некрасиво.  
*Справляя жизнь*, рождаясь от людей,  
 Мы забываем о деревьях.

(«В жилищах наших» 1926)

Словосочетание *формы жизни* отсылает нас к такому эстетическому значению ключевого слова ЖИЗНЬ, как ‘упорядоченность’, которая противопоставлена первоначальному хаосу бытия:

В тумане облачных развалин  
 Встречая утренний рассвет,  
 Он был почти *нематериален*  
 И в *формы жизни* не одет.

(«Дождь» 1953)

Осмысление жизни как природной материи представлено в словосочетаниях с однокоренным словом *живой*: *живого солнца* («Венчание плодами» 1932—[1948]), *живых растений* («Людейников» 1932—1947), *живой язык проснувшейся природы* («Горийская симфония» 1936), *жива природа* («Метаморфозы» 1937), *злак живой* («Метаморфозы» 1937), *деревья живые* («Утренняя песня» 1932), *жив мертвый мой*

*гербарий, живой земли* («Воздушное путешествие» 1947), *живые горы дыма и огня* («город в степи» 1947), *живую душу* («Седов» 1937, «Прохожий» 1948), *словно в колбочке живой* («Весна в лесу» 1935), *песни живой* («Слепой» 1946), *живую прелесть мира* («Бетховен» 1946), *живых чертах* («Вечер на Оке» 1957), *живое сердце древесины* («Гроза идет» 1957), *в живом беспорядке* («Стирка белья» 1957), *спутники живые* («Детство» 1957), *живые силы* («Еще заря не встала над селом» 1946).

При этом словосочетания могут быть алогичными, но абсурда в значении не возникает: *жив* — *мертвый*, *жизнь* — *безжизненный*. Они аккумулируют глубокий смысл жизни: ее способность наделить силой, мыслью, душой, гармонией даже то, что никогда в привычном смысле не было живым.

Таким образом, происходит осложнение общезыкового значения прилагательного *живой*, лексикографическая интерпретация которого сводится к следующему определению:

— ‘тот, который живет, обладает жизнью’ [МАС: 482].

С учетом контекстов произведения, в которых употребляются такие словосочетания, называющие явления, созданные природой и человеком, лексема *живой* семантически сближается с лексемой *одушевленный*. В этом смысле словосочетание «живая душа» представляет особый интерес, породивший философско-психологические размышления поэта дидактического характера («Жена» 1948, «Журавли» 1948, «Неудачник» 1953, «Старая актриса» 1956, «Смерть врача» 1957), к примеру над тем, что есть жизнь: *обочина, дорога, путь*. Это реализуется через восходящую градацию с наложением прямого (= дорога) и переносного (жизненный путь) значений лексемы *путь*:

Не *дорогой* ты шёл, а *обочиной*,  
Не нашёл ты *пути* своего,

Осторожный, всю *жизнь* озабоченный,  
 Не известно, во имя чего!

(«Неудачник» 1953)

Живая душа подводит поэта к постановке проблемы человеческой красоты («Некрасивая девочка» 1955, «О красоте человеческих лиц» 1955, «Портрет» 1953). Лицо прекрасно для Н. А. Заболоцкого в том случае, если принадлежит духовно богатой личности, потому что ценность природы тем выше, чем полезнее и значимее её действие на внутренний мир человека, а значит плодотворнее и гармоничнее его жизнь:

Есть лица, подобные пышным порталам,

Где всюду *великое чудится в малом*.

Есть лица — подобия *жалких лачуг*...

.....

Есть лица — подобья *ликующих песен*.

Из этих, как *солнце*, сияющих *ноч*

Составлена *песня небесных высот*.

(«О красоте человеческих лиц» 1955)

Совершенствование мироздания Н. А. Заболоцкий видел в последовательном развитии разума (это нашло отражение и в актуализированных эстетических значениях ключевых слов-репрезентантов художественного концепта ЖИЗНЬ), который и должен стать движущей силой этого развития. Природа больше не противопоставлена человеку и не возвышается над ним, она соперничает ему, делясь своей мудростью и обретая опыт человека («Засуха» 1936, «Весна в лесу» 1935, «Всё, что было в душе» 1936, «Вчера, о смерти размышляя» 1936):

И все существованья, все народы

Нетленное хранили бытие,

И сам я был *не детище природы,*  
*Но мысль её! Но зыбкий ум её!*

(«Вчера, о смерти размышляя»)

В этой связи особо проявляется позиция «Я» в идиостиле Н. А. Заболоцкого. Оно присутствует только в позднем творчестве. И это не случайно. Поэт часто повторяет: *Я, живой* («Вчера, о смерти размышляя» 1936); *Я — живой* («метаморфозы» 1937); *А я всё жив!* («Метаморфозы» 1937); *Я сам изнемогал от счастья бытия* («Воздушное путешествие» 1947); *Я твой родничок, Сагурамо* («Сагурамо» 1947); *Повсюду жизнь и я* («Завещание» 1947), высвечивая, таким образом, не эгоистическое индивидуальное начало, а позицию человеческого Я как точки пересечения личности и мира:

За великими реками  
 Встанет солнце, и в утренней мгле  
 С опаленными веками  
 Припаду я, убитый, к земле.  
*Крикнув бешеным вороном,*  
 Весь дрожа, замолчит пулемет.  
*И тогда в моем сердце разорванном*  
*Голос твой запоеет.*

(«В этой роще березовой» 1946)

Я сделался нервной системой растений,  
 Я стал размышлением каменных скал...

(«Гомборский лес» 1957)

Такое расширение самосознания характерно для позднего творчества поэта, когда близким оказывается истина смысла и гармонии жизни. Индивидуальное «Я» всё более и более переживает связь с природой,

потому что оно становится единством — единством человека и природы, которое заключается и в их постоянном взаиморазвитии и взаимообогащении. Все это заключено в «Я» и в этом проявляется гармония жизни. Все, что происходит в мироздании, автор передает как бы через внутреннее зрение и восприятие человека. Гармония же мироздания представляется поэту не только в освобождении от зла. Н. А. Заболоцкий мыслит шире: гармония природы — в законах, обуславливающих свободу творчества, красоту, любовь, вдохновение. Торжество разума должно быть сопряжено с наличием человеческой души. Душа в позднем периоде творчества поэта — нематериальная вневременная субстанция, совокупность знания, опыта и стремлений. А потому цель жизни мыслящего человека не в том, чтобы в ее конце перейти в другой вид материи или разлететься, как пыль, по вселенной, а в том, чтобы, однажды перестав существовать физически, продолжить жизнь на земле в оставленной памяти, в накопленном и переданном опыте и духовном наследии, тайно материализованном другими формами природного бытия (не только жизнью бессмертного духа):

*Я не умру, мой друг. Дыханием цветов  
Себя я в этом мире обнаружу.  
Многовековый дуб мою живую душу  
Корнями обовьет, печален и суров.  
В его больших листьях я дам приют уму,  
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,  
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли  
И ты причастен был к сознанью моему.*

(«Завещание» 1947)

### Подведем итоги.

1. Одной из важных составляющих идиостиля Н. А. Заболоцкого является особая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ. Как правило, репрезентантом художественного концепта является ключевое слово, именуемое этот художественный концепт, так как только тогда, как принято считать, максимально точно отражается смысловой центр его ядра. В идиостиле Н. А. Заболоцкого иначе. В раннем творчестве ключевое слово НОЧЬ манифестирует художественный концепт ЖИЗНЬ, поскольку лексическое проявление этого художественного концепта невозможно. Подлинная жизнь еще только собирается появиться на свет, её нет и не может быть в доисторическое время.

2. В связи с этим художественный концепт ЖИЗНЬ в раннем творчестве понимается как *‘высшее начало, лишённое места в современной реальности’*.

3. Актуализация художественного концепта ЖИЗНЬ происходит на лексическом, морфологическом, образном уровнях (особое место занимают алогичные метафоры) в пределах предметно-понятийного, образного, ассоциативного, эмоционально-оценочного слоев, границы между которыми представляются прозрачными.

4. Позднее творчество Н. А. Заболоцкого проявляет систему ключевых слов НОЧЬ — ДЕНЬ, внешняя противопоставленность которых оборачивается единством, так как они являются репрезентантами одного художественного концепта ЖИЗНЬ, когда первобытная, первоначальная стихия ночи и упорядоченность и разумность дня находятся и в отношениях противопоставления, и в отношениях взаимообусловленности и движения от ночи к дню.

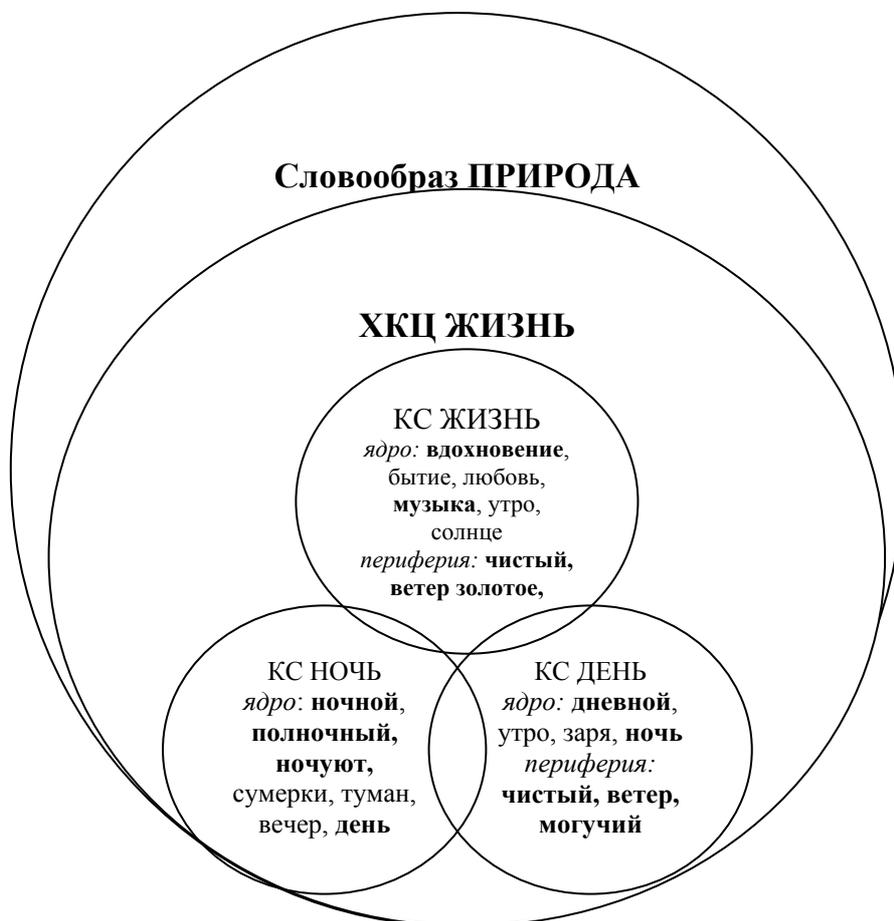
5. Репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ в позднем творчестве оказывается сложнее, а именно: его манифестирует еще и

ключевое слово, именующее концепт, — ЖИЗНЬ. Оно максимально точно отражает ядро концепта и раскрывает новые пласты значения художественного концепта.

6. Художественный концепт ЖИЗНЬ, представленный системой ключевых слов НОЧЬ — ДЕНЬ и ключевым словом ЖИЗНЬ, в идиостиле Н. А. Заболоцкого мыслится как ‘гармония и упорядоченность’.

7. Художественный концепт ЖИЗНЬ является важной составляющей словообраза ПРИРОДА. В раннем творчестве Н. А. Заболоцкого словообраз ПРИРОДА характеризуется как смешение человеческого и вещного, он лишен привычной красоты и гармоничной цельности, возвышаясь над человеком. Отношения между художественным концептом ЖИЗНЬ и словообразом ПРИРОДА носят синтагматический характер: не всегда художественный концепт ЖИЗНЬ рождает словообраз ПРИРОДА (См. Схему 7).

**Схема 7. Репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ**



8. Природа в идиостиле поэта теперь — это всё сущее. Словообраз ПРИРОДА понимается как космос: материя, малые и большие частицы, из которых строится плоть звезд, планет, предметов, организмов — всего, что заполняет космос. Фундаментальная идея преобразования мироздания делает словообраз ПРИРОДА динамичным. И жизнь здесь является связующим звеном.

## ГЛАВА 3

## ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА СМЕРТЬ

**§ 1. Языковая репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ  
в раннем творчестве Н. А. Заболоцкого**

Мир «Столбцов» — это мир бессмысленной «витальной силы» [Красильникова 1995, с.449] . Подчеркнуто вещный мир излучает разные виды энергии:

*А шар вертится между стен,  
Дымится, пучится, хохочет...*

(«Футбол» 1926)

*Он их толкнет — они бежать.*

*Бегут, бегут, потом опять*

*Идут, задорные, навстречу.*

*Он им кричит: «Я искалечу!»*

(«Белая ночь» 1926)

*Сирена бледная за стойкой*

*Гостей попотчует настойкой,*

*Скосит глаза, уйдет, придет,*

*Потом с гитарой на отлет*

*Она поет, поет о милом...*

(«Вечерний бар» 1926)

Но в том, что у Н. А. Заболоцкого «витальной силы» исполнены предметы и механизмы, и эта энергия позволяет им существовать в мире, нельзя видеть только пародийность. «Столбцы» изобилуют превращениями и исчезновениями, а потому пародийно, на первый взгляд, звучит постоянное обращение к небесам. Трагизм не ощущается, поскольку все эмоции сглажены и «затерты», всё ужасное описано в форме

житейской сплетни. Но здесь есть и праздничность жизненной силы, которой наделены вещи и лишены живые герои: с ними связана тема смерти, мучения самоубийства:

Висел кота холодный труп.

(«На лестницах» 1928)

Бой кончился. Мужик не шевелился.

(«Игра в снежки» 1928)

Здесь форвард спит без головы.

(«Футбол» 1926)

Поэтому в идиостиле Н. А. Заболоцкого жизнь всегда связана со смертью, они вступают как в синонимические (живые существа — это фактически мёртвые механизмы в перевернутом мире), так и в антонимические отношения (подлинная жизнь, сопряжённая с возможностью существования первоначальной природы, противопоставляется мёртвому миру города) и обнаруживают философское осмысление автором этих явлений.

У Н. А. Заболоцкого смерть предстает без традиционной эмблемы (косы), но с традиционными манерами искусительницы:

Смерть подходит к человеку,

Говорит ему: «Хозяин,

Ты походишь на калеку,

Насекомыми кусаем.

Брось житьё, иди за мною,

У меня во гробе тихо»...

(«Искушение» 1929)

Здесь разыгрывается целое действо, позволяющее представить, что такое смерть в понимании поэта. Жизнь оказывается прекраснейшей из

выдумок природы, а смерть — художественный прием для создания новых жизней:

Была дева — стали щи,  
Смех, не смейся, подожди!  
Солнце встанет, глина треснет,  
Мигом девица воскреснет.

(«Искушение» 1929)

Однако такое создание новых жизней оказывается не всегда возможным в мире «Столбцов». Для Н. А. Заболоцкого в смерти нет ничего прекрасного, она становится основным признаком не столько трагизма, сколько абсурдности человеческого существования: в частности, поэт говорит о мнимом рождении (извечный выбор в «Столбцах» между видимым и подлинным), или «рождении-в-смерть» [Кибешева 2007: 14], когда, по сути, не получается перехода из небытия в бытие:

Вижу — ты, по воле мужа  
*С животом, подобным тазу,*  
Ходишь, зла и неуклюжа,  
Иходишь к тарантасу.  
В тарантасе тройка алых  
Чернокудых лошадей.  
Рядом дядя на цимбалах  
Тешит праздничных людей.  
Гей, ямщик! С тобою мама  
Да в селе высокий доктор.  
Полетела тройка прямо  
По дороге очень мокрой.  
*Мама стонет, дядя гонит,*  
Дядя давит лошадей,

*И младенец, плача, тонет*

*Посреди больших кровей.*

(«На даче» 1929)

«Столбцы» отличаются «особым лексиконом, в который включаются слова, отмеченные принадлежностью к некоторым знаковым смысловым сферам (и общеязыковое реалистическое употребление, и употребление их в необычных сочетаниях объединены дополнительными смысловыми ассоциациями)» [Красильникова 1995: 477]. Тенденция к созданию вторичных знаков чрезвычайно сильна в поэтическом языке Н. А. Заболоцкого: она проявляется в том, что художественный концепт СМЕРТЬ, относящийся к мировоззренческим в идиостиле поэта, репрезентируется не традиционно словом, именующим его, или символом «ночь», а ключевым словом ДЕНЬ.

Содержательной основой ключа ДЕНЬ является лексема «день». Лексикографическая интерпретация слова «день» сводится к следующим определениям:

- ‘часть суток от восхода до захода солнца, от утра до вечера’
- ‘сутки, промежуток времени в 24 часа’
- ‘календарная дата, число месяца’
- ‘время, период’ [МАС с. 387].

Они расходятся с индивидуально-авторскими значениями этой лексемы, возникающими путем трансформации общеязыкового значения в тексте произведения. Ключевое слово ДЕНЬ может пониматься как ‘современная реальность’:

В душе у форварда пожар,  
Гремят, как сталь, его колена,  
Но уж из горла бьет фонтан,  
Он падает, кричит: «Измена!»

А шар вертится между стен,  
 Дымится, пучится, хохочет,  
 Глазок сожмет: «Спокойной ночи!»  
 Глазок откроет: «Добрый день!»  
 («Футбол» 1926);

*‘вещный мир’:*

*А день в решетку пальцы тянет,  
 Но не достать ему знамен.  
 Он напрягается и видит:  
 Стоит, как башня, часовой,  
 И пролетарий на стене  
 Хранит волшебное становье.  
 Ему знамена — изголовье,  
 А штык ружья: война — войне.  
 И день доволен им вполне.*  
 («Часовой» 1927);

*‘новый быт как подмена подлинной жизни’* («Новый быт» 1927, «Меркнут  
 знаки зодиака» 1926, «В жилищах наших» 1926):

Восходит солнце над Москвой,  
 Старухи бегают с тоской:  
*Куда, куда идти теперь?*  
*Уж Новый Быт стучится в дверь!*  
 Младенец, выхолен и крупен,  
 Сидит в купели, как султан.  
 Прекрасный поп поет, как бубен,  
 Паникадиллом осиян.  
 Прабабка свечку зажигает,  
 Младенец крепнет и мужает

И вдруг, шагая через стол,  
*Садится прямо в комсомол.*  
 .....  
*«Ура! Ура!» — поют заводы,*  
*Картошкой дым под небеса.*  
 И вот супруги, выпив соды,  
*Сидят и чешут волоса.*  
 И стало всё благоприятно:  
*Явилась ночь, ушла обратно,*  
 И за окошком через миг  
 Погасла свечка-пятерик.

(«Новый быт» 1927)

Эволюционируя в языковой картине мира Н. А. Заболоцкого, ключевое слово ДЕНЬ обобщается до художественного концепта СМЕРТЬ как *‘приземленно пошлой реальности мира’*, а тот, в свою очередь, до почти очеловеченного словообраза СМЕРТЬ-искусительница в единственном стихотворении «Искушение» 1929, где речь смерти пронизана убеждающей рассудительностью искусителя в противовес чувству и эмоции как необдумываемым проявлениям, чему не может противостоять человек. Попадая под влияние вестников смерти («не-людей» = вещного мира), он «теряет человеческие черты, превращая свою жизнь в балаган, в пир, в праздник, что укладывается в общекультурную традицию, связанную с представлением о «пляске смерти». Люди, загипнотизированные смертью, подчиняются ее воле, превращаясь в марионеток» [Кибешева 2007: 14], заполняющих пространство «Столбцов».

