

Санкт-Петербургский государственный университет

МОРОЗОВА Валерия Евгеньевна

Выпускная квалификационная работа

**Город в концептуальной системе лирического героя как отражение
картины мира (на материале сборника А.С. Кушнера «Таврический сад»)**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036 «Отечественная филология»
(русский язык и литература)

Научный руководитель:

доцент, Кафедра русского языка,

Старовойтова Ольга Альбертовна

Рецензент:

доцент, Заведующий
кафедрой русского языка
и литературы СПбГУПТД,

Романова Наталья Юрьевна

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Представление о концептуальной системе поэтической картины мира.....	6
§1. Феномен концептуальной системы в языке.....	6
§2. Представление о поэтической картине мира и ее репрезентация в языке.....	8
§3. Локус города в концептуальной системе картины мира лирического героя.....	9
Выводы.....	11
Глава 2. Концепт зимы в его взаимосвязи с концептом города.....	13
Выводы.....	20
Глава 3. Концепт тьмы в его связи с концептом города.....	23
Выводы.....	30
Глава 4. Концепт смерти в его связи с концептом города.....	32
Выводы.....	41
Заключение.....	44
Список использованной литературы.....	47

Введение

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена анализу города в концептуальной картине мира лирического героя стихотворений А. С. Кушнера.

Изучение концептуальной картины мира является одной из актуальных областей исследования в современной филологии. Анализ концептов, как поэтических, так и культурологических, антропоцентрических, – одна из основных задач, стоящих перед современной лингвистикой и лингвокультурологией. Язык является одним из способов репрезентации различных культурных понятий, которые по мере своего развития начинают эксплицироваться в речи. Большой вклад в разработку данной проблемы внесли Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, В. В. Колесов, Ю. С. Степанов, В. И. Карасик.

Петербургский текст как феномен русской литературы был проанализирован такими учеными, как В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман, Р. Д. Тименчик. А. С. Кушнер – один из поэтов XX века, относящий себя к петербургской поэтической традиции. Изучение творчества Кушнера с лингвистической и литературоведческой стороны остается одной из актуальных проблем нынешней филологической традиции. Главной монографией, посвященной исследованию поэзии автора, стала работа Д. Б. Пэна «Мир в поэзии Александра Кушнера», и именно она задавала вектор изучения связи творчества поэта с классическим петербургским текстом. Разработку данной проблематики продолжил А. В. Кулагин в своем исследовании «“Я в этом городе провел всю жизнь свою...”: Поэтический Петербург Александра Кушнера». Помимо перечисленных ученых изучением авторского мира Кушнера занимались Т. А. Бек, Л. Я. Гинзбург, Е. В. Невзглядова, И. Б. Роднянская.

Материалом для работы послужил поэтический сборник поэта «Таврический сад» (1984)¹. Сбор материала происходил методом сплошной выборки.

Целью исследования является анализ концептов, репрезентирующих картину мира лирического героя, в которой город является основополагающим элементом. Работа предполагает исследование всех связанных с ним мотивных и концептуальных составляющих. Анализ концепта города предполагает описание средств его вербализации и экспликации и их систематизацию.

Для достижения цели было поставлено несколько **задач**. Во-первых, необходимо было сформулировать понятия концептуальной картины мира и языкового концепта в поэтическом дискурсе. Во-вторых, выявить то, как раскрывается концепт города в его связи с иными поэтическими концептами. В-третьих, рассмотреть то, как они вербализуются и репрезентируются на фонетическом, лексическом, семантическом и синтаксическом уровнях. Кроме того, перед текущим исследованием стояла задача обобщения уже исследованных областей концептуализации как ментального процесса человеческого сознания и выявления авторских особенностей, выраженных на языковом уровне.

Исследование материала проводилось на основе концептуального, семантического и стилистического методов анализа поэтического текста. Также был проведен анализ экстралингвистических факторов, повлиявших на выбор элементов, осмысляемых автором, и их семантизация в поэтической картине мира Кушнера. Методологически работа основывается на научных трудах Ю. М. Лотмана, М. Л. Гаспарова, Ю. Д. Апресяна, А. Д. Шмелева, В. А. Масловой, В. Н. Телия, В. Г. Гака.

Опорной справочной базой послужили толковые словари, содержащие информацию о стилистических особенностях лексем и особенностях их употребления. Использование семантических словарей и словарей русской

¹ Кушнер А. С. Таврический сад. Седьмая книга. Л.: Сов. писатель, 1984. 103 с.