*Смерть приходит к человеку,*  
 Говорит ему: «Хозяин,

Ты походишь на калеку,  
Насекомыми кусаем.  
*Брось житье, иди за мною,  
У меня во гробе тихо.*  
Белым саваном укрою  
Всех от мала до велика.  
*Не грусти, что будет яма,  
Что с тобой умрет наука:*  
Поле выпашется само,  
Рожь поднимется без плуга,  
Солнце в полдень будет жгучим,  
Ближе к вечеру прохладным.  
Ты же, опытом научен,  
Будешь белым и могучим  
С медным крестиком квадратным  
*Спать во гробе аккуратном».*

«Смерть, хозяйина не трогай, —  
Отвечает ей мужик. —  
Ради старости убогой  
Пощади меня на миг.  
*Дай мне малую отсрочку,  
Отпусти меня. А там  
Я единственную дочку  
За труды тебе отдам».*

*Смерть не плачет, не смеется*  
В руки девицу берет

И, как полымя, несется,  
И трава под нею гнется  
От избышки до ворот.

(«Искушение» 1929)

Отметим, что художественный концепт не есть образ или если и содержит его, то случайно и частично. Но он несомненно тяготеет к потенциальным образам. Подобная потенциальность, то есть “невозможность в смысле раскрытия” (а в пределе и прямая символичность), становится определяющей ценностью художественного концепта.

Особенности вербализации и содержания художественного концепта раскрываются посредством анализа единиц ассоциативно-смыслового поля, построение которого основано на изучении парадигматических отношений слова-номинанта.

Ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ДЕНЬ составляют однокоренное слово *дневной*, семантически близкие лексемы *утро, заря*, антоним *ночь*. Однокоренная лексема *дневной* в рамках предметно-понятийного слоя усложняет эстетическое значение ключевого слова ДЕНЬ как ‘*вещный мир*’ до значения ‘*вещный мир — зло*’:

...Сквозь дверь он чувствует квартиру,  
Где *труд дневной* едва лишь начат.  
Там от плиты и до *сортира*  
Лишь бабьи *туловища скачут*.  
Там примус выстроен, как дыба,  
На нем, от *ужаса* треща,  
*Чахоточная* воеет рыба  
В зеленых масляных *прыщах*.  
Там *трупы вымытых животных*

Лежат на противнях *холодных*  
 И чугуны, купели слез,  
 Венчают зла апофеоз.

(«На лестницах» 1928)

На лексическом уровне в пределах предметно-понятийного слоя ДЕНЬ как ‘*современная реальность*’ противопоставляется в цикле ключевому слову НОЧЬ как проявлению глубины познания, духовности (напомним, *мрак ночной, тьма ночная*), как принадлежности истинной жизни:

Был *светлый день*. *Пустые облака*,  
 Как *пузыри морщинистые вылетали*.  
*Шел ветер*, *огибая лес*.  
 И мы стояли, тонкие деревья,  
 В *бесцветной пустоте небес*.

(«В жилищах наших», 1926)

*Ночь глубока*. На *темный небосклон*  
*Восходят звезд соединенья*.  
 И конь стоит, как рыцарь на часах,  
*Играет ветер* в легких волосах,  
 Глаза *горят*, как *два огромных мира*...

(«Лицо коня», 1926)

Данное противопоставление поддерживается и периферийными единицами, проявляющими мысль о том, что бессодержательность дня противостоит глубокому смыслу ночи: *глубока* – *светлый, темный (небосклон)* – *пустые (облака)*, *восходят* – *вылетали*, *играет (ветер)* – *шел (ветер)*, *(два) огромных (мира)* – *(бесцветная) пустота (небес)*.

Семантически близкая ключевому слову лексема *утро* («Звезды, розы и квадраты» 1930, «Пекарня» 1928, «Народный дом» 1928, «Лицо коня» 1926) указывает на возможное соединение дня и ночи как соединение двух противопоставленных в единстве миров (здесь *маленькая птичка* — предвестник возможной гармонии):

Только *маленькая птичка*  
*Между солнцем и луною*  
*В дырке облака сидела,*  
 Во все горло песню пела:  
 «Вы не вейтесь, звезды, розы,  
 Улетайте, жезлы, кубки, —  
*Между солнцем и луною*  
*Бродит утро за горами!»*

(«Звезды, розы и квадраты» 1930)

Лексема *заря*, также проявляющая семантическую близость ключевому слову ДЕНЬ («Белая ночь» 1926, «Футбол» 1926), традиционно для авторской картины мира указывает на степень проявления признака:

Спи, бедный форвард!  
 Над землею  
*Заря упала, глубока,*  
 Танцуют девочки *с зарею*  
 У голубого ручейка.  
 Все так же вянут *на покое*  
 В *лиловом* домике обои,  
 Старее мама с каждым днем...

(«Футбол» 1926)

Перифрастическое сочетание *густое некло бытия* («Народный дом» 1928), заменяющее лексему «день» на образном уровне, рождает

ассоциации с адом (*некло*), но в реальности. Это не противоречит общей концепции перевернутого мира «Столбцов» и максимально полно репрезентирует художественный концепт СМЕРТЬ как ‘приземленно пошлая, адская реальность мира’:

Такова реализация художественного концепта СМЕРТЬ посредством ядерных единиц ключевого слова-репрезентанта ДЕНЬ.

Периферические единицы ассоциативно-смыслового поля ключевого слова ДЕНЬ образуют две группы:

— к ближней периферии относятся слова *обман, бред, покойник бежал, могилка, упокой, страсти, мертвецы, труп, дикий карнавал, золотой, густое некло бытия.*

— дальняя периферия — это весь мир «Столбцов», который представляет собой реальность мертвого дня.

Среди периферийных единиц выделяются слова одной тематической группы: *покойник бежал, могилка, упокой, мертвецы, труп.* Аномальность сочетаний этих лексем указывает на возможность перехода из бытия в небытие и наоборот:

И грянул на весь оглушительный зал:  
«*Покойник из царского дома бежал!*»

*Покойник по улицам гордо идет,  
Его постояльцы ведут под уздцы,  
Он голосом трубным молитву поет  
И руки вздымает наверх.*

Он в медных очках, перепончатых рамах,  
Переполнен до горла подземной водой.  
Над ним *деревянные птицы* со стуком  
Смыкают на створках крыла.

А кругом громобой, цилиндров бряцанье  
 И курчавое небо, а тут —  
 Городская коробка с расстегнутой дверью  
 И за стеклышком — розмарин.

(«Офорт» 1927)

Мир города не предполагает наличие подлинной жизни как природного явления, но он не признает и природности смерти. В смерти, в отличие от жизни, нет и творческого начала, а потому в ранних произведениях поэта нет словообраза ПРИРОДА, рожденного художественным концептом СМЕРТЬ.

Семантически объединяются и такие периферийные единицы, как *бред* и *обман*, отражающие общее настроение мира, где царит вещь и механистическая эмоция («бабьи туловища скачут», «летает хохот попугаем»), мира, явленного посредством ключевого слова ДЕНЬ — '*новый быт как подмена подлинной жизни*':

*Обман* с мечтами пополам!

.....

И всюду сумасшедший *бред*...

(«Белая ночь» 1926)

Лексема *страсти* и словосочетание *дикий карнавал* семантически объединяются в пределах эмоционально-оценочного слоя художественного концепта СМЕРТЬ характерной гипертрофированной эмоцией «Столбцов» — мертвого мира, который пытается подражать живому и пробует в таком изуродованном виде передать чувства, присущие подлинной жизни, — любви вместо страсти и радости вместо дикого карнавала:

*Мой рот трепещет*, весь в огне,

*Кишки дрожат*, как готтентотки.

Желудок, в *страсти напряжен*,  
 Голодный сок струями *точит*,  
 То *вытянется*, как дракон,  
 То вновь *сожмется что есть мочи*,  
 Слюна, *клубясь*, во рту *бормочет*,  
 И *сжаты челюсти вдвойне...*  
*Хочу тебя! Отдайся мне!*

(«Рыбная лавка» 1928)

*Монах!* Ты висельником стал!  
 Прощай. В моем окошке,  
*Справляя дикий карнавал*,  
*Опять несутся кошки.*

(«На лестницах» 1928)

Гипертрофированность «Столбцов» выражена и в его постоянном цветовом эпитете *золотой*, отражающем пошлость мира и несущем экспрессию предельности — золотой как приторный: *в сапожках золотых* («искушение» 1929), *зубом золотым* («На даче» 1929), *бремя золотое* («Бродячие музыканты» 1928), *струны золотые* («Свадьба» 1928). Такое цветовое представление мира «Столбцов» созвучно средневековой традиции обозначать смерть как скелет, наполовину прикрытый бархатным плащом с богатым золотым шитьем [Копалинский 2002: 201]

Словосочетание *светлый день* — единственное атрибутивное сочетание с ключевым словом-репрезентантом, характеризующее бесцветность и бессодержательность реальности, усиливая эстетическое значение ‘*вещный мир*’:

Был *светлый* день. *Пустые* облака,  
 Как *пузыри* морщинистые вылетали.

Шел ветер, огибая лес.  
И мы стояли, тонкие деревья,  
В *бесцветной пустоте* небес

(«В жилищах наших» 1926)

Как отмечалось в предыдущей главе, метафора – не единственный способ вторичной номинации, используемый Н.А.Заболоцким, однако важность метафоры заключается в том, что она оперирует образно-ассоциативным подобием, а не реальной смежностью. Метафоризация приводит к получению нового знания о мире. В нее включаются признаки уже познанной действительности, которая отображается в значении переосмысляемого имени. Такое метафорическое значение «вплетается» в языковую картину мира. Н. А. Заболоцкий актуализирует лексические единицы посредством создания алогичных метафор:

Толпа лунатиком идет...

(«Обводный канал» 1928)

Смерти бледная подкова...

(«Торжество земледелия» 1929-1930)

Особо интересна метафора из завершающей сборник «Столбцы» поэмы «Деревья» (1933), где явлена мысль о сближении, цикличности и взаимообусловленности жизни и смерти. Мысль, к которой придет поэт в позднем периоде творчества:

Туда, где смерть кончается весной, —

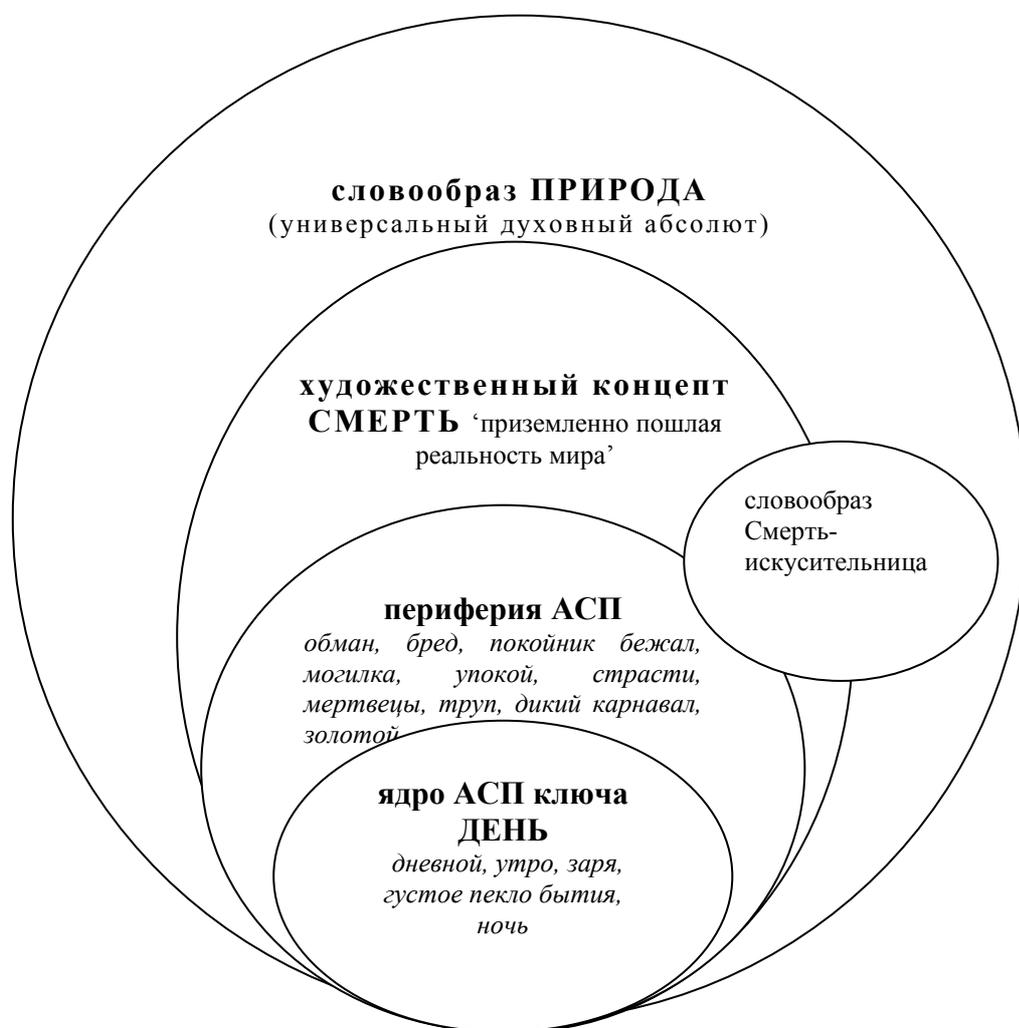
За мной!

### **Подведем итоги.**

Обусловленное тенденцией к созданию вторичных знаков, репрезентантом художественного концепта СМЕРТЬ в раннем периоде творчества поэта оказывается ключевое слово ДЕНЬ как *‘современная реальность’*, *‘вещный мир’*, *‘новый мир как подмена подлинной жизни’*.

Художественный концепт СМЕРТЬ как *‘приземленно пошлая реальность мира’* рождает словообраз СМЕРТЬ—искусительница, который закреплен в традиции и, будучи почти очеловеченным, закономерен для «Столбцов», поскольку все абстрактные понятия здесь выражаются материально. При этом представление о смерти у Н. А. Заболоцкого связано и со средневековой традицией, проявляемой на уровне цветописи (См. Схему 8).

**Схема 8. Языковая репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ в раннем творчестве**

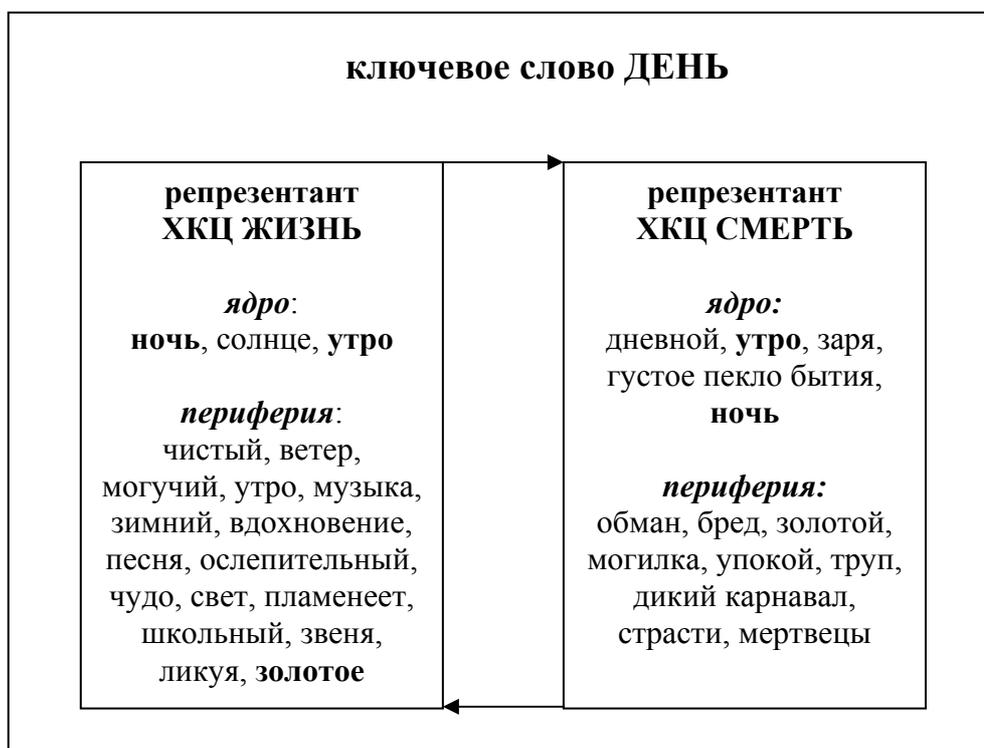


Художественный концепт СМЕРТЬ не включается в словаобраз ПРИРОДА в «Городских столбцах» (отсутствие жизни как природного

явления не предполагает и смерти как природного явления), однако, становясь его компонентом уже в сборнике «Смешанные столбцы», высвечивает идею взаимообусловленности жизни и смерти как составляющих объединяющей их природы. Идею эту Н. А. Заболоцкий разовьет в позднем творчестве.

Ключевое слово ДЕНЬ репрезентирует художественные концепты ЖИЗНЬ (в позднем творчестве) и СМЕРТЬ (в раннем творчестве) (См. Схему 9).

**Схема 9. Ключевое слово ДЕНЬ как репрезентант художественных концептов ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ**



Сопоставление языковых единиц его ассоциативно-смысловых полей позволило сделать вывод о том, что совпадающие на ядерном уровне единицы сближают эстетические значения представленного ключа, проявляя единство художественных концептов ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ как составляющих словообраза ПРИРОДА. Отсутствие совпадений на уровне периферических единиц, а в некоторых случаях и их противопоставление свидетельствует о полярно представленных эмоционально-оценочных

планах ключевого слова, которое проявляет себя в разительно отличающихся по настроению языковых картинах мира раннего и позднего творчества Н. А. Заболоцкого. Вместе с тем такой широкий спектр оценочных единиц характеризует словообраз ПРИРОДА, содержащий эмоционально-психологическую информацию, обусловленную историческим, традиционным, мировоззренческим и эстетическим опытом писателя.

## § 2. Языковая репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ в позднем творчестве Н. А. Заболоцкого

В позднем творчестве поэт изменил способ выражения мыслей, продолжая развитие идеи постижения гармонии и смысла жизни и потому выстраивая сложную систему отношений ключевых слов, словообразов, художественных концептов. Связано это отчасти и с тем, что если понятие жизнь трактуется в творчестве и в языке вообще, традиционно наделяясь положительными коннотациями и ограничивая таким образом трактовки, то понятие смерть несет колоссальную смысловую нагрузку (от предметной до глубоко духовной) и разительно отличающиеся коннотации.

Художественный концепт СМЕРТЬ манифестирован здесь ключевыми словами НОЧЬ и СМЕРТЬ, обладающими разной степенью обобщенности смысла, включенности в художественную ткань произведений.

Лексема *ночь*, определяемая словарями как ‘часть суток от захода до восхода солнца, от вечера до утра’ [БАС: 1431], ‘невежество, незнание истин и добра, мрак духовный’ [Даль 1978-1980: 557], имеет больший знаменатель обобщенности, нежели в раннем творчестве. Характеризуясь в художественной сфере как многоаспектная единица, ключевое слово НОЧЬ может обогащаться эстетическим значением ‘*небытие*’ («Я не ищу гармонии в природе» 1947, «Ласточка» 1958):

*Но душа твоя угасла,  
На дверях висит замок.  
Догорело в лампе масло,  
И не светит фитилек.  
Горько ласточка рыдает  
И не знает, как помочь,*

*И с кладбища улетает*

*В заколдованную ночь.*

(«Ласточка» 1958)

Подобное значение поддерживается и на уровне периферии ассоциативно-смыслового поля ключевого слова НОЧЬ, а именно, периферические единицы образуют две тематические группы:

— лексика жизни: *славно щебечет, ловко стрижет, ветрам перечит, силы бережет, реет, утро;*

— лексика небытия: *угасла, догорело, не светит, плачет, горько рыдает, кладбище, заколдованную.*

При этом эпитет *заколдованная*, образующий атрибутивное сочетание с ключевым словом НОЧЬ, идейно обусловлен: небытие мистично, непознаваемо.

Природный космос сливается с человеческим: ключевое слово НОЧЬ может рождать в пределах ассоциативного слоя словообраз ПТИЦА («Ласточка» 1958), олицетворяющий душу (а ночь как пристанище угасшей души). Такое понимание сопряжено с трактовкой символа птицы как высшего состояния бытия, силы духа, подлинной воли. Производное «ночной» в словосочетании *ночные птицы* («Людейников» 1932—1947), которое является традиционным символом влияния духов лунных и подземных [Копалинский 2002: 167], в своем значении пересекается с вышеозначенным пониманием словообраза ПТИЦА:

*Уже сгустились сумерки. Кругом*

*Ночные птицы жалобно кричали.*

*Из окон хаты шел дрожащий свет,*

*И в полосе неверного сиянья*

*Стояли яблони, как будто изваянья,*

*Возникшие из мрака древних лет.*

(«Лодейников» 1932—1947)

Ключевое слово **НОЧЬ** может обогащаться также эстетическим значением *‘стихия’*:

*Сияла ночь, играя на пандури,  
Луна плыла в убежище любви,  
И снова мне в садах Пасанаури  
На двух Арагвах пели соловьи.*

.....

*И в эту ночь в садах Пасанаури,  
Изведав холод первобытных струй,  
Я принял в сердце первый звук пандури,  
Как в отрочестве — первый поцелуй.*

(«Ночь в Пасанаури» 1947);

*‘первоначало’* («Поэт» 1953, «Тбилисские ночи» 1948):

*А леса, как ночь, стоят над домом,  
А овсы, как бешеные, прут...  
То, что было раньше незнакомым,  
Близким сердцу делается тут.*

(«Поэт» 1953)

Подобное эстетическое значение ключевого слова **НОЧЬ** актуализируется и перифрастическим сочетанием *страна отцов*, реализующим образный уровень:

*Приходит ночь, и песня на устах  
У всех, у всех от Мцхета до Сигнаха.  
Поет Хевсур, весь в ромбах и крестах  
Свой щит и меч повесив в Барисахо.  
Из дальних гор, из каменной избы*

Выходят сваны длинной вереницей,  
 И воздух прорезает звук трубы  
 И скалы отвечают ей сторицей.  
 И мы садимся около костров,  
 Вздыхаем чашу дружеского пира,  
 И «Мравалжамиер» гремит *в стране отцов* —  
*Заздравный гимн проснувшегося мира.*

(«Горийская симфония» 1936)

перифрастическим сочетанием *пропасть вселенной*:

Быть может, это был неистовый Икар,  
 Который *вырвался из пропасти вселенной*,  
 Когда напев винтов с их тяжестью мгновенной  
*Нанес по воздуху стремительный удар.*

(«Воздушное путешествие» 1947)

перифрастическим сочетанием *темный чертог вселенной*:

И в *темном чертоге вселенной*,  
 Над *сонною* этой листвой  
 Встает тот *нежданно мгновенный*,  
*Пронзающий душу покой*,

Тот *дивный покой*, пред которым,  
 Волнуясь и вечно спеша,  
*Смолкает с опущенным взором*  
*Живая людская душа.*

(«Прохожий» 1948)

Репрезентируя художественный концепт СМЕРТЬ, ключевое слово НОЧЬ объединяет следующие единицы в составе ассоциативно-смыслового поля. В ядро входят однокоренные лексемы *ночной*,

*полночный, ночуют*, семантически близкие лексемы *ветер, сумерки, вечер, туман*, антоним *день*.

Антонимические отношения *ночь — день* оборачиваются единством, начиная с номинативного (*сутки*) и заканчивая эстетическим (*природа, объединяющая жизнь и смерть*) уровнями. Нивелирование антонимичности происходит еще и за счет того, что в эстетических значениях ключевых слов—репрезентантов художественных концептов в позднем творчестве отсутствуют отрицательные коннотации: ДЕНЬ — ‘разумное начало’, НОЧЬ — ‘первоначальная стихия’.

Осмысление ночи как части первозданной природной материи (художественный концепт СМЕРТЬ в этом случае рождает словообраз ПРИРОДА) представлено в многочисленных словосочетаниях с однокоренными лексемами слова *ночь*: *ночные голоса, ночные существа, ночные певцы, ночной небосвод* («Людейников» 1932—1947), *ночной сад* («Ночной сад» 1936), *ночная темнота, ночные тополя* («Голубиная книга» 1937), *ночное небо* («Лесное озеро» 1938), *полночный мрак* («Шакалы» 1954), *ночные светила* («Слепой» 1946), *ночная звезда* («Клялась ты — до гроба...» 1957 из цикла «Последняя любовь»).

Особый интерес представляют словосочетания *ночные светила* и *ночная звезда*, которые осознаются в некоторой мере как синонимы и обозначают духовные силы первозданного мира природы. Авторское понимание переплетается с символическим осознанием звезды как «мировой, вселенской гармонии сил Природы...» [Копалинский 2002: 90]. Сквозь призму такого понимания начинает высвечиваться языковое проявление природной гармонии в идиостиле поэта.

Однокоренной глагол *ночуют* передает значение смерти, указывая на ее временный характер, закрепляя мысль о неразрывном единстве жизни и смерти как состояний природы:

*Когда минует день и освещение  
 Природа выбирает не сама,  
 Осенних роц большие помещенья  
 Стоят на воздухе, как чистые дома.  
 В них ястребы живут, вороны в них ночуют,  
 И облака вверху, как призраки, кочуют.*

(«Осень» 1932)

Сближенная с ключевым словом НОЧЬ семантически, лексема *ветер* актуализирует его эстетическое значение ‘*стихия*’, не наделяя его отрицательными коннотациями:

*Но вот приходит ветер. Все, что было чистым,  
 Пространственным, светящимся, сухим, —  
 Все стало серым, неприятным, мглистым,  
 Неразличимым. Ветер гонит дым,  
 Вращает воздух, листья валит ворохом  
 И верх земли взрывает порохом.*

(«Осень» 1932)

*Здесь, в первобытном капище природы,  
 В необозримом вареве болот,  
 Врубаясь в лес, проваливаясь в воды,  
 Срываясь с круч, мы двигались вперед.  
 Нас ветер бил с Амура и Амгуни,  
 Трубил нам лось, и волк нам был вослед,  
 Но все, что здесь до нас лежало втуне,  
 Мы подняли и вынесли на свет.*

(«Творцы дорог» 1947)

Семантически близкая лексема *сумерки* относит нас в глубину первоначала (это поддерживается периферийной единицей *сгустились*), где сложно разобраться в мыслях и даже оформить их, потому что разум — это достояние новой, упорядоченной жизни. Такое значение синонима поддерживается периферийной единицей *размышлял*. Попытка избавления от страха смерти, восприятие ее как явления, представляющего одну из составных частей жизни в значении ‘особая форма движения материи, возникающая на определенном этапе ее развития’ [МАС: 484], отражено в данной глагольной форме.

В своей избушке сидя за столом,  
 Он *размышлял*, исполненный печали.  
 Уже *сгустились* сумерки. Кругом  
 Ночные птицы жалобно кричали.  
 Из окон хаты шел дрожащий свет,  
 И в полосе неверного сиянья  
 Стояли яблони, как будто изваянья,  
 Возникшие из мрака древних лет.

(«Лодейников» 1932—1947)

Семантически близкая ключевому слову НОЧЬ лексема *туман*, проявленная в контексте позднего творчества Н. А. Заболоцкого («Лодейников» 1932—1947, «Седов» 1937, «Слепой» 1946, «Портрет» 1953, «Шакалы» 1954, «Осенние пейзажи» 1955, «где-то в поле возле Магадана» 1956, «Гурзуф ночью» 1956), может определять цветосмысловую характеристику ключевого слова и манифестированного им художественного концепта СМЕРТЬ. Туман как близкий по цвету к белому, только с видимой полупрозрачностью, вызывает ассоциации с чистотой, и это чистота не тронутой разумом и живой мыслью первобытной природы. Такое значение поддерживают лексемы,

относящиеся к периферии ассоциативно-смыслового поля ключевого слова

НОЧЬ: *белый, туманный*:

...Над селеньем всходил *туманный* рог луны,  
И постепенно превращалось в пенье  
Шуршанье трав и тишины.  
Природа пела. Лес, подняв лицо,  
Пел вместе с лугом. Речка *чистым* телом  
Звенела вся, как звонкое кольцо.  
*В тумане белом*  
Трясли кузнечики сухими лапками,  
Жуки стояли черными охапками,  
Их голоса казались сучками.

.....

*Но мысль его, увы, играла в прятки  
Сама с собой, рассудку вопреки.*

(«Лодейников» 1932—1947)

Генитивная метафора *туман привычек* также отражает значение отсутствия разумности, знания и жизнь механистически:

*Научился ты жить  
В глубине векового тумана,  
Научился смотреть  
В вековое лицо темноты...*  
.....  
О, с каким я трудом  
Наблюдаю земные предметы,  
*Весь в тумане привычек,  
Невнимательный, суетный, злой!*

(«Слепой» 1946)

Аналогичное значение неосознанного и непознанного начала проявляется в атрибутивном сочетании *слепая ночь*:

Но в *тихий* час осеннего заката,  
 Когда умолкнет ветер вдалеке,  
 Когда, *сияньем* *немоцным* объята,  
*Слепая* *ночь* опустится к реке,

Когда, *устав* от буйного движенья,  
 От *бесполезно* тяжкого труда,  
*В тревожном* полусне *изнеможенья*  
*Затихнет* потемневшая вода,

Когда *огромный* мир *противоречий*  
*Насытится* бесплодною игрой, —  
 Как бы *прообраз* боли *человечьей*  
*Из бездны* вод встает передо мной.

(«Я не ищу гармонии в природе» 1947)

Лексема *вечер* и ее производное *вечерний*, семантически сближенные с ключевым словом НОЧЬ («Лесное озеро» 1938, «Соловей» 1939, «Горийская симфония» 1936), уже традиционно для авторской картины мира обозначают степень проявления признака по отношению к ключевому слову НОЧЬ:

Ты помнишь *вечер*? *Солнце* опускалось,  
*Дымился* неба купол голубой.  
 Вся Карталиния в огнях переливалась,  
 Мычали буйволы, качаясь над Курой.  
*Замолкнул* город, *тих* и неподвижен,  
 И эта хижина, беднейшая из хижин,

Казалась нам и меньше и *темней*.

*Но как влеклось мое сознание к ней!*

(«Горийская симфония» 1936)

Анализ периферийных единиц ассоциативно-смыслового поля ключевого слова НОЧЬ позволяет отнести к ближней периферии лексемы *белый, сгустились, темный, туманный, темнота, тихий, слепая*, о которых было сказано выше, а к дальней периферии относятся лексемы *прадеды, глушь, таинственный, старинный, древние, тени, премудрость, призрак, древность, первобытный, лиловый, золотые*.

Цветовые эпитеты *лиловый, золотые* отсылают к первобытному состоянию мира — это цвет мира в «Столбцах», но уже лишенный пошлости и лубочности (в очередной раз происходит соединение текстов Н. А. Заболоцкого в органическое целое):

Плывет *белоснежное диво*,  
Животное, полное *грез*,  
Колебля на лоне залива  
*Лиловые* тени берез.

(«Лебедь в зоопарке» 1948)

*Там, в огромном безмолвном просторе*,  
Где поет, торжествуя, *пурга*,  
Позабудешь ты южное *море*,  
*Золотые* его берега.

(«Тбилисские ночи» 1948)

В эпитете *золотые* при этом просвечивает традиционный символ бессмертия, духовного озарения, неизменности [Копалинский 2002: 90].

Лексемы *прадеды, глушь, нелюдимый, таинственный, старинный, древние, тени, премудрость, призрак, древность, первобытный*

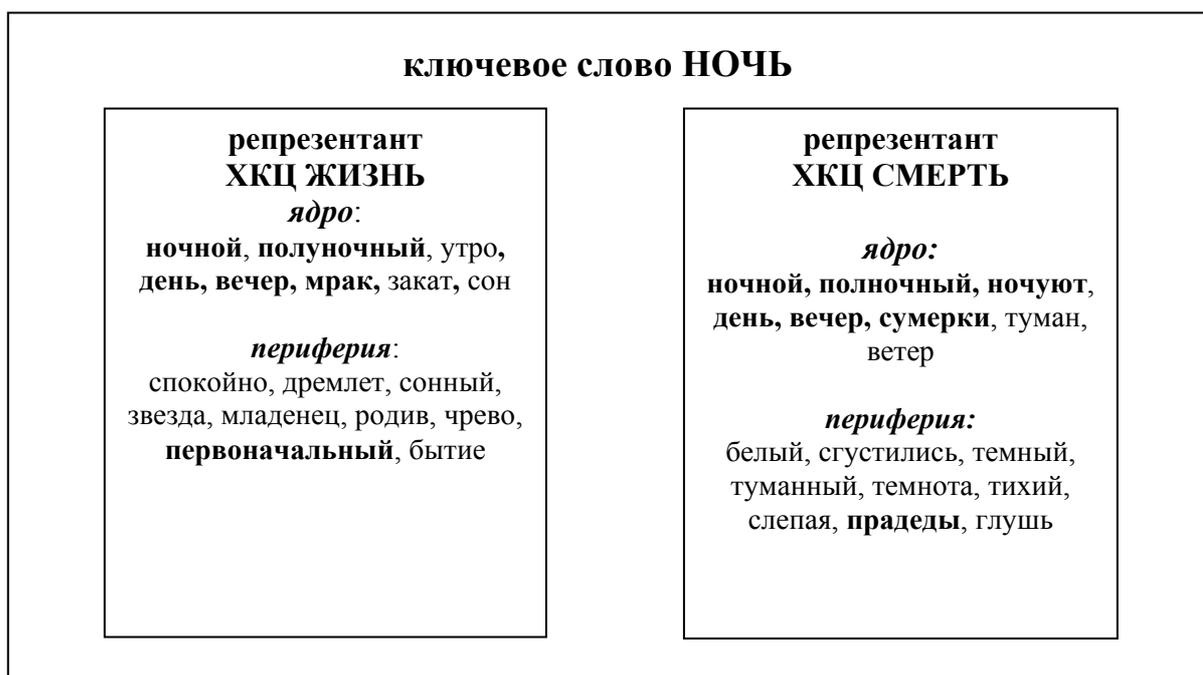
объединяются значением пространственного (*призрак, глушь, нелюдимый*) и временного (*старинный, древность, древние, первобытный*) отдаления ночи как 'первоначала':

А в *глуши* лесов *таинственных*,  
*Нелюдимый*, как дикарь,  
 Песню *прадедов воинственных*  
 Начинает петь глухарь.

(«Весна в лесу» 1935)

Ключевое слово **НОЧЬ** является репрезентантом художественных концепты **ЖИЗНЬ** (в раннем творчестве) и **СМЕРТЬ** (в позднем творчестве). Сопоставление языковых единиц его ассоциативно-смысловых полей позволило сделать вывод о том, что большей частью совпадающие на ядерном и периферийном уровне единицы сближают эстетические значения представленного ключа, проявляя единство художественных концептов **ЖИЗНЬ** — **СМЕРТЬ** как составляющих словообраза **ПРИРОДА** (См. Схему 10).

**Схема 10. Ключевое слово **НОЧЬ** как репрезентант художественных концептов **ЖИЗНЬ** и **СМЕРТЬ****



Другим репрезентантом художественного концепта СМЕРТЬ в позднем творчестве Н. А. Заболоцкого является именуемое его ключевое слово СМЕРТЬ, выполняющее роль его смыслового центра, а потому характеризующееся большей, в сравнении с ключевым словом НОЧЬ, степенью обобщенности смысла, включенности в художественную ткань произведений.

Лексикографическая интерпретация лексемы «смерть» сводится к следующим определениям:

- ‘прекращение жизнедеятельности организма и гибель его’
- ‘прекращение существования человека, животного’
- ‘плохо, нехорошо, горе, беда’
- ‘очень, чрезвычайно’ [МАС: 152].

В художественной ткани текста СМЕРТЬ становится ключевым словом, реализующим свои конкретно-чувственные возможности и проявляющим авторские смыслы в семантике слова. При этом оно может быть представлено родственными лексемами *смертный* («Начало зимы» 1935), *предсмертный* («Начало зимы» 1935), *смертельный* («Засуха» 1936, «Полдень» 1948, «Осенний клен» 1955, «В этой роще березовой» 1946), *не смертелен* («Лодейников» 1932—1947.), *мертва* («Все, что было в душе» 1936), *мертвый* («Север» 1936, «Горийская симфония» 1936, «Метаморфозы» 1937, «Прохожий» 1948), *полумертвый* («7.\*\*\*» 1957 из цикла «Последняя любовь»), *не умирающий* («Метаморфозы» 1937), *не помертвей* («Осенний клен» 1955), *умирать* («Начало зимы» 1935, «Метаморфозы» 1937), *умереть* («Седов» 1937, «Завещание» 1947), *бессмертно* («Утренняя песня» 1932), *бессмертный* («Читайте, деревья, стихи Гезиода» 1946, «Урал» 1947, «Лодейников» 1932—1947), *бессмертие* («Метаморфозы» 1937).

Ассоциативная связь смерти и оцепенения, когда теряется ощущение гармонии, присутствует в выражениях, включающих производное ключевого слова: *смертельный обморок, смертельная истома, смертельный зной*, в которых отражается замедление, приостановка или прекращение мыслительных процессов (а мысль для Н. А. Заболоцкого, как уже отмечалось, — это жизнь). Здесь актуализируется эстетическое значение ключевого слова СМЕРТЬ как *‘душевное оцепенение’* («Засуха» 1936, «Полдень» 1948, «Осенний клен» 1955):

Но даже *впав в смертельную истому*

От этих мук,

Подобно древу осени простому,

*Смолчи*, мой друг.

Не забывай, что *выпрямится снова*,

Не искривлен,

*Но умудрен от разума земного*

Осенний клен.

(«Осенний клен» 1955)

Моделирование ассоциативно-смыслового поля ключевого слова СМЕРТЬ — репрезентанта художественного концепта СМЕРТЬ основывается на изучении его парадигматических связей, позволяет сделать вывод относительно особенностей вербализации одноименного художественного концепта и его содержания. Ассоциативный потенциал ключевого слова — репрезентанта, а также контексты его употребления, родственные и семантически близкие слова указывают на необходимость включения той или иной единицы в состав ассоциативно-смыслового поля.

Ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова-репрезентанта СМЕРТЬ составляют лексема *смерть*; родственные ей слова *смертный*, *предсмертный*, *смертельный*, *мертва*, *мертвая*, *полумертвый*, *не умирающий*, *не помертвей*, *умирать*, *умереть*, *бессмертно*, *бессмертный*, *бессмертие*; семантически близкие лексемы *кончина*, *ад*, *сон*, *полусон*, *дремота*, *обморок*, *измена*; антонимы *жизнь*, *весна*, *бессмертие*.

В число единиц, формирующих ближнюю периферию ассоциативно-смыслового поля ключевого слова-репрезентанта СМЕРТЬ, можно включить лексемы *погребальный*, *могила*, *погребли*, *гроб*, *траурный*, *помянем*, *прах*, *страх*, *страшен*, *заснувшие*, *безмолвный*, *безжизненные*, *беспомощное*, *обезумев*, *потроха*, *тельца*, *смутный*, *полужверь*, *получеловек*, *полусон*, *полузабытый*, *шар*, *колечки*, *яблоко*, *свод*, *клубок*, *солнца круг*, *кружок*, *своды*, *купол*, *чаша*, *обруч*, *мачеха*, *родина*, *родного*, *осиротевший*, *голубь*, *чужого*, *скиталась*, *далекий край*, *домашние*.