культуры опосредовано индивидуальными чертами выбранного поэтического материала. Приведенные в работе источники позволили рассмотреть концептуализацию отдельных явлений в их связи с культурными феноменами и общемировым опытом перцепции отдельных фактов.

Работа состоит из введения, одной теоретической главы, трех исследовательских глав и заключения. Структурирование и рубрикация практического материала обоснованы его спецификой. Концепты, проанализированные в работе, являют собой единое и неразрывное целое, и дальнейшее деление практических глав представляется нецелесообразным.

Глава 1. Представление о концептуальной системе поэтической картины мира

В данной главе рассматриваются теоретические исследования, посвященные изучению концептуальных систем в их связи с языковой и поэтической картинами мира. Будут проанализированы работы, осмысляющие вербализацию концептуальных единиц на различных языковых уровнях, репрезентацию элементов ментальных концептов, авторской семантизации, исследованию петербургского мифа как феномена русской культуры, ремифологизации объектов действительности, а также семантизации пространства через его репрезентацию в локусах и сублокусах.

§1. Феномен концептуальной системы в языке

В лингвистике нет сложившегося определения концептуальной системы картины мира. В данном исследовании мы будем опираться на понятие, приведенное Роландасом Павилёнисом в работе «Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка»: «Концептуальная система – непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире»². Познание мира происходит на вербальном и на невербальном уровнях, но язык, безусловно, является одним из элементов репрезентации основных концептов, релевантных для картины мира отдельного человека. Языковое осмысление мира в дальнейшем само становится объектом рефлексии, объектом познания, и таким образом происходит концептуализация языка.

Любой концепт в когнитивном понимании содержит в себе информацию об объектах действительности, которые осмысляются носителями языка индивидуально. Как указывает Павилёнис, «усвоение вербальной символики служит необходимым условием построения такой информации, которая существенно расширяет границы познания и

² Павиленис Р. И. Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка. М.: Мысль, 1983. С. 280.

понимания мира носителей концептуальной системы и служит необходимым условием их коммуникации, социальной ориентации индивидуальных концептуальных систем в сторону социально значимой «картины мира»³.

Определение концепта дает Л. А. Климкова в работе «Нижегородская топонимия в языковой картине мира»: «Концепт – это ментальная единица, содержанием которой является результат осмысления человеком элемента действительности на основе этнического, социумного и индивидуального опыта, совокупность смыслов относительно элемента действительности, имеющих культурную, этническую, социумную, а тем самым и индивидуальную личностную значимость»⁴.

Дефиниция приведенного понятия «концепт» является спорным вопросом в современной лингвистике. Так, Ю. С. Степанов пишет о различии двух определений – понятия и концепта, и указывает на сложность структуры определяемого слова: «<...> к ней [структуре] принадлежит все, что принадлежит строению понятия; <...> с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т. д.»⁵. Концепт, таким образом, наращивает смыслы посредством своей реализации в речи: употребление отдельных лексем, включенных в определенные тематические группы, в различных контекстах коннотативно изменяет их значения, семантически их преобразует. Как отмечает Степанов, «концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека»⁶.

Для художественного текста характерно наличие концептов, раскрывающихся на языковом материале. В литературном произведении

³ Павиленис Р. И. Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка. М.: Мысль, 1983. С. 263.

⁴ Климкова Л. А. Нижегородская топонимия в языковой картине мира: монография / науч. ред. И. А. Ширшов; МГПУ. Арзамас: АГПИ, 2007. С. 30.

⁵ Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. С. 43.

⁶ Там же.

концепты репрезентируются на различных уровнях, в том числе и на языковом. Слово в данном случае является основным инструментом для выражения определенного представления о каком-либо явлении. Лексические элементы текста объединяются с фонетическими, синтаксическими, стилистическими, и слово, таким образом, становится главным носителем содержания, вложенного в концепт. Именно лексемы актуализируют основные значения каких-либо представлений о предметах.

В поэзии, как известно, выбор элементов, принадлежащих каждому языковому уровню в частности, опосредован авторской интенцией. Как пишет В. Б. Медведев, «можно с уверенностью утверждать наличие лингвистической детерминации, заключающейся как в заимствовании в предыдущих текстах одних и тех же лексических и синтаксических элементов, так и текстовых сегментов, что не исключает в последующем их различной интерпретации»⁷.