Среди них выделяются слова, относящиеся к определенным тематическим группам:

— лексемы, называющие отдельные элементы похоронного обряда, а также лексемы, при помощи которых описывается ритуал похорон: *погребальный*, *могила*, *погребли*, *гроб*, *траурный*, *помянем*, *прах*.

— лексемы, отражающие понятие круга: *шар*, *колечки*, *яблоко*, *свод*, *клубок*, *солнца круг*, *кружок*, *своды*, *купол*, *чаша*, *обруч*.

— лексемы, проявляющие отношение к родине: *мачеха*, *родина*, *родного*, *осиротевший*, *голубь*, *чужого*, *скиталась*, *далекий край*, *домашние*.

Помимо ближней периферии рассматриваемое нами поле имеет и объемную дальнюю периферию, которую могут составлять различные лексемы, имеющие индивидуально-авторскую ассоциативную соотнесенность с ключевым словом — репрезентантом художественного концепта. Понимание смерти в идиостиле Н. А. Заболоцкого как явления

природного представлено в тексте различными языковыми единицами, связанными различными видами отношений и ассоциаций, поэтому дальняя периферия данного ассоциативно-смыслового поля обширна.

Индивидуально-авторское восприятие смерти как 'страха' находит свое отражение в том, что семантически близким в пределах контекста оказывается слово *ад*:

*Природа, обернувшись адом,  
Свои дела вершила без затей.  
Жук ел траву, жука клевала птица,  
Хорек пил мозг из птичьей головы,  
И страхом перекошенные лица  
Ночных существ смотрели из травы.  
Природы вековечная давящая  
Соединяла смерть и бытие  
В один клубок, но мысль была бессильна  
Соединить два таинства ее.*

(«Людейников» 1932—1947)

Сопряженность смерти со страхом подчеркивает и субстантивное сочетание *тысячи смертей*, отражающее, на первый взгляд, глобальность происходящего, однако не нужно забывать, что это взгляд «неискушенного», для которого только открывается знание о том, что смерть — природное явление, а значит соединено с жизнью. Этим же объясняется и то, что ужас и страх только видимый, поскольку изображен процесс осознания сути смерти. Ведь страх смерти возникает тогда, когда не знаешь, что после нее. В понимании Н. А. Заболоцкого страх исчезает, потому что смерть начинает осознаваться циклическим природным явлением. Именно поэтому на уровне названий стихотворений (сильных позиций текста) можно проследить смену сезонов, а точнее, движение от

весны как зарождения и начала новой жизни к зиме как временному прекращению процессов развития. В этом проявляется естественный переход от жизни к смерти и вновь от смерти к жизни. Здесь проявлен контекстуальный антоним ключевого слова СМЕРТЬ — весна:

И над песнями, над плясками  
 В эту пору *каждый миг,*  
*Населяя землю сказками,*  
*Пламенеет солнца лик.*

И, наверно, *наклоняется*  
 В наши *древние леса,*  
*И невольно улыбается*  
*На лесные чудеса.*

(«Весна в лесу» 1935)

Заковывая холодом природу,  
*Зима идет и руки тянет в воду.*  
 Река дрожит и, *чуя смертный час,*  
*Уже открыть не может томных глаз,*  
 И все ее *беспомощное* тело  
 Вдруг *страшно* вытянулось и *оцепенело*  
 И, еле двигая *свинцовою* волной,  
 Теперь *лежит и бьется* головой.  
 .....  
*И уходящий трепет* размышленья  
 Я, кажется, прочел в *глухом ее томленьи,*  
 И в выраженьи воли *предсмертные* черты  
 Вдруг уловил. И если знаешь ты,

Как смотрят люди в день своей *кончины*,  
 Ты взгляд реки поймешь. Уже до середины  
*Смертельно почерневшая вода*  
 Чешуйками *подергивалась* льда.

(«Начало зимы» 1935)

На временный характер смерти указывает и сочетание *умирал не раз*:

Чтоб кровь моя остынуть не успела,  
*Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел*  
*Я отделил от собственного тела!*

(«Метаморфозы» 1937)

Идею о том, что смерть — одно из циклических природных явлений, отражают ядровые и периферические лексемы с начальным полу- (= недо) и значением отрицания при наличии сходства (как смерть — это «полужизнь» или половинная составляющая природы): *полумертвый, полусон, полузабытый, полужверь, получеловек, полубоги*:

Посредине панели  
 Я заметил у ног  
 В лепестках акварели  
*Полумертвый* цветок.  
 Он лежал без движенья  
 В белом сумраке дня,  
 Как твое отраженье  
 На душе у меня.

(«Последняя любовь» 1957)

...Когда, устав от буйного движенья,  
 От бесполезно тяжкого труда,  
 В тревожном *полусне* изнеможенья

Затихнет потемневшая вода,  
 Когда огромный мир противоречий  
 Насытится бесплодною игрой, —  
 Как бы прообраз боли человеческой  
 Из бездны вод встает передо мной.

(«Я не ищу гармонии в природе» 1947)

В младенчестве я слышал много раз  
*Полузабытый* прадедов рассказ  
 О книге сокровенной... За рекою  
 Кровавый луч зари, бывало, чуть горит,  
 Уж спать пора, уж белой пеленою  
 С реки ползет туман и сердце леденит,  
 Уж бедный мир, забыв свои страданья,  
 Затихнул весь, и только вдалеке  
 Кузнечик, маленький работник мирозданья,  
 Все трудится, поет, не требует вниманья, —  
 Один, на непонятном языке...  
 О тихий час, начало летней ночи!

(«Голубиная книга» 1937)

Если эти рассказы — не бредни,  
 Значит, в наш всеведающий век  
 Существует все-таки последний  
*Полузверь и получеловек.*

(«Снежный человек» 1957)

Подобная цикличность, «природный круговорот» проявляется на уровне периферийных единиц, отражающих понятие круга: *шар, колечки*

(«Осень» 1932), *яблоко*, *свод* («Венчание плодами» 1932—[1948]), *клубок* («Лодейников» 1932—1947, «Метаморфозы» 1937), *солнца круг* («Засуха» 1936), *кружок* («Север» 1936), *своды*, *купол* («Горийская симфония» 1936), *чаша* («Лесное озеро» 1938), *обруч* («Воспоминание» 1952), *полукруг* («Седов» 1937) — и отсылающих к фундаментальной для поэзии Н. А. Заболоцкого идее взаимоперетекания и бесконечности, то есть бессмертия как продолжения жизни на земле в оставленной памяти, в накопленном и переданном опыте и духовном наследии, тайно материализованном другими формами природного бытия (не только жизнью бессмертного духа). Именно поэтому отсутствуют отрицательные коннотации в определении смерти: она оценивается как обычное и закономерное состояние природы.

К числу единиц, формирующих ядро ассоциативно-смыслового поля ключевого слова СМЕРТЬ, относится семантически близкая в пределах контекста лексема *сон*. Традиционно смерть понимается как вечный сон («Песни» Горация) [Копалинский 2002: 208]. Н. А. Заболоцкий, разбивая традицию, подчеркивает лексемой *сон*, его производным *полусон* и лексемой *дремота* (слабая степень проявления признака) такую важную характеристику смерти, как ее временность. При этом если в раннем творчестве поэта сон — это инструмент для передачи трансформированной, противоестественной действительности, фантазмагорическая суть которой не отличается от сновидения, то в позднем периоде творчества — это возможность вернуться к первоначалу, к истокам всего в мире:

Опять мне блеснула, окована *сном*,

Хрустальная чаша *во мраке лесном*.

(«Лесное озеро» 1938)

Наступили месяцы дремоты...  
 То ли жизнь действительно прошла,  
 То ль она, закончив все работы,  
 Поздней гостьей села у стола.

(«Воспоминание» 1952)

Понимание смерти как кратковременной потери сознания проявляется в лексеме *обморок*, семантически близкой ключевому слову СМЕРТЬ как ‘душевное оцепенение, носящее временный характер’:

В смертельном обмороке бедная река  
 Чуть шевелит засохшими устами.

.....

И в обмороке смутная душа,  
 И, как улитки, движутся сомненья...

(«Засуха» 1936)

Понимание природы как родного и, как следствие, восприятие смерти как душевной боли, вызванной отсутствием контакта с родной природой (а человек и природа — это единое целое), находит свое отражение в ее семантическом сближении в пределах контекста со словом *измена* и поддерживается периферическими единицами *мачеха, родина, родного, осиротевший, голубь, чужого, скиталась, далекий край, домашние*:

Мне *мачехой* Флоренция была,  
 Я пожелал покоится в Равенне.  
 Не говори, прохожий о *измене*,  
 Пусть даже *смерть* клеймит ее дела.

(«У гробницы Данте» 1958)

Как посмел ты красавицу эту,  
 Драгоценную душу твою,  
 Отпустить, чтоб *скиталась по свету*,  
 Чтоб погибла *в далеком краю?*

Пусть непрочны *домашние* стены,  
 Пусть дорога уводит во тьму, —  
 Нет на свете печальней *измены*,  
 Чем *измена* себе самому.

(«Облетают последние маки» 1952)

Введение в текст перифрастического сочетания *страна безмолвия* в значении смерть объединяет пространственное и временное понимание, ее отдаление как 'первоначала'. Такое эстетическое значение ключевого слова СМЕРТЬ пересекается с аналогичным значением ключевого слова НОЧЬ. Они репрезентируют художественный концепт СМЕРТЬ, наполняя его содержанием первоначального состояния мира:

*В страну безмолвия, где полюс-великан,*  
*Увенчанный тиарой ледяною,*  
*С меридианом свел меридиан;*  
*Где полукруг полярного сиянья*  
 Нарушить мог один лишь человек, —  
 Туда, туда!

(«Седов» 1937)

Происходит обобщение художественного концепта СМЕРТЬ до хаоса как первоначального состояния мира (вне оценок), из которого, в соответствии с традиционными представлениями, рождается космос как упорядоченное состояние мира:

*Два мира есть у человека:  
 Один, который нас творил,  
 Другой, который мы от века  
 Творим по мере наших сил.*

(«На закате» 1958)

Таким образом, в позднем творчестве поэта выстраивается сложная система отношений ключевых слов, словообразов, художественных концептов, складывающихся в мозаику идиостиля Н. А. Заболоцкого.

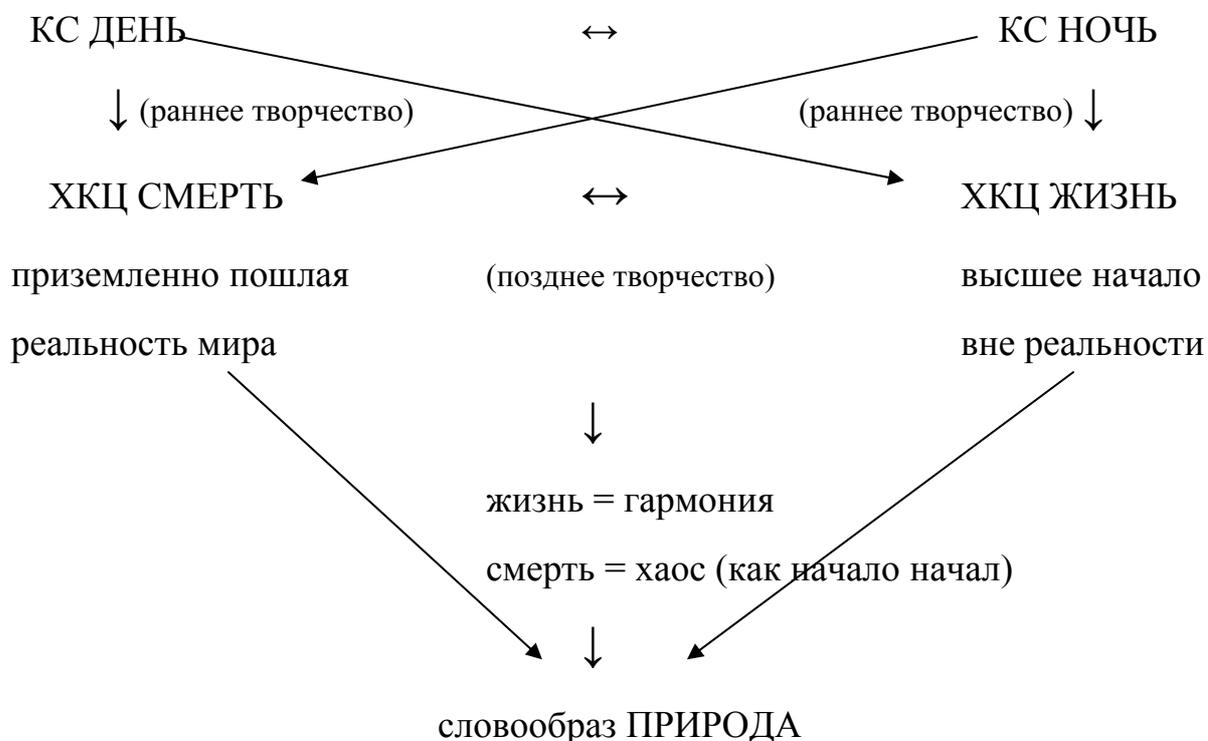
Словообраз ПРИРОДА обретает необычайный объем, вбирая в себя значения ключевых слов, манифестируемых ими художественных концептов и рождающихся посредством этих эстетических категорий словообразов, и определяется, одновременно конкретизируясь и обобщаясь как космос: материя, малые и большие частицы, из которых строится плоть звезд, планет, предметов, организмов — всего, что заполняет космос. Идея преобразования мироздания и взаимоперетекание жизни и смерти делает словообраз ПРИРОДА динамичным.

В сложном сплетении значений и эмоций рождается фундаментальная для идиостиля Н. А. Заболоцкого идея смысла жизни в гармонической цельности природы и человека (в контексте родной = близкой душе природы). Эта гармония не статическая, а развивающаяся: ее динамичность проявляется в постоянном поиске путей совершенствования мироздания (и человека как его части). Гармония у поэта и есть ПРИРОДА как все сущее, синтез стихии и порядка, первозданного чувства и обретенного разума: как ДЕНЬ — НОЧЬ (сутки), как ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ (разные формы существования материи).

Постепенно нанизывая друг на друга смыслы актуализированных в процессе развития идиостиля эстетических констант, Н. А. Заболоцкий

пришел к выводу о том, что все они сходятся в одном словообразе ПРИРОДА, соединяющем сознание, знание и идею автора.

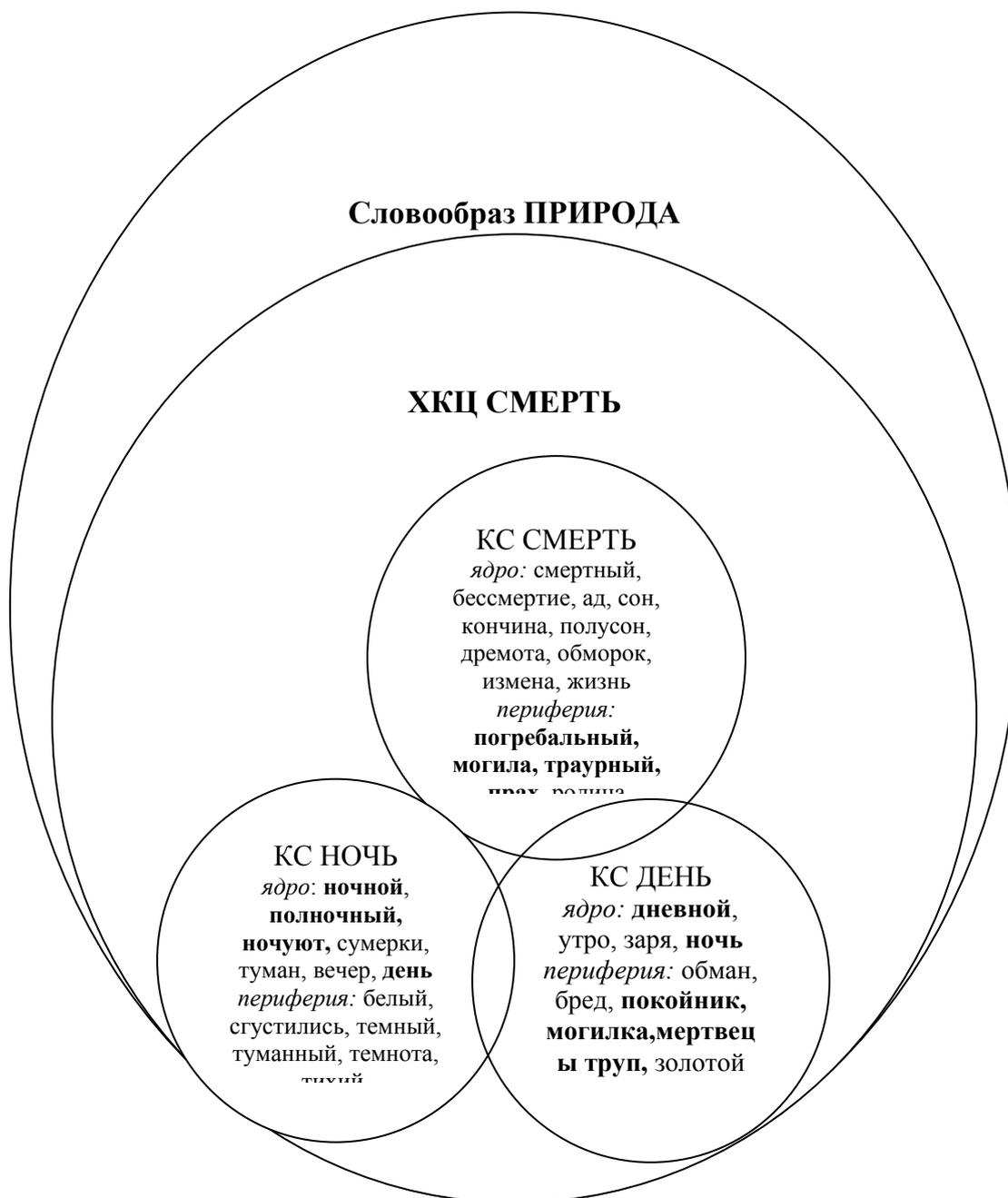
Подобное представление укладывается в следующую схему:



Подведем итоги.

1. Обусловленное тенденцией к созданию вторичных знаков, репрезентантом художественного концепта СМЕРТЬ в оказывается не только ключевое слово, именующее его, но и ключевое слово ДЕНЬ и ключевое слово НОЧЬ. Их внешняя противопоставленность оборачивается единством, так как они являются репрезентантами одного художественного концепта СМЕРТЬ, когда первобытная, первоначальная стихия ночи и упорядоченность и разумность дня находятся и в отношениях противопоставления, и в отношениях взаимообусловленности и движения от одного состояния природы к другому. Это проявляется на уровне совпадающих языковых единиц ассоциативно-смыслового поля (См. Схему 11):

### Схема 11. Репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ



2. В связи с этим понимаемый в раннем творчестве художественный концепт СМЕРТЬ как *‘приземленно пошлая реальность мира’* обобщается в позднем до хаоса — первоначального состояния мира и неперменной составляющей словообраза природы как вселенной.

3. Мировоззренческая идея поэта о взаимоперетекании человеческого и природного отражается в соотношении концептов ЖИЗНЬ

— СМЕРТЬ. Они составляют одно целое — ПРИРОДУ как все сущее, но в контексте родной природы, и отражают цикличность всех природных явлений, даже таких глобальных, как жизнь и смерть. Подобная цикличность, как мы выяснили, проявляется сквозь призму различной языковой реализации: «природный круговорот» отражают и периферийные единицы, связанные семантически с понятием круга.