§2. Представление о поэтической картине мира и ее репрезентация в языке

Помимо общего понимания языковой картины мира существует поэтическая картина мира, теоретический анализ которой представлен в статье Ж. Н. Масловой. Исследовательница пишет: «Поэзия – это не столько рефлексия на мир, сколько рефлексия на эмоциональный опыт, связанный с существованием в этом мире, и результат самой рефлексии, зафиксированный в языке поэтического текста»⁸.

Автор стихотворного текста играет роль того, кто организует материал так, чтобы язык выполнял нужную ему задачу. Так, к примеру, Н. В. Сапрыгина называет данный вид деятельности «авторской семантизацией», под которой исследовательница понимает «текстовую структуру» со спецификой представления автора «о значении языкового

⁷ Медведев В. Б. О явлении лингвистической детерминации в текстах различных жанров // Вестник МГОУ. 2010. № 4. С. 38.

⁸ Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира: методологическое обоснование // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 1. С. 122.

знака»⁹. Автор поэтического текста интенционально и имплицитно отождествляет различные элементы в своих текстах, что и репрезентирует его картину мира в языковой форме. Лирический герой в данном случае является рупором, выражающим то, как видит мир автор. Языковой знак начинает детерминироваться с различных сторон, которые затрагивают область реальной жизни, отношение автора к описываемому им явлению действительности и информацию о самом говорящем.

«Авторская семантизация представляет собой семантический повтор»¹⁰, и, таким образом, автор акцентирует внимание на частных значениях явления действительности.

§3. Локус города в концептуальной системе картины мира лирического героя

В настоящем исследовании город будет рассматриваться как один из основных локусов, репрезентированных в творчестве А. С. Кушнера, где одной из отличительных черт данного термина является то, что «для локуса как пространственного образа, зафиксированного в тексте, важны признаки относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума, на основе чего формируется когнитивная база и фиксируются стереотипные и индивидуальные представления о нем»¹¹. Мировое пространство автор организует в соответствии с определенной иерархией. Человек, находящийся в данном локусе, является носителем сознания, носителем точки зрения и, таким образом, служит катализатором взаимовлияния города и личности. Топонимически город определяется с явной четкостью – автор опирается на петербургский текст, в котором, как писал В. Н. Топоров, «обозначенное «цельно-единство» создает столь сильное энергетическое поле, что все «множественно-различное», «пестрое»,

⁹ Сапрыгина Н. В. Авторская семантизация в художественном тексте. Одесса: Астропринт, 1996. С. 61.

¹⁰ Там же. С. 68.

¹¹ Прокофьева В. Ю. Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренб. гос. ун-та. 2005. № 11. С. 90.

индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста: плоть скрепляет и возвращает этот текст, дух же определяет направление его движения и глубину смысла текста»¹².

Свои тексты Кушнер включает в классический мифологический контекст осмысления петербургского пространства. Так, он надстраивает собственное представление о городе на основу «петербургского мифа», создававшегося на протяжении столетий. Данный процесс Е. М. Мелетинский в работе «Поэтика мифа» называет «ремифологизацией», под которой он понимает «во-первых, признание мифа вечно живым началом, выполняющим практическую функцию и в современном обществе, во-вторых, выделение в самом мифе его связи с ритуалом и концепции вечного повторения и особенно, в-третьих, максимальное сближение или даже отождествление мифа и ритуала с идеологией и психологией, а также с искусством»¹³. Как отмечает В. Ю. Прокофьева в работе «Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы», «для локуса как пространственного образа, зафиксированного в тексте, важны признаки относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума, на основе чего формируется когнитивная база и фиксируются стереотипные и индивидуальные представления о нем»¹⁴. Введение особых пространственных оппозиций через репрезентацию концепта города в картине мира лирического героя позволяет определить основные мотивные элементы, которые являются главными составляющими глобального мифа, а также способствуют концептуализации пространства мирового масштаба.

¹² Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 261.

¹³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 28.

¹⁴ Прокофьева В. Ю. Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренб. гос. ун-та. 2005. № 11. С. 90.

Город рассматривается с различных точек зрения, включенных в систему оппозиций: это *вертикальное* деление пространства, заключающееся в противопоставлении неба и земли, а также подземного пространства; *горизонтальное*, которое рассматривает взаимодействие города с мирами, собственно внутреннее деление города на особые элементы. Так, в концепт включаются элементы быта, дома, квартиры, индустриальные структуры, как, например, парки и сады, магазины, улицы, что можно обозначить термином «сублокус». Сам человек также является важной фигурой, центром перцепции, осмысления и принятия города, и, кроме того, именно он является его создателем, архитектором. Город создан человеком для человека, и, таким образом, он становится особой моделью мира, вбирающий в себя все перечисленные элементы, включая культурные, способные преобразить пространство.

Выводы

В настоящей главе были исследованы основные направления изучения концептуальных систем в их связи с языком и художественными текстами. На основе осмысления теоретического материала было взято в качестве рабочего определение понятия «концепт». Так, концепт как феномен человеческого мышления является репрезентацией осмысления отдельных элементов действительности в их неразрывной связи друг с другом. Концептуализация информации детерминируется различными факторами человеческого сознания, включая национальные, половозрастные, профессиональные факторы.

Была рассмотрена литература, описывающая явление языковой картины мира и ее частного варианта – поэтической картины мира. Вербализация ключевых концептуальных представлений производится на всех языковых уровнях.

Кроме того, был проанализирован материал, освещающий проблемы мифологизации пространства и создания мифов на основе культурных данных. Так, концептуализация физического пространства формирует

локусы и сублокусы, несущие на себе семантическую нагрузку, включающуюся в определенный концепт. При этом автор художественного текста, как носитель сознания и обладатель индивидуальной перцепции, способен преобразовать уже созданные мифы и ремифологизировать их, концептуально преобразив.

Работы, посвященные анализу концептуальных систем, актуальны в современной филологии. Тема текущего исследования включается в вышеописанную традицию и обобщает уже изученные феномены концептуализации и поэтической картины мира.

Глава 2. Концепт зимы в его взаимосвязи с концептом города

Данная глава посвящена рассмотрению семантических связей между концептом города и включенным в него концептом зимы. Будут выделены и проанализированы основные элементы, формирующие концептуальное единство между компонентами, а также способы и варианты их вербализации.

Концепт зимы является одним из доминирующих в идейно-семантической системе поэтического сборника «Таврический сад». Описание пространства с опорой на его погодное, сезонное состояние локализирует и темпорально связывает представление о городе с внешними для него условиями. В концептуальной картине мира лирического героя зима оказывается перманентным состоянием и репрезентируется посредством вовлечения опорных атрибутов, оформляющих ее семантически. Так, лексемами, раскрывающими данный концепт, являются *снег, холод, белый, лед, ледяной, холодно, снежный*, метафорические номинации *прах, пена, мука*.

Ваш выход — на мороз, и зрители выходят
На улицу, где им так холодно играть,
Где полчища машин с них ярких фар не сводят,
Где снег перестает, чтоб сыпаться опять,
А город ледяной напоминает сцену.
Каких актеров он видел, — они нам не чета!
И снежную в садах сильней взбивает пену,
И гонит снежный прах с покатога моста.

Описание Петербурга в сборнике, с одной стороны, включается в классический миф о нем и, с другой, переворачивает его. Как пишет Топоров, традиционно наводнения связываются с представлением о городе: «<...> за 290 лет существования города он пережил более 270 наводнений, когда вода поднималась на полтора метра выше ординара и более и начинала подтапливать город и извне, и изнутри — через городские реки и

водопроводные люки»¹⁵. Кушнер, обращаясь к исторически сложившемуся образу города, переосмысляет его и сравнивает со своей личной перцепцией современного пространства. Историческая перспектива выходит на передний план в стихотворении «На петербургских старинных гравюрах...»¹⁶, в котором лирический герой рассматривает те изменения, что происходили с на протяжении столетий: «На петербургских старинных гравюрах / Снег не лежит на дворцах и скульптурах / И не идет никогда». Доминирующие лексемы входят в тематическую группу «время»: *никогда, вечнозеленые, день*, они указывают на вечность Петербурга, его далекую историю, что можно трактовать как последовательную ремифологизацию автором данного образа. Начало Петербурга связывается с *вечнозелеными кронами, мотыльками кружевными, голубой водой*, что противопоставляется современному и знакомому лирическому герою зимнему пейзажу. Прошлое не обладало теми культурными доминантами, которые появились благодаря творчеству «Достоевского», как нет и классической архитектуры – *главного штаба нет никакого*. Пространство современного лирическому герою города еще не существует, оно не детерминировано современным нам, уже сформированным контекстом.

При этом то далекое историческое время статично, снег там «не идет никогда», что подчеркивается использованием глаголов в настоящем времени, соотносящимся с прошлым: *зарытый канал блещет, сгружают финский гранит, идет подготовка* к нашему современному дню.