4. Нами выявлено, что художественный концепт СМЕРТЬ может актуализироваться не только традиционно на лексическом, но и на словообразовательном уровне: лексемы с полу- и значением отрицания при наличии сходства (смерть = полужизнь, то есть существование в состоянии оцепенения).

5. Проявленная в художественном концепте «неопределенность возможностей», не подчиненная ни требованиям соответствия реальной действительности, ни законам логики, объясняет его тяготение к потенциальным образам и направленность на них. Поэтому в процессе репрезентации художественного концепта СМЕРТЬ выявляются словообразы. В раннем творчестве поэта художественный концепт СМЕРТЬ рождает словообраз СМЕРТЬ—искусительница, который закреплен в традиции и, будучи почти очеловеченным, закономерен для раннего творчества, поскольку все абстрактные понятия здесь выражаются материально. При этом мир «Столбцов» не проявляет словообраза ПРИРОДА (отсутствие жизни как природного явления не предполагает и смерти как природного явления), однако намечается идея взаимообусловленности жизни и смерти как составляющих объединяющей их природы, которая получит дальнейшее развитие в позднем творчестве. Кроме того, в позднем периоде ключевое слово НОЧЬ может рождать словообраз ПТИЦА олицетворяющий душу (а ночь как пристанище угасшей души) — здесь проявляется слияние природного и человеческого

космоса. Такое понимание сопряжено с трактовкой символа птицы как высшего состояния бытия, силы духа, подлинной воли.

6. Идиостиль позднего Н. А. Заболоцкого характеризуется не только включенностью в него традиционных символов (*золотой, птицы, звезда*), но и отрицанием традиционно символического значения (*сон*).

7. В позднем творчестве поэта гармония проявляется в отсутствии отрицательных коннотаций, поскольку смерть оценивается как обычное и закономерное состояние ПРИРОДЫ, а НОЧЬ — как первобытное, первоначальное ее состояние. Содержание художественного концепта СМЕРТЬ обобщается до хаоса как первоначального состояния мира (вне оценок), из которого затем вырастает космос. Значение космоса включает в себя словообраз ПРИРОДА. Это материя, малые и большие частицы, из которых строится плоть звезд, планет, предметов, организмов — всего, что заполняет космос.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Анализ средств языковой репрезентации художественных концептов как составляющих системы текстообразующих эстетических констант «ключевое слово — словообраз — художественный концепт» в текстах произведений художника слова позволяет обнаружить специфику его идиостиля, отражающего индивидуально-авторское мировосприятие.

Трансформация общекультурного концепта под влиянием языковой личности автора обуславливает особый характер художественного концепта как единицы художественного мышления поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений художника слова и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений, оставаясь при этом категорией ментальной.

Ментальные проекции объединены в художественном тексте системой смысла и подчинены задачам создания художественной образности. А потому вербализация художественных концептов в тексте тесно связана с образно-ассоциативным мышлением автора, со всей его речестилевой системой.

В связи с этим, исследование художественных концептов ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ, считающихся универсальными и относящихся в идиостиле Н. А. Заболоцкого к мировоззренческим, позволяет более глубоко проникнуть в ментальный мир поэта, а также определить особенности его речемыслительной системы.

Репрезентантом художественного концепта выступает ключевое слово — значимая эстетическая единица в структурно-семантической композиции поэтического текста, которая может реализовываться в индивидуально-содержательном и в эмоционально-экспрессивном планах отдельного произведения. Ключевое слово, как единица авторского

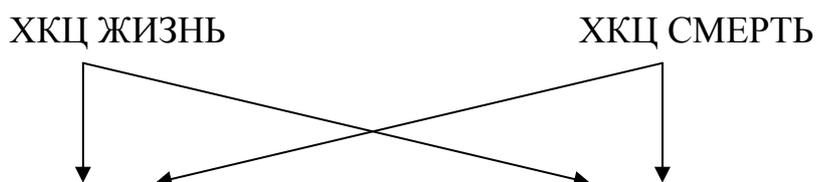
сознания, фиксируется обобщенным содержанием и настраивает читателя на вектор авторского видения мира. В поэтической системе Н. А. Заболоцкого художественные концепты ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ манифестированы ключевыми словами НОЧЬ (эстетическое значение *‘небытие’, ‘первоначало’, ‘духовное, высшее начало’, ‘небытие’, ‘стихия’, ‘первоначало’*), ДЕНЬ (*‘разумное начало’, ‘чистота’, ‘новая жизнь, пробуждение’, ‘современная реальность’, ‘вещный мир’, ‘новый быт как подмена подлинной жизни’*), ЖИЗНЬ (*‘музыка’, ‘упорядоченность’, ‘перерождение’*), СМЕРТЬ (*‘душевное оцепенение’*). Отмеченные эстетические значения дают возможность выделить их природное начало и отнести их к составляющим словообраза ПРИРОДА. Он трансформируется в процессе эволюции авторского идиостиля. Появившись в мире «Смешанных столбцов» (существование природного начала в условиях города невозможно, поэтому словообраз ПРИРОДА отсутствует в «Городских столбцах») как Мать-родительница, прощающая человеку все его ошибки и поучающая его, он эволюционирует в позднем периоде до сотворца, находящегося на позициях взаимопонимания с человеком, сопереживания ему и разумного начала, делящегося опытом с человеком и перенимая его опыт.

Максимально глубоко раскрыть содержание художественных концептов ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ как включенных в словообраз ПРИРОДА позволили и выявленные парадигматические связи ключевых слов-репрезентантов и их дериватов при помощи анализа и сопоставления в соотношении с послойным рассмотрением единиц их ассоциативно-смысловых полей. Языковые единицы ассоциативно-смыслового поля осложняются авторскими коннотациями; могут быть традиционно символичны или, наоборот, могут опровергать традиционно символические значения; могут претерпевать смысловую трансформацию

не только на лексическом, но и на морфологическом, словообразовательном, структурно-композиционном уровнях текста; получают эстетическую экспликацию на образном уровне. Таким образом, анализируются предметно-понятийный, образный, ассоциативный, эмоционально-оценочный слои художественных концептов, имеющие прозрачные границы.

Суммируя эстетические значения ключевых слов-репрезентантов, результаты анализа и сопоставления единиц их ассоциативно-смысловых полей, мы пришли к выводу, что художественный концепт ЖИЗНЬ мыслится как *'гармония и упорядоченность'*, а художественный концепт СМЕРТЬ — как *'хаос, первоначальное состояние мира'* (вне оценок). Образуя единство, они, таким образом, включаются в словообраз ПРИРОДА как все сущее, все, что заполняет космос. Фундаментальная идея Н. А. Заболоцкого о преобразовании мироздания делает словообраз ПРИРОДА динамичным, а жизнь и смерть — неизменными ее звеньями.

Словообраз ПРИРОДА связан с объективной картиной мира родины, которую не сразу принял поэт, потому что не видел в той (периода «Столбцов») родине будущего. Она для Н. А. Заболоцкого, как человека изначально природного, связанного с землей (его детство прошло в окружении природной красоты), должна быть гармоничной, потому что является частью его самого. Именно на основе картины мира родины выросла языковая картина мира автора. Ее основной составляющей явился словообраз ПРИРОДА, где конкретные (противопоставленные, на первый взгляд) ключевые слова ДЕНЬ — НОЧЬ вступают в символические отношения с абстрактными (также противопоставленными, на первый взгляд) художественными концептами ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ.



раннее

позднее

раннее

**КС НОЧЬ****КС ДЕНЬ**

Непринятие такой, искаленной идеологией, родины приводит к манифестации художественного концепта ЖИЗНЬ в раннем творчестве ключевым словом НОЧЬ (а не ДЕНЬ), художественного концепта СМЕРТЬ — ключевым словом ДЕНЬ (а не НОЧЬ). Рождаются сложный авторский образ мира в раннем творчестве, а затем и в позднем, когда поэт «вернулся в жизнь» после тяжелых лет ссылки и молчания.

Родина, мыслится Н. А. Заболоцким как понятие исключительно природное, — это источник гармонии. В связи с этим словообраз ПРИРОДА выстраивается сложно, многопланово и осознается только в контексте картины мира родины, становясь идиоключевой единицей всего творчества Н. А. Заболоцкого.

Исследование идиостиля Н. А. Заболоцкого без искусственного разрыва его творчества на периоды, в том числе и сквозь призму системы текстообразующих эстетических констант, еще только началось, поэтому эти и многие другие аспекты его поэтики могут стать предметом изучения современных филологов.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

## Источник

Заболоцкий Н. А. Столбцы: столбцы, стихотворения, поэмы / Н. А. Заболоцкий. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – 511 с.

## Литературно-критические и научные исследования

1. Алефиренко, Н. Ф. Проблемы вербализации концепта : теорет. исслед. / Н. Ф. Алефиренко. – Тамбов : Перемена, 2003. – 96 с.
2. Альфонсов, В. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Альфонсов. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. – 243 с.
3. Андроников, И. Л. Николай Алексеевич / И. Л. Андроников // Все живо... / И. Л. Андроников. – М., 1990. – С. 222–226.
4. Апресян, В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 27–36.
5. Арнольд, И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностраный язык в школе. – 1978. – № 4. – С. 23–31.
6. Арнольд, И. В. О понимании термина «текст» в стилистике декодирования / И. В. Арнольд // Стилистика художественной речи. – Л., 1980. – С. 5–21.
7. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова // М. : Языки русской культуры, 1999. — 134 с.
8. Аскольдов-Алексеев, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов-Алексеев // Русская речь : сб. ст. – Л., 1928. – С. 28–44. – (Новая серия ; 2).
9. Афанасьева, Н.А. Опыт методики анализа лингвистического символа в модели мира М.Цветаевой / Н.А. Афанасьева // Человек. Язык.

Искусство. Материалы Международной научно-практической конференции. М. : МПГУ, 2001. — С.5-7

10. Ахапкин, Д. Н. Филологическая метафора в поэзии И. Бродского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Д. Н. Ахапкин. – СПб, 2002. – 21 с.

11. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин ; под ред. Л. Г. Бабенко. – М. : Акад. проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2003. – 400 с.

12. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 532 с.

13. Бабурина, М. А. Концепт «Муза» и его ассоциативное поле в русской поэзии Серебряного века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. А. Бабурина. – СПб., 1998. – 20 с.

14. Бабушкин, А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А. П. Бабушкин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. – 103 с.

15. Бабушкин, А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка / А. П. Бабушкин // Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. — 175 с.

16. Балакай, А. Г. Поэтическая строфика художественного текста (на материале поэтических произведений В. В. Маяковского) / А. Г. Балакай // Русский язык в школе. – 1984. – № 6. – С. 59–62.

17. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.

18. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исслед. разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.

19. Белый, А. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы / А. Белый // Семиотика. – М., 1983. – С. 551–556.

20. Белянин, В. П. Психологические аспекты художественного текста / В. П. Белянин. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 120 с.
21. Бердяев, Н. А. Судьба России / Н. А. Бердяев. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 240 с.
22. Беспалова, О. Е. О соотношении художественного и культурного концептов (на материале поэзии Н. Гумилева) / О. Е. Беспалова // Слово. Семантика. Текст : сб. науч. тр. – СПб., 2002. – С. 89–95.
23. Богданова, Н. В. Лексическая экспликация концепта «Природа» в раннем творчестве И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Богданова. — СПб. — 21 с.
24. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. – 310 с.
25. Болотнова, Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1994. – 210 с.
26. Болотнова, Н. С. Задачи и основные направления коммуникативной стилистики художественного текста / Н. С. Болотнова // Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (Филология). – 1998. – Вып. 6. – С. 6–8.
27. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте: поиск ключей к эстетическому коду / Н. С. Болотнова // Слово. Семантика. Текст : сб. науч. тр. – СПб., 2002. – С. 137–143.
28. Борисова, М. Б. Еще раз об «общей образности», «упаковочном материале» и их отражении в словаре писателя / М. Б. Борисова // Вопросы стилистики. – 1973. – Вып. 6.
29. Борисова, М. Б. Концепт «чужак» в художественном мире М. Горького / М. Б. Борисова // Говорящий и слушающий: языковая

личность, текст, проблемы обучения: материалы Междунар.научно-метод. конф. — СПб : Изд-во «Союз», 2001. — С.362-370.

30. Борисова, С. А. Пространство – Человек – Текст / С. А. Борисова. — Ульяновск : УлГУ, 2003 – 327 с.

31. Борисова, С. А. Восприятие темпоральной структуры текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. А. Борисова. — М., 1996. — 21 с.

32. Бровар, В. В. «А бедный конь руками машет...» / В. В. Бровар // Русская речь. — 1991. — № 2. — С. 27–32.

33. Будагов, Р. А. Филология и культура / Р. А. Будагов. — М. : Изд-во МГУ, 1980. — 303 с.

34. Булгаков, С. Н. Свет Невечерний: созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. — М. : Республика, 1994. — 414 с.

35. Булыгина, Т. В. Языковая концептуализация мира / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев. — М. : Яз. рус. культуры, 1997. — 574 с.

36. Бутакова, Л. О. Проблемы структурирования когнитивной реализации авторского сознания в тексте / Л. О. Бутакова // Язык. Человек. Картина мира : материалы всерос. науч. конф. / под ред. М. П. Одинцовой. — Омск : Омский гос. ун-т, 2000. — Ч. 1. — С. 51–54.

37. Валгина, Н. С. Теория текста : учеб. пособие / Н. С. Валгина. — М. : Логос, 2004. — 280 с.

38. Валентинов, Н. «Душа обязана трудиться!» : к 89-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого / Н. Валентинов // Литература в школе. — 1983. — № 3. — С. 61–64.

39. Варналис, К. Поэтический язык / К. Варналис // Эстетика – критика. — М., 1961. — С. 205–209.

40. Васильев, И. Е. Поэтический стиль Н. Заболоцкого в зеркале литературной критики конца 20-х – начала 30-х годов / И. Е. Васильев // Художественный опыт советской литературы. — Свердловск, 1988. — С. 52 –63.

41. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая // М., Языки славянской культуры. — 2001.
42. Виноградов, В. В. Основные типы лексических значений слова / В. В. Виноградов // Лексикология и лексикография : избр. тр. / В. В. Виноградов. — М., 1977. — С. 162–189.
43. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : Наука, 1959. — 654 с.
44. Виноградов, В. В. Русский язык: (грамматическое учение в слове) / В. В. Виноградов. — М. : Высш. шк., 1986. — 639 с.
45. Виноградов, В. В. Слово и образ. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 255 с.
46. Винокур, Г. О. Понятие поэтического языка / Г. О. Винокур // Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. — М., 1959. — С. 388–393.
47. Волгин, И. «Чтоб кровь моя остынуть не успела...» / И. Волгин // Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы / Н. Заболоцкий. — М., 1985. — С. 5–24.
48. Вопросы теории и истории языка. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1969. — 365 с.
49. Воробьева, Т. А. О роли цветообозначений в «Городских столбцах» Н. А. Заболоцкого / Т. А. Воробьева // Проблемы лингвистической семантики : 2-й межвуз. сб. науч. тр. — Череповец, 2001. — Вып. 2. — С. 177–183.
50. Воспоминания о Заболоцком / сост. Е. В. Заболоцкая и А. В. Македонов. — М. : Сов. писатель, 1977. — 350 с.
51. Гальперин, И. Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1980. — № 5. — С. 45–50.

52. Гальперин, И. Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения текста // Русский язык: текст как целое и компоненты текста : XI Виноград. чтения, 1980–1981 гг. – М., 1982. – С. 18–29.
53. Гальперин, И. Р. Текст как предмет лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
54. Гаспаров, Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 352 с.
55. Гинзбург, Л. Я. Заболоцкий двадцатых годов // О старом и новом : ст. и очерки / Л. Гинзбург. – Л., 1982. – С. 339–351.
56. Голуб, И. Б. Символика звуков / И. Б. Голуб // Русская речь. – 1980. – № 6.
57. Григорьев, В. П. К спорам о слове в художественной речи / В. П. Григорьев // Слово в русской советской поэзии. – М., 1975.
58. Григорьев, В. П. Поэтика слова : на материале рус. сов. поэзии / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – 343 с.
59. Григорьева, А. Д. К вопросу об анализе языка поэтического текста / А. Д. Григорьев // Вопросы языкознания. – 1978. – № 3. – С. 62–74.
60. Григорьева, А. Д. Слово в поэзии Тютчева / А. Д. Григорьева. – М. : Наука, 1980. – 248 с.
61. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт // М. : Прогресс, 1984.
62. Диброва, Е. И. Коммуникативно-когнитивная модель текстопорождения / Е. И. Диброва // Семантика языковых единиц. Доклады V Международной конференции. М., 1996. Т. II. — С. 130-136.
63. Доманский, Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте / Ю. В. Доманский. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 92 с.

64. Домашенко, А. В. Проблема изобразительности художественного слова: (На материале лирики Ф. И. Тютчева и Н. А. Заболоцкого) автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. В. Домашенко. — М., 1986. — 25 с.
65. Донецких, Л. И. Контекст образа как филологическая единица толкования художественного текста (на материале рассказа А. П. Чехова «Ионыч») / Л. И. Донецких // Вестник УдГУ. — 1996. — № 7. — С. 154–168.
66. Донецких, Л. И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений / Л. И. Донецких. — Кишинев : Штиинца, 1980. — 159 с.
67. Донецких, Л. И. Слово и мысль в художественном тексте / Л. И. Донецких. — Кишинев : Штиинца, 1990. — 166 с.
68. Донецких, Л. И. Эстетические функции слова / Л. И. Донецких. — Кишинев : Штиинца, 1982. — 153 с.
69. Донецких, Л. И. Ключевые слова в рассказе А. П. Чехова «Дама с собачкой» / Л. И. Донецких, Е. И. Банкалюк // Болгарская русистика. — София, 1989. — № 2. — С. 17–25.
70. Донецких, Л. И. Название цикла как обобщенный символ : («Темные аллеи» И. Бунина) / Л. И. Донецких, Е. Л. Грудцина // Вестник УдГУ. — 1996. — № 7 : Языкознание. — С. 182–188.
71. Донецких, Л. И. Структурно-композиционные особенности повествования. Словесные ключи в поэтике «Царь-рыбы» В. Астафьева / Л. И. Донецких, Е. И. Гуцу // Вестник УдГУ. — 1996. — № 7 : Языкознание. — С. 200–210.
72. Ермолинский, С. А. Николай Заболоцкий / С. А. Ермолинский // Из записок разных лет / С. А. Ермолинский. — М., 1990. — С. 233–255.
73. Жирмунский, В. М. Поэтика русской поэзии / В. М. Жирмунский. — СПб. : Азбука–классика, 2001. — 485 с.
74. Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. — Л. : Сов. писатель, 1975. — 664 с.

75. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
76. Заболоцкий, Н. А. История моего заключения / Н. А. Заболоцкий ; вступ. ст. и примеч. Е. Эткин // Минувшее : ист. альманах. – Paris, 1986. – Вып. 2. – С. 310–334.
77. Заболоцкий, Н. Н. Взаимоотношение человека и природы в поэзии Н. А. Заболоцкого / Н. Н. Заболоцкий // Вопросы литературы. – 1984. – № 2. – С. 34–57.
78. Заболоцкий, Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого / Н. Н. Заболоцкий. – Изд. 2-е, дораб. – СПб. : Logos, 2003. – 664 с.
79. Заболоцкий, Н. Н. Мысль и слово молодого Заболоцкого / Н. Н. Заболоцкий // Заболоцкий Н. А. Вешних дней лаборатория / Н. А. Заболоцкий. – М., 1987. – С. 5–18.
80. Заболоцкий, Н. Н. Н. А. Заболоцкий после создания «Столбцов», конец 20-х – начало 30-х годов // Театр. – 1991. – № 11. – С. 153–160.
81. Заболоцкий, Н. Н. О замысле Н. А. Заболоцкого создать переложение русских былин / Н. Н. Заболоцкий // Из истории русской советской фольклористики. – Л., 1981. – С. 7–22.
82. Зайцев, В. А. Заболоцкий Н. А. / В. А. Зайцев // Современная советская поэзия / В. А. Зайцев. – М., 1969. – С. 57–71.
83. Зайонц, Л. О. К символической интерпретации поэмы С. Боброва «Таврида» / Л. О. Зайонц // Культура. Текст. Нарратив : сб. ст. – Тарту, 1992. – Вып. 882. – С. 88–104. – Труды по знаковым системам.
84. Залевская, А. А. Введение в психолингвистику / А. А. Залевская // М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999
85. Иванов, В. В., Топоров, В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы / В. В. Иванов. В. Н. Топоров. — М., Наука : 1965

86. Игошева, Т. В. Эволюция поэтического метода в творчестве Н. А. Заболоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. В. Игошева. – СПб, 1994. — 16 с.
87. Карасик, В. И. Культурные доминанты в языке.// Языковая личность: культурные концепты. Волгоград—Архангельск : Перемена, 1996. — С.3-16.
88. Караулов, Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М. : ИРЯ РАН, 1999.
89. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – 5-е изд., стер. – М. : URSS, 1997. – 261 с.
90. Карпов, А. «Откройся, мысль! Стань музыкою слово...» / А. Карпов // Литературная учеба. – 1982. – № 4. – С. 188–193.
91. Карсалова, Е. В. Н. А. Заболоцкий «Ходоки» / Е. В. Карсалова // «Стихи живые сами говорят...» / Е. В. Карсалова. – М., 1990. – С. 49–55.
92. Кассирер, Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М., 1998. – С. 440–723.
93. Кекова, С. В. Поэтический язык раннего Заболоцкого (опыт реконструкции) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. В. Кекова. – Саратов, 1987. – 19 с.
94. Кибешева, Е. И. Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. И. Кибешева. – М., 2007. – 22 с.
95. Климкова, Л.А. Ассоциативное значение слов в художественном тексте / Л. А. Климкова // Филологические науки. 1991. №1. — С.45-54
96. Ковалева, Т. Ю. О содержательных контекстах понятия «концепт» : от В. Гумбольта и А. А. Потебни к А. Вежбицкой и Ю. С. Степанову / Т. Ю. Ковалева // Язык. Человек. Картина мира : материалы всерос. науч. конф. / под ред. М. П. Одинцовой. – Омск : Омский гос. ун-т, 2000. – Ч. 1. – С. 16–18.

97. Кожин, А. И. Опорные звенья художественного повествования : (на материале романа М. А. Шолохова «Поднятая целина») / А. И. Кожин // Стилистика художественной литературы. – М., 1982. – С. 5–19.
98. Кожин, В. В. Слово как форма образа / В. В. Кожин // Слово и образ : сб. ст. – М., 1964. – С. 46.
99. Колесов, В. В. «Жизнь происходит от слова...» / В. В. Колосов. – СПб. : Златоуст, 1999. – 368 с.
100. Колшанский, Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский. – М. : Наука, 1990. – 105 с.
101. Копнина, Г. А. Конвергенция стилистических фигур в современном русском литературном языке (на материале художественных и газетно-публицистических текстов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. А. Копнина. – Красноярск, 2001. – 27 с.
102. Кормилов, С. И. Творчество Н. А. Заболоцкого в литературоведении рубежа XX–XXI вв. : (к 100-летию со дня рождения поэта) / С. И. Кормилов // Вестник МГУ. Сер. 9, Филология. – 2003. – № 3. – С. 135–149.
103. Король, Т. В. Роль контекста в раскрытии значения окказионального сложного существительного / Т. В. Король // Вопросы грамматики и стилистики : сб. ст. – Рига, 1967. – Т. 83.
104. Котелова, Н. З. Значение слова и его сочетаемость : (к формализации языкознания) / Н. З. Котелова. – Л. : Наука, 1975. – 164 с.
105. Красильникова, Е. В. Птицы. Образные связи в поэзии Н. А. Заболоцкого / Е. В. Красильникова // Поэтика и стилистика, 1988–1990. – М., 1991. – С. 165–172.
106. Красильникова, Е. В. О некоторых линиях эволюции поэтического языка Н. А. Заболоцкого / Е. В. Красильникова // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1986. – С. 163–181.

107. Красильникова, Е. В. Николай Заболоцкий («Столбцы») / Е. В. Красильникова // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. – М., 1995. – С. 449–480.
108. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность : Человек. Сознание. Коммуникация / В. В. Красных. – М. : Диалог-МГУ, 1998. – 350 с.
109. Красных, В. В. От концепта к тексту и обратно : к вопросу о психолингвистике текста / В. В. Красных // Вестник московского университета. Сер. 9, Филология. – 1998. – № 1. – С. 191–193.
110. Кретьева, Л.Н. Элементы идиолектной семантики в ранней лирике Н.А. Заболоцкого (На материале глагольной лексики): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. Н. Кретьева. — Барнаул, 2003. — 21 с.
111. Крюкова, Н. Ф. Метафорика и смысловая организация текста : монография / Н. Ф. Крюкова. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. – 162 с.
112. Крюкова, Н. Ф. Средства метафоризации и понимание текста : монография / Н. Ф. Крюкова. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 128 с.
113. Кубрякова, Е. С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова ПАМЯТЬ / Е. С. Кубрякова // Логический анализ языка: культурные концепты. – М., 1991. – С. 85–91.
114. Кубрякова, Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения / Е. С. Кубрякова. – М. : РАН, 1997. – 331 с.
115. Кузьмина, Н. А. Культурные знаки поэтического текста / Н. А. Кузьмина // Вестник Омского университета. – 1997. – № 1. – С. 227.
116. Куняев, С. Ю. «В искупление собственного зла...» [Н. Заболоцкий] / С. Ю. Куняев // Огонь, мерцающий в сосуде... : кн. крит. и публицист. ст. о лит., культуре и искусстве / С. Ю. Куняев. – М., 1989. – С. 96–123.
117. Купина, Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа / Н. А. Купина. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1983. – 160 с.

118. Купина, Н. А. Структурно-смысловый анализ художественного произведения / Н. А. Купина. – Свердловск : УрГУ, 1981. – 92 с.
119. Ларин, Б. А. Очерки по лексикологии, фразеологии, стилистике / Б. А. Ларин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1956. – 234 с.
120. Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. – Л. : Худож. лит., 1974. – 285 с.
121. Лелис, Е. И. Эстетические функции ключевых слов (на материале рассказов А. П. Чехова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. И. Лелис. – Ижевск, 2000. – 21 с.
122. Леонтьев, А. Н. Психология образа / А. Н. Леонтьев // Вестник МГУ. Сер. 14, Психология. – 1979. – № 2. – С. 3–13.
123. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
124. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 4-10.
125. Лобанов, М. «Сильный и земной» : [о Н. А. Заболоцком] / М. Лобанов // Время врывается в книги / М. Лобанов. – М., 1963. – С. 129–157.
126. Логический анализ языка: культурные концепты : сб. ст. – М. : Наука, 1991. – 203 с.
127. Лосев, А. Ф. Теория мифического мышления у Э. Кассирера / А. Ф. Лосев // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М., 1998. – С. 730–760.
128. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи / Ю. М. Лотман. – Таллинн, 1992 – Т. 1. – С. 129–132.
129. Лукин, В. А. Слово «истина» и идея тождества / В. А. Лукин // Известия АН СССР. Сер.лит. и яз.1993. Т.52. №1. с.35-48

130. Львова, С. И. Своеобразие повтора в поэзии М. Цветаевой / С. И. Львова // Русская речь. – 1987. – № 4. – С. 74–79.
131. Любимова, Н. А. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н. А. Любимова, Н. П. Пинежанинова, Е. Г. Сомова. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 140 с.
132. Македонов, А. В. Николай Заболоцкий: жизнь, творчество, метаморфозы / А. В. Македонов. – Л. : Сов. писатель, 1987. – 365 с.
133. Максимов, Д. Е. Русские поэты начала XX века / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 408 с.
134. Мальчукова, Т. Г. Природа и культура в поэзии Н. Заболоцкого / Т. Г. Мальчукова // Север. – 1987. – № 2. – С. 106–112.
135. Мальчукова, Т. Г. Античная культура в поэзии Н. А. Заболоцкого / Т. Г. Мальчукова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1987. – № 6. – С. 9–14.
136. Малявин, Д. В. Способы выражения модальных отношений в английском и украинском языках / Д. В. Малявин, Т. М. Королева, К. А. Горшкова. – Одесса : ОГУ, 1986. – 76 с.
137. Маранда, П. Метаморфные метафоры / П. Маранда // От мифа к литературе : сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. – М., 1993. – С. 81–90.
138. Маргелашвили, Г. Г. Когда на нас глядит поэт... / Г. Г. Маргелашвили. – М. : Сов. писатель, 1990. – 334 с.
139. Метафора в языке и тексте. М. : Наука, 1988. — 176 с.
140. Миллер, Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39–45.
141. Мильчина, В. А. Теория символа и символизма в работах Ц. Тодорова / В. А. Мильчина // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки : сб. обзоров и реф. – М., 1981. – С. 104–119.

142. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности: поэтика и индивидуальность / Ю. И. Минералов. – М. : Владос, 1999. – 337 с.
143. Мокиенко, В. М. Образы русской речи / В. М. Мокиенко. – СПб. : Фолио-Пресс, 1999. – 461 с.
144. Мокина, Н. В. Проблема смысла жизни и её образное воплощение в русской поэзии Серебряного века / Н. В. Мокина. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2003. – 238 с.
145. Мхитарян, К. М. Поэтическая традиция и формирование творческого метода раннего Н. Заболоцкого / К. М. Мхитарян // Вестник Ереванского университета. Общественные науки. – 1987. – № 2. – С. 181–187.
146. Невзглядова, Е. В. О звуко-смысловых связях в поэзии / Е. В. Невзглядова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1968. – № 4. – С. 27–28.
147. Немец, Г. И. Концептуальное пространство художественного текста: структура и способы представления (на материале языка романов И. С. Тургенева «Отцы и дети» и Ф. М. Достоевского «Бесы») : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. И. Немец. – Краснодар, 2002.
148. Нечкина, М. В. Функция художественного образа : сб. работ / М. Ф. Нечкина. – М. : Наука, 1982. – 317 с.
149. Никитин, М. В. Знак – Значение – Язык / М. В. Никитин. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. – 226 с.
150. Николаева, Т. М. От звука к тексту / Т. М. Николаева. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 979 с.
151. Николаева, Т. М. Лингвистика текста: современное состояние и перспективы / Т. М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. VIII : Лингвистика текста. – С. 5–39.
152. Новиков, Л. А. Семантика русского языка / Л. А. Новиков. – М. : Высш. шк., 1982. – 272 с.

153. Ныпадымка, А. С. Ключевые слова «боль», «любовь», «юность» в идиолекте Ю. В. Друниной : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. С. Ныпадымка. – Ижевск, 2002. – 20 с.
154. Огнев, В. Заметки о поэзии Н. Заболоцкого / В. Огнев // Горизонты поэзии : избр. работы : в 2 т. / В. Огнев. – М., 1982. – Т. 1. – С. 138–152.
155. Озеров, Л. А. Вначале было «слово» / Л. А. Озеров // Необходимость прекрасного : кн. ст. / Л. А. Озеров. – М., 1983. – С. 291–311.
156. Одинцов, В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.
157. Осетров, Е. И. Перечитывая Заболоцкого / Е. И. Осетров // Книга о русской поэзии / Е. И. Осетров. – М., 1987. – С. 226–233.
158. Очерки истории русской поэзии XX века: общие вопросы. Звуковая организация текста / под ред. В. П. Григорьева. – М. : Наука, 1990. – 300 с.
159. Очерки истории русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация / отв. ред. Е. А. Некрасова. – М. : Наука, 1995. – 262 с.
160. Павловский, А. Н. Мир Заболоцкого / А. Н. Павловский // Память и судьба : ст. и очерки / А. Н. Павловский. – Л., 1982. – С. 164–235.
161. Перемышлев, Е. В «двойном освещении»: «петербургский миф» в поэзии Н. Заболоцкого / Е. Перемышлев // Октябрь. – 1995. – № 2. – С. 186–188.
162. Письма Н. А. Заболоцкого, 1938–1944 гг. // Знамя. – 1989. – № 1. – С. 96–128.
163. Пищальникова, В. А. Психопоэтика : монография / В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. ун-та, 1999. – 173 с.
164. Полищук, Г. Г. Антропоцентризм: автор – текст / Г. Г. Полищук // Вопросы стилистики. – Саратов, 1999. – Вып. 28. – С. 243–253.
165. Поляков, М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1986. – 480 с.

166. Попова, З. Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж, 2000 – 30 с.
167. Попова, З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 192 с.
168. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 613 с.
169. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высш. шк., 1990. – 342 с.
170. Потебня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Киев : СИНТО, 1993. – 189 с.
171. Потебня, А. А. Собрание трудов. [Т. 2]. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2000. – 479 с.
172. Поэтика и стилистика, 1988–1990 : сб. ст. / [отв. ред. В. П. Григорьев]. – М. : Наука, 1991. – 238 с.
173. Проблемы структурной лингвистики, 1985–1987 гг. : сборник / отв. ред. В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1989. – 387 с.
174. Поцепня, Д. М. Образ мира в слове писателя / Д. М. Поцепня. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1997. – 264 с.
175. Пурин, А. Метаморфозы гармонии / А. Пурин // Заболоцкий Н. Столбцы: столбцы, стихотворения, поэмы / Н. Заболоцкий. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – С. 5–34.
176. Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира : материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. В. Симашко. – Архангельск : Помор. гос. ун-т, 2002. – 272 с.
177. Пустовойт, П. Г. От слова к образу / П. Г. Пустовойт. – Киев : Радянська школа, 1974. – 190 с.
178. Раздорова, Н. П. Некоторые приемы восстановления стилистической действительности слова К. Г. Паустовским / Н. П. Раздорова // Вопросы грамматики и стилистики. – Рига, 1967. – Т. 83.

179. Роднянская, И. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации 20-х годов / И. Роднянская // Художник в поисках истины / И. Роднянская. – М., 1989. – С. 343–365.
180. Ростовцева, И. И. Между словом и молчанием / И. И. Ростовцева. – М. : Современник, 1989. – 336 с.
181. Ростовцева, И. И. Николай Заболоцкий: опыт художественного познания / И. И. Ростовцева. – М. : Современник, 1984. – 304 с.
182. Ростовцева, И. И. Мир Заболоцкого : в помощь преподавателям, старшекл. и абитуриентам / И. И. Ростовцева. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 104 с.
183. Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / Ин-т рус. яз. РАН. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 473 с.
184. Русское слово в мировой культуре : материалы X конгр. Междунар. ассоциации преподавателей рус. яз. и лит., СПб., 30 июня – 5 июля 2003 г. В 2 т. Т. 1 / под ред. Е. Е. Юркова, Н. О. Рогожиной. – СПб. : Политехника, 2003. – 469 с.
185. Самойлов, Д. С. День с Заболоцким / Д. С. Самойлов // Избранные произведения / Д. С. Самойлов. – М., 1989. – Т. 2. – С. 260–265.
186. Сарнов, Б. Восставший из пепла : поэт. судьба Н. Заболоцкого / Б. Сарнов // Октябрь. – 1987. – № 2. – С. 188–202.
187. Семенова, С. «Благодатная жажда творенья...» : натурфилос. поэзия Заболоцкого / С. Семенова // Литературная учеба. – 1989. – № 4. – С. 106–112.
188. Сергеева, Е. В. Религиозно-философский дискурс В. С. Соловьева: лексический аспект : монография / Е. В. Сергеева. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена ; САГА. – 2002. – 128 с.
189. Синельников, И. Молодой Заболоцкий : из воспоминаний / И. Синельников // Памир. – 1982. – № 1. – С. 59–69.

190. Сиротина, В. А. Характеристическая и символическая функция слова (на материале языка произведений А. М. Горького) / В. А. Сиротина // Русский язык в школе. – 1974. – № 6. – С. 68–74.
191. Слово. Семантика. Текст : сб. науч. тр. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – 213 с.
192. Слово в тексте и в словаре : сб. ст. к семидесятилетию акад. Ю. Д. Апресяна. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 648 с.
193. Слышкин, Г. Г. Дискурс и концепт : (о лингвокультур. подходе к изучению дискурса) / Г. Г. Слышкин // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. науч. тр. / под ред. В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина. – Волгоград, 2000. – С. 38–45.
194. Станиславская, С. Я. Контраст как принцип организации поэтического текста (на материале ранней поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилева) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. Я. Станиславский. – Саратов, 2001. – 21 с.
195. Степанов, Н. Николай Заболоцкий / Н. Степанов // Заболоцкий Н. Собрание сочинений : в 3 т. / Н. Заболоцкий. – М., 1990. – Т. 1. – С. 5–28.
196. Степанова, В. В. В поисках внутренних закономерностей организации лексического уровня художественного текста / В. В. Степанова // Слово. Семантика. Текст : сб. науч. тр. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – С. 6–9.
197. Степанян, Е. Художник своей жизни : заметки о лирике Николая Заболоцкого / Е. Степанян // Литературное обозрение. – 1988. – № 5. – С. 27–31.
198. Тарасова, И. А. Идиостиль Георгия Иванова : когнитив. аспект / И. А. Тарасова ; под ред. М. Б. Борисовой. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2003. – 280 с.

199. Текст. Узоры ковра : сб. ст. науч.-метод. семинара «TEXTUS». Вып. 4, ч. 2 : Актуальные проблемы исследования разных типов текста / под ред. К. Э. Штайн. – СПб. ; Ставрополь : Изд-во СГУ, 1999. – 177 с.
200. Телия, В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М., 1988. – С. 173–204.
201. Тильман, Ю. Д. «Душа» как базовый культурный концепт в поэзии Ф. Тютчева / Ю. Д. Тильман // Фразеология в контексте культуры. – М., 1999. – С. 203–212.
202. Токарев, Г. В. К вопросу о культурном слое концепта / Г.В. Токарев // Языковая личность: проблемы когниции и коммуникации. Волгоград : Колледж, 2001. — С.16-21
203. Токарева, Л. А. Формирование способов художественного обобщения в творческой эволюции Н.А. Заболоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. А. Токарева. – М., 1990. — 16 с.
204. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Слово. Образ : исслед. в обл. мифопоэтики : избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. гр. «Прогресс» – «Культура», 1995. – 621 с.
205. Топоров, В. Н. Модель мира / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М., 1992. – Т. 2 : К–Я. – С. 161.
206. Тынянов, Ю. Н. Проблемы стихотворного языка : статьи / Ю. Н. Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1965. – 300 с.
207. Успенский, Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама / Б. А. Успенский // Избранные труды / Б. А. Успенский. – М., 1994. – Т. 2 : Яз. и культура – С. 246–274.
208. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 255 с.