Рассмотрим, как меняется описание современного автору Петербурга. В стихотворении «Страна, как туча за окном...»¹⁷ лирический герой, сравнивая *страну с тучей за окном*, говорит, что она так же *синееет зимняя*. Пространство города, обозримое из окна, наполнено *туманом, снежком с фонарной позолотой*. Описание в большей степени статично из-за

¹⁵ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 261.

¹⁶ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 14.

¹⁷ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 10.

нагруженности однородными членами предложения – существительными («Ни разговором, ни вином...»), «Так люди, ждущие письма, // Звонка, машины, телеграммы...») и номинативными предложениями («... Туман. / Снежок с фонарной позолотой...»). Как указывает в своей работе Л. Е. Ляпина, «внимание Кушнера к деталям быта несет особую семантическую нагрузку, в частности окно, и «при этом нередко оно – не просто рама, но и самоценная «вещь», важный элемент петербургского предметного мира, приближающийся к персонажу»¹⁸. Сублокус дома интериоризируется и вступает в оппозицию с *большой* страной.

Интимизация пространства также подчеркивает этот контраст: для лирического героя дом – это *вино, альбом немецкой графики, медленный роман*, противопоставленный хаотичному движению *машин* в городе, *драмам* и *спорам*. Медиатором, посредником между двумя историческими пространствами, служит книга.

Страна, как туча за окном,
Синеет зимняя, большая.
Ни разговором, ни вином
Не заслонить ее, альбом
Немецкой графики листая,
Читая медленный роман,
Склонясь над собственной работой,
Мы всё равно передний план
Предоставляем ей <...>

Вещность как перцепциальная категория занимает особое место в творчестве Кушнера, и в анализируемом контексте вещь становится вечностью, открывая уже прошедшие исторические события. Об этом пишет Ю. В. Поддубко: «В рамках культурно-исторической концепции поэта

¹⁸ Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки исторической поэтики. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 126–137.

вечность может быть определена как некий метакультурный топос, в котором сохраняются образцы духовной деятельности человечества»¹⁹.

Описание зимнего петербургского пространства продолжается в стихотворении «В тридцатиградусный мороз представить света...»²⁰. Концепт зимы раскрывается в таких лексемах, как *промерз, ледовая, мороз, оползень, холодно, метель*. Основным атрибутом зимы является *снег*, который, однако, не называется прямо: автор использует его метафорическую номинацию через внешние и физические качества, сравнивая с *сухим и пенным молоком*, которое *метель взбивает*. Концептуально зима ассоциируется у лирического героя с *концом света*, что раскрывается в первой строфе стихотворения:

В тридцатиградусный мороз представить света
Конец особенно легко.

Трамвай насквозь промерз. Ледовая карета.
Сухое, пенное, слепое молоко.

И в наших комнатах согреться мы не в силе.
Кроваво-красную не взбить в прожилке ртушь.

Весь день в России
За край и колется, и страшно заглянуть.

Так вот он, оползень! Они смешны с призывом
В мороз открытыми не оставлять дверей.
Сыпучий оползень с серебряным отливом.
Как в мире холодно, а будет холодней.

На синтаксическом уровне данное сравнение подчеркивается анжамбманом: так, обрывочность первого стиха и является физическим

¹⁹ Поддубко Ю.В. Категория вечности в поэтическом сознании А. Кушнера // Вестник Харьковського нац. педаг. ун-та ім. Г. С. Сковороди. 2014. №3. С. 64.

²⁰ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 13.

воплощением *конца* строки. Само стихотворение построено в форме лирического монолога, и благодаря использованию номинативных предложений, как, например, *Ледовая карета, Сухое, пенное, слепое молоко* или *Сыпучий оползень с серебряным отливом*, создается ощущение статичности изображения. Несмотря на большую длину строк, произведение звучит отрывисто из-за особого деления на синтагмы: автор намеренно превращает сложные предложения в несколько простых, создавая искусственный раздел между их частями.

Лирический герой по-особому ощущает время. Так, он рассуждает о своем жизненном *пути*, указывая, что тот уже *пройден*. Он явно ощущает движение времени, которое подходит к концу, и зима как время года сопоставляется со временем угасания человеческой жизни. Лексема *край* также соотносится с идеей окончания пути: лирическому герою и *колется, и страшно заглянуть* в сторону того, что будет после *конца*.