209. Уфимцева, Н. В. Слово и культура / Н. В. Уфимцева // Когнитивная семантика : материалы второй Междунар. шк.-семинара по когнитив. лингвистике, 11–14 сент 2000 г. / редкол.: Н.Н. Болдырев [и др.]. – Тамбов, 2000.
210. Фадеева, Т. А. Семантическая характеристика ключевых слов в произведениях В. А. Луговского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Фадеева. – Л., 1978. – 19 с.
211. Флоря, А. В. Лингвоэстетическое толкование литературного произведения : учеб. пособие / А. В. Флоря. – Орск : Изд-во ОГПИ, 1998. – 104 с.
212. Фохт, Б. А. Понятие символической формы и проблема значения в философии языка Э. Кассирера / Б. А. Фохт // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М., 1998. – С. 761–764.
213. Хайдеггер, М. Время картины мира / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Биbihина // Время и бытие / М. Хайдеггер. – М., 1993. – С. 41–62.
214. Хохулина, А. Н. Лингвопоэтика Иннокентия Анненского (динамический аспект описания) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Н. Хохулина. – СПб., 1997. – 18 с.
215. Царькова, Т. С. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого / Т. С. Царькова // Исследования по теории стиха. – Л., 1978. – С. 120–150.
216. Цивьян, Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т. В. Цивьян ; Ин-т славяноведения и балканистики. – М. : Наука, 1998. – 207 с.
217. Черемисина, Н. В. Языковые картины мира: типология, формирование, взаимодействие / Н. В. Черемисина // Лексика, грамматика, текст в свете антропологической лингвистики. Тезисы конференции. Екатеринбург : 1995. — С.15-16.

218. Чернейко, Л. О. Гештальтная структура абстрактного имени / Л. О. Чернейко // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1995. – № 4. – С. 73–83.
219. Чернейко, Л. О. Концепты *жизнь* и *смерть* как фрагменты русской языковой картины мира / Л. О. Чернейко, Хо Сон Тэ // Филологические науки. – 2001. – № 5. – С. 50–59.
220. Чернейко, Л. О., Долинский, В. А. имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа / Л.О.Чернейко, В.А. Долинский // Вестник Московского ун-та. Сер.9. Филология. 1996. №6. — С.20-41.
221. Чернухина, И. Я. Стихи как продукт речевого мышления / И. Я. Чернухина // Русистика. 1993. №1. — С.6-17.
222. Чуковский, Н. К. Встречи с Заболоцким / Н. К. Чуковский // Нева. – 1965. – № 9. – С. 186–191.
223. Чуковский, Н. К. Николай Заболоцкий / Н. К. Чуковский // Литературные воспоминания. – М., 1989. – С. 278–316.
224. Чумак, О. С. Корреляция концептов «жизнь» и «смерть» в идиостиле Б. Л. Пастернака (на материале романа «Доктор Живаго») : дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2004. – 156 с.
225. Чурилина, Л. Н. Концепт как элемент картины мира языковой личности и текста: пути реконструкции / Л. Н. Чурилина // Проблемы лингвистической семантики – 2 : межвуз. сб. науч. тр. – Череповец, 2001. – Вып. 2. – С. 82–96.
226. Шанский, Н. М. Лингвистический анализ художественного текста / Н. М. Шанский. – Л. : Просвещение, 1984. – 270 с.
227. Щерба, Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М., 1957. – С. 26–44, С. 97–109.

228. Шишкина, О. Ю. Художественный концепт «Поэт» в идиостиле М. И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация (на материале поэзии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. Ю. Шишкина. – Череповец, 2003. – 21 с.
229. Штайн, К. Э. Когнитивный артефакт: параметр «глубины» поэтического текста / К. Э. Штайн // Язык. Человек. Картина мира : материалы всерос. науч. конф. / под ред. М. П. Одинцовой. – Омск : Омский гос. ун-т, 2000. – Ч. 1. – С. 58–60.
230. Язикова, Ю. С. Особенности поэтического слова / Ю. С. Язикова // Вестник ЛГУ. Сер. Литература и история языка. – 1963. – № 8, вып. 2. – С. 99.
231. Яцкевич, Л. Г. Структура поэтического текста : учеб. пособие / Л. Г. Яцкевич. – Вологда : ВГПУ, 1999. – 238 с.

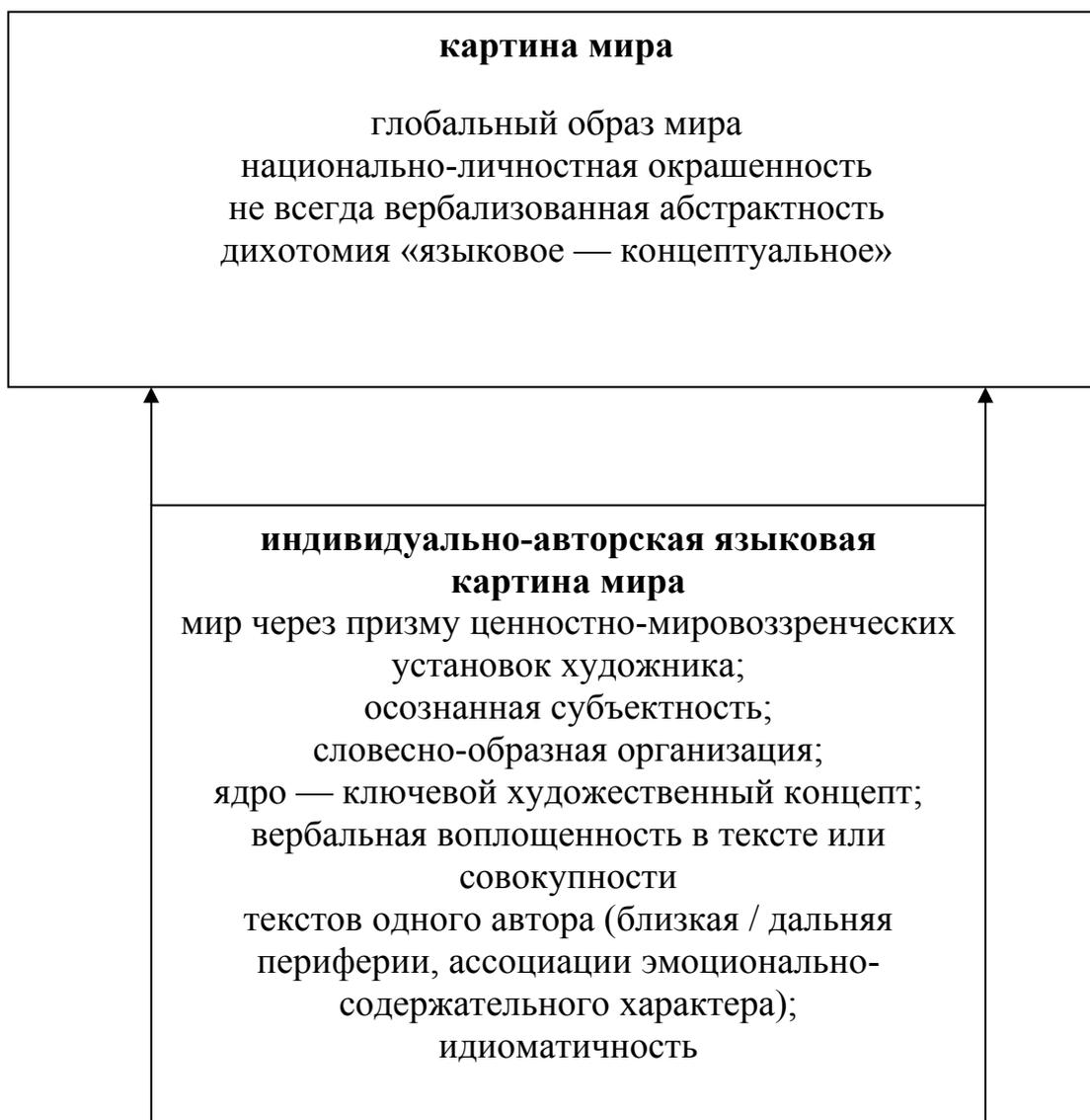
#### Словари и справочные издания

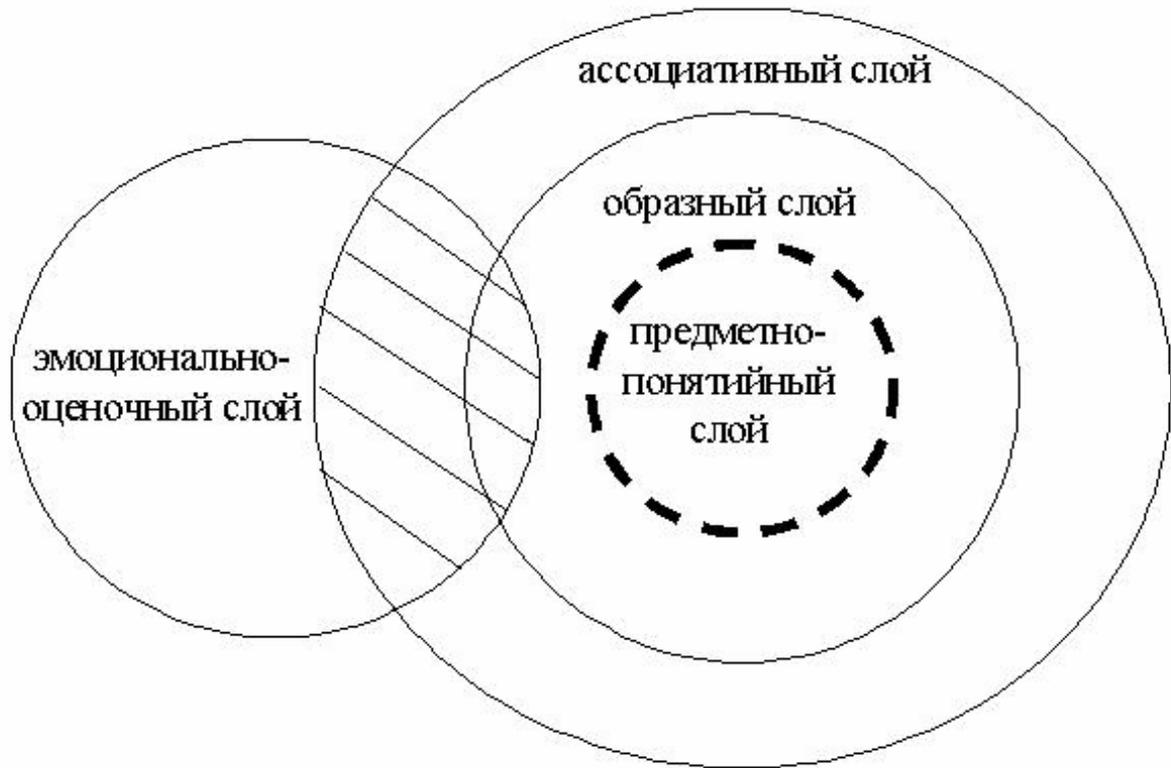
232. Александрова, З. Е. Словарь синонимов русского языка / З. Е. Александрова ; под ред. Л. А. Чешко. – 5-е изд., стер. – М. : Рус. яз., 1986. – 600 с.
233. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 607 с.
234. Горбачевич, К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка / К. С. Горбачевич. – СПб. : Норинт, 2001. – 221 с.
235. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Рус. яз., 1978–1980.
236. Квятковский, А. Поэтический словарь / А. Квятковский. — М., 1966. — 367 с.
237. Копалинский, В. П. Словарь символов / В. П. Копалинский ; пер. с пол. В. Н. Зорина. – Калининград : Янтар. сказ., 2002. – 267 с.

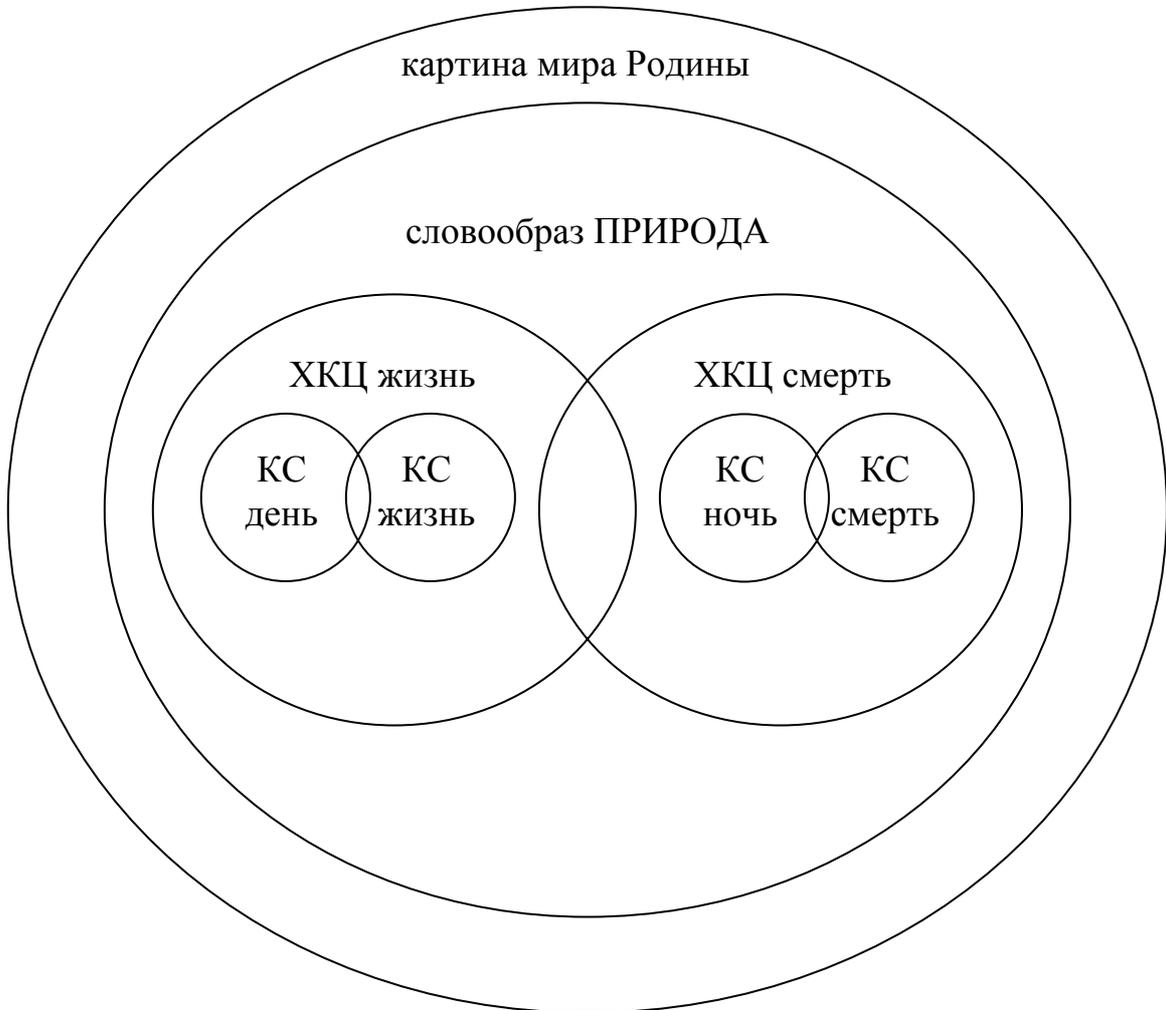
238. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина ; под общ. ред. Е. С. Кубраковой. – М. : Филол. фак. МГУ, 1996. – 245 с.
239. Литературный энциклопедический словарь. — М., 1997. — 475 с.
240. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Русский язык, 1985. – 797 с.
241. Павлович, Н. В. Словарь поэтических образов. В 2 т. / Н. В. Павлович // М. : Эдиторил-УРСС, 1999.
242. Русский ассоциативный словарь. Кн. 5. Прямой словарь: от стимула к реакции / Ю. Н. Караулов, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Н. В. Уфимцева, Г. А. Черкасова. – М. : «ИРЯ РАН», 1998. – 204 с.
243. Степанов, Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Акад. Проект, 2001. – 989 с.
244. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 694 с.
245. Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. / сост. В. И. Чернышов, С. П. Обнорский, В. В. Виноградов [и др.]. – М. ; Л. : Изд-во АН ССР, 1948–1965.
246. Словарь языка русской поэзии XX века. М. : 2004
247. Философский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1983. – 840 с.
248. Шмелев, А. Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю / А. Д. Шмелев // М. : Языки славянской культуры, 2002

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Схема 1. Соотношение понятий картина мира — индивидуально-авторская языковая картина мира**



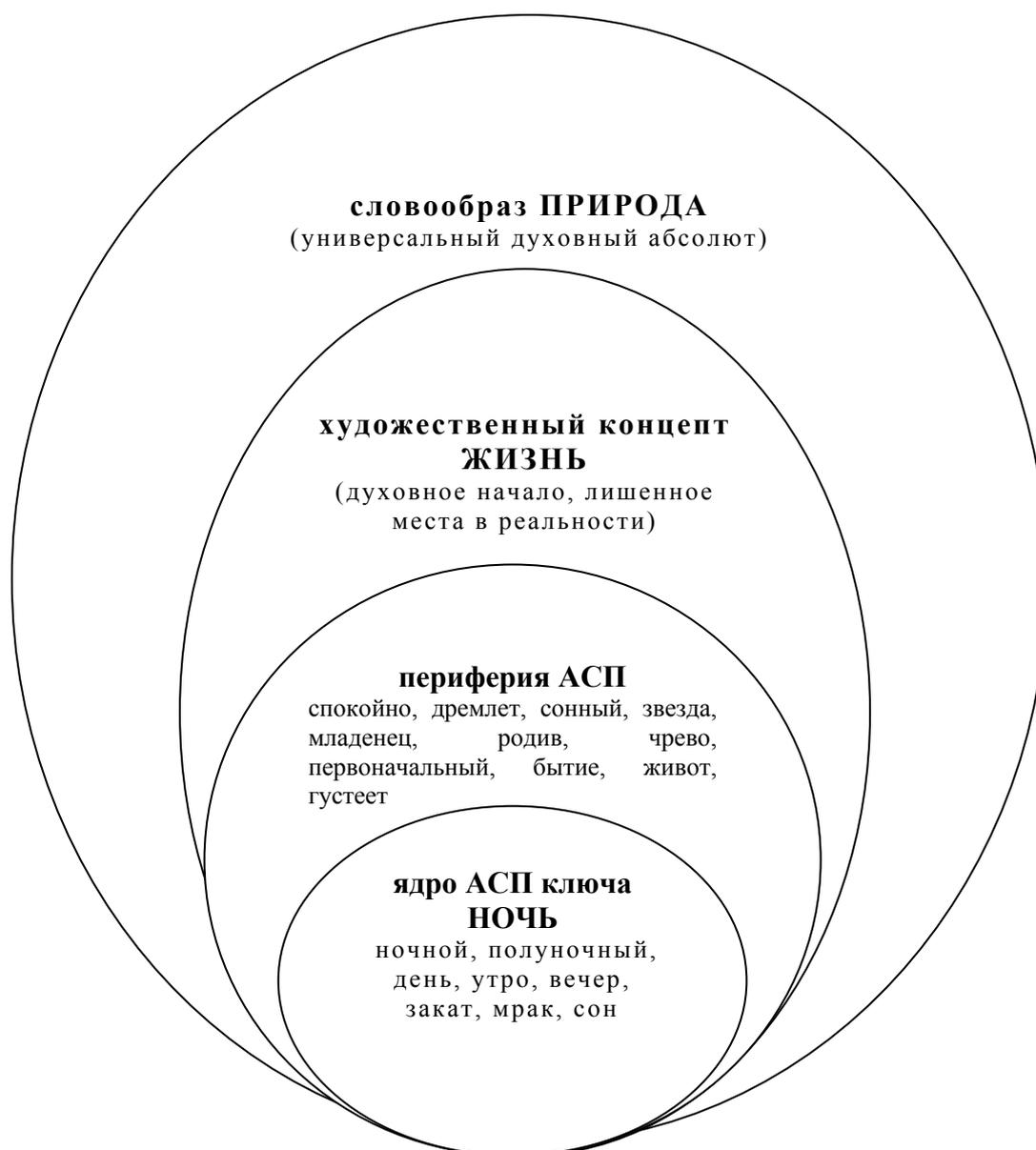
**Схема 2. Структура художественного концепта**

**Схема 3. Структура словообраза ПРИРОДА**

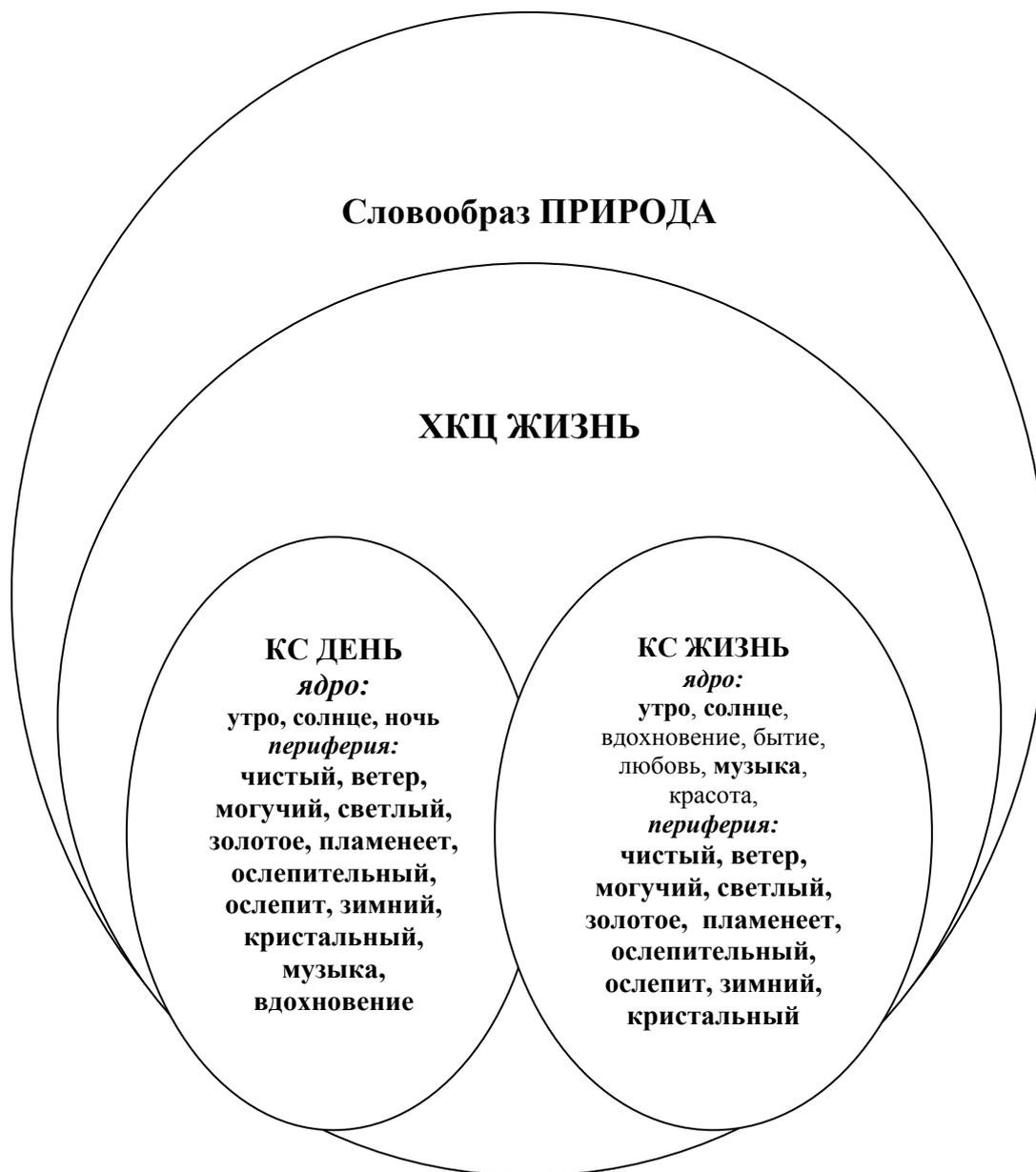
**Схема 4. Структура АСП ключевого слова НОЧЬ — репрезентанта  
художественного концепта ЖИЗНЬ**



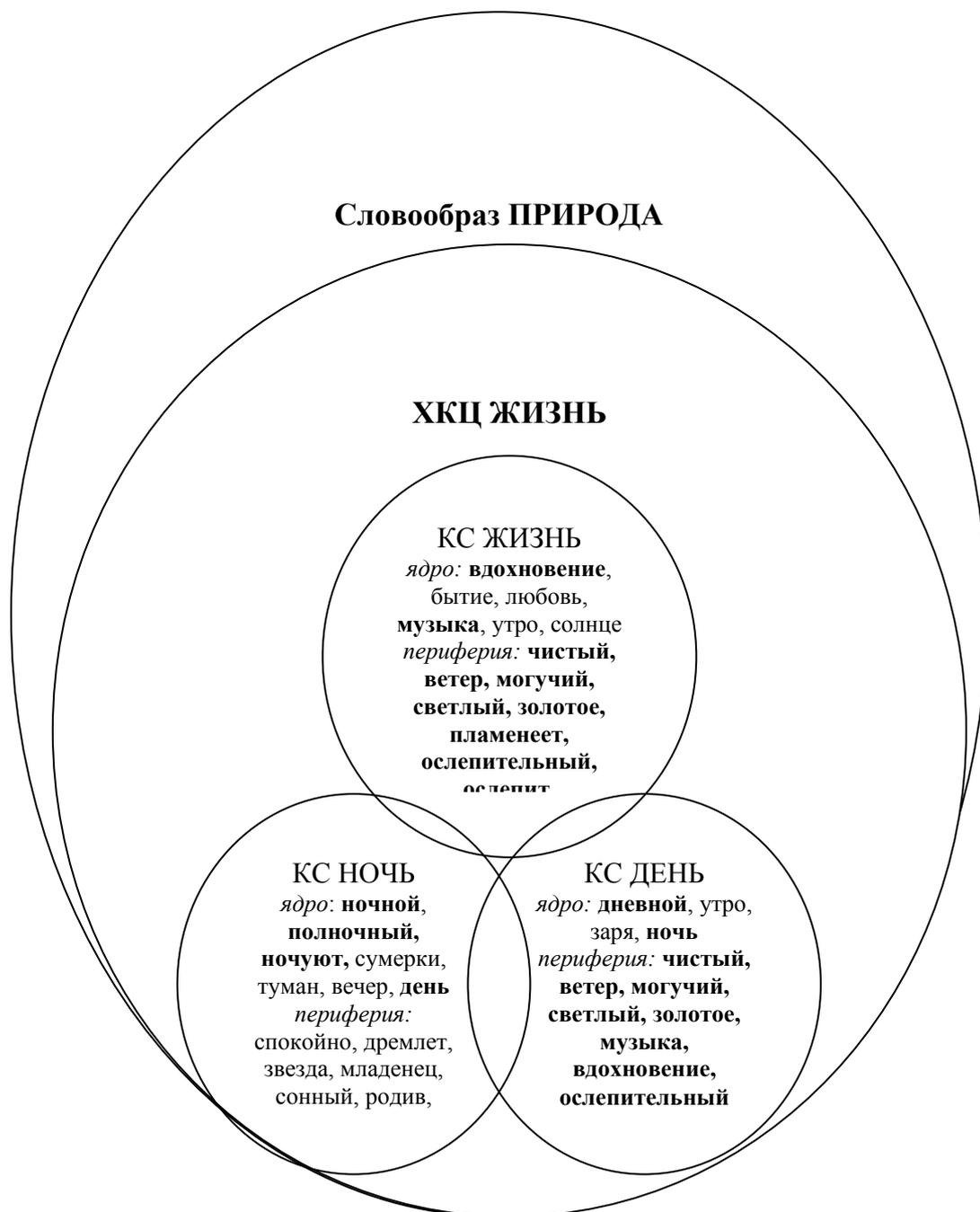
**Схема 5. Языковая репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ  
в раннем творчестве**



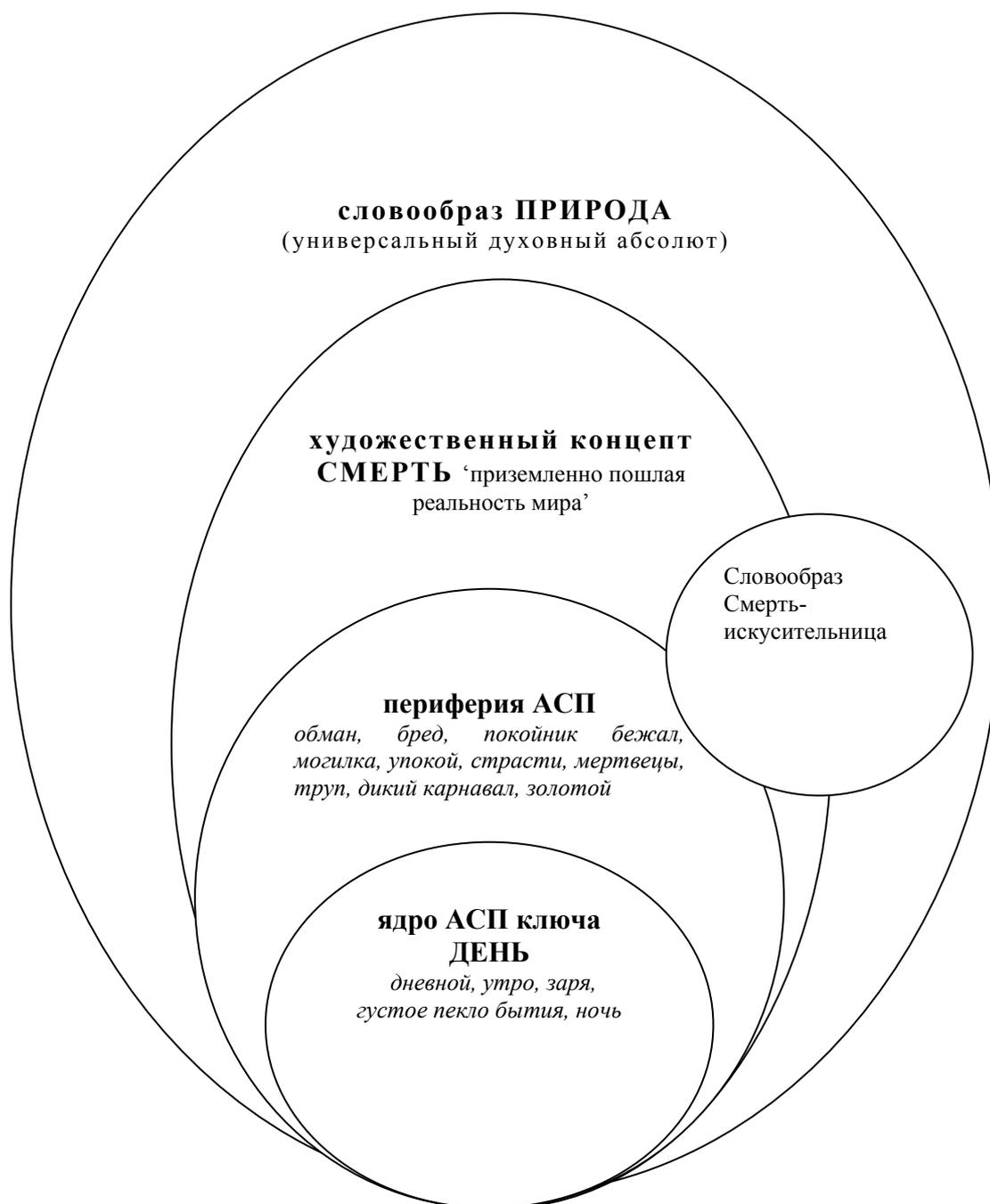
**Схема 6. Репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ  
в позднем творчестве**



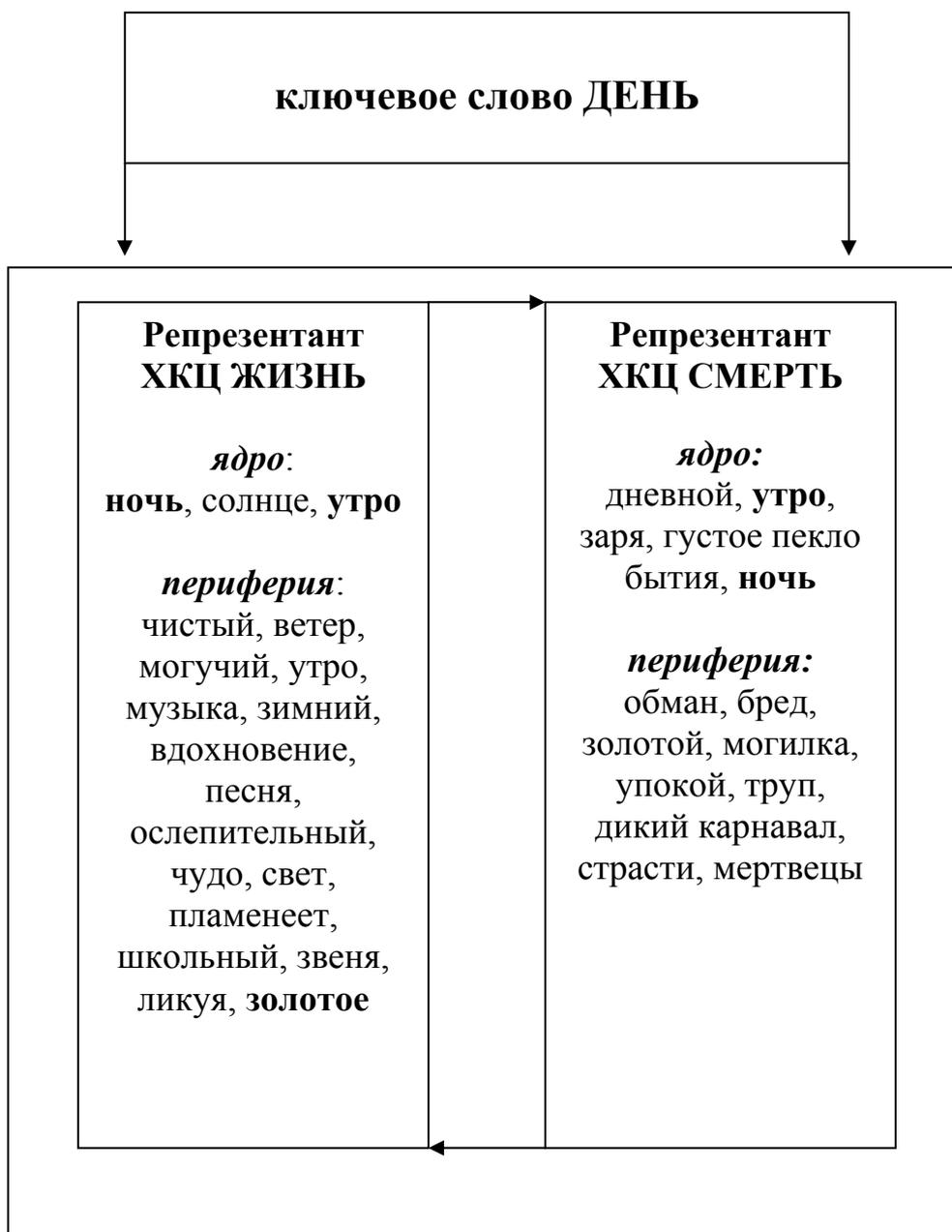
## Схема 7. Репрезентация художественного концепта ЖИЗНЬ



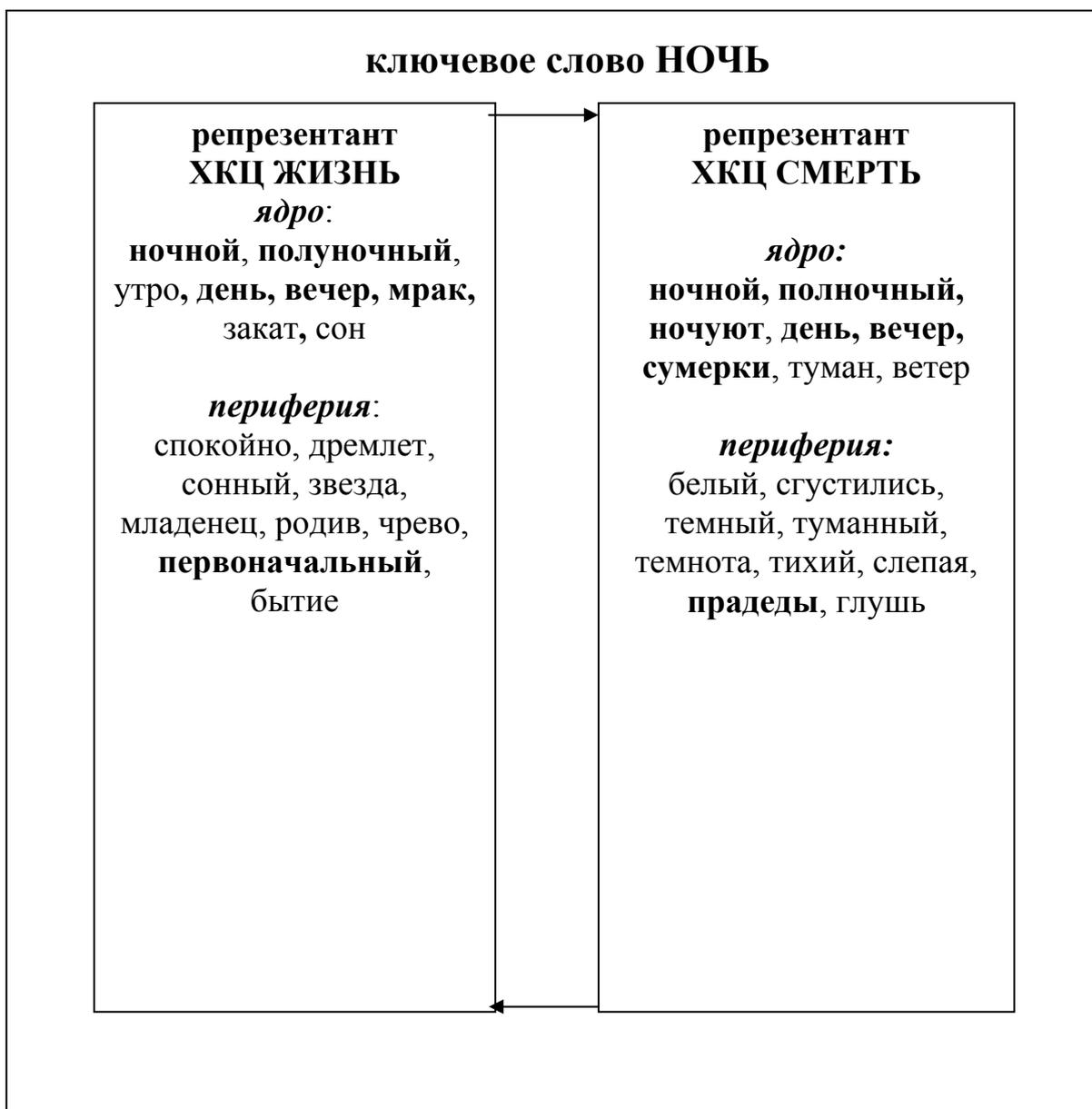
**Схема 8. Языковая репрезентация художественного концепта  
СМЕРТЬ в раннем творчестве**



**Схема 9. Ключевое слово ДЕНЬ как репрезентант художественных  
концептов ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ**



**Схема 10. Ключевое слово НОЧЬ как репрезентант художественных  
концептов ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ**



## Схема 11. Репрезентация художественного концепта СМЕРТЬ