Визуально снег связывается с колоративом *синий*, что противопоставляется образу солнечного Петербурга прошлого. Город описывается как оледенелый: *тридцатиградусный мороз, трамвай насквозь промерз, ледовая карета*. Любое движение полностью останавливается, как останавливается и движение *жизни* лирического героя. Ощущение холода также пронизывает стихотворение: *согреться мы не в силе, кроваво-красную не взбить в прожилке ртуть, в мороз открытыми не оставлять дверей, как в мире холодно, а будет холодней*. В противопоставление к холодному *концу света* ставится *жизнь* жаркого Таврического сада из одноименного стихотворения²¹. Находясь в пространстве своей *комнаты*, лирический герой видит не только город, но и *Россию*, а далее – *мир*, в котором точно так же *холодно*. Как указывает А. В. Кулагин в своей работе «Поэтический Петербург Александра Кушнера», стихотворение «содержит своеобразную

²¹ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 16.

поэтическую “космогонию”»²², что и связывается с объятием большего пространства.

Взаимодействие снега с концептом города продолжается в стихотворении «Ваш выход – на мороз, и зрители выходят...»²³, где город сравнивается лирическим героем с *театром*, в котором все люди – *зрители* или *актеры*. Пространство его заполнено *полчищами машин с яркими фарами*. Экстериоризация Петербурга позволяет выделить внешний для лирического героя сублокус, в который он сам не включается, а выполняет в нем роль такого же зрителя, наблюдающего за представлением. Как отмечает Л. Е. Ляпина, «Снег падает бесконечно, а если перестает, то это лишь временная пауза: “Снег перестает, чтоб сыпаться опять...”»²⁴.

Человек населяет город, но при этом не играет в нем реальную роль. Космологизация пространства расписана так, что есть кто-то или что-то, что метафизически выше человека. Ассоциация города со сценой наблюдается и далее в номинации того представления, что происходит в городском пространстве. Жизни людей называются *обыденными пьесками*, которые при этом трагичны, ведь *трагическую роль навязывают здесь*. Автор использует диминутив *пьесками*, что на стилистическом уровне добавляет отрицательные коннотации лексеме и подчеркивает сниженность разыгрываемого спектакля. Пафос *трагизма* актеров ложен: даже возлюбленная лирического героя имеет *ломкий голос* с явным надрывом, но он иронизирует над наблюдаемым. Стихотворение наполнено лирическими восклицаниями («Но ломкий голос твой»), лирическими вопросами («Откуда эта нота?»), фигурами умолчания («С собою говорит... оклики чудака»), что отчасти включает его в эту традицию *трагизма* и подчеркивает его принадлежность городскому пространству Петербурга.

²² Кулагин А. В. Поэтический Петербург Александра Кушнера: Монография. Статьи. Эссе. Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2020. С. 46.

²³ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 12.

²⁴ Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки исторической поэтики. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 131.

Истинным трагическим пафосом наделяется сама снежная стихия, описанная в стихотворении «Снег»²⁵, где она называется *торжественной*. Зима влияет не только на природное состояние, но и на рецепцию времени лирическим героем: *реки бег замедляют* и покрываются льдом, *переходят на шаг*. Глаголы движения заменяются деривативными абстрактными существительными (*бег, шаг*), что добавляет статичности картине. На ритмическом уровне описания города связаны с утяжеленными синтагмами, наполненными определениями: *Царственно-важный, парадный, большой снегопад*.

Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!

Кто научил его падать торжественно так?

Город и все его двадцать дымящихся рек

Бег замедляют и вдруг переходят на шаг.

Диск телефона не стану крутить – все равно

Спишь в этот час, отключив до утра аппарат.

Ах, как бело, как черно, как бело, как черно!

Царственно-важный, парадный, большой снегопад.

Каждый шишак на ограде в объеме растет,

Каждый сучок располнел от общественных сумм.

Нас не затопит, но, видимо, нас заметет:

Все Геркуланум с Помпеей приходят на ум.

В детстве лишь, помнится, были такие снега,

Скоро останется колышек шпилья от нас,

Чтобы Мюнхаузен, едущий издалека,

К острому шпилью коня привязал еще раз

²⁵ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 14.

Синтаксическое членение стихотворения совпадает с ритмическим, лексемы в среднем содержат более трех слогов. При этом мысли лирического героя более динамичны, что подчеркивается ускорением ритма, более частой паузацией внутри синтагм: «Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!», «Диск телефона не стану крутить – все равно...», «Ах, как бело, как черно, как бело, как черно!».

Стихотворение имеет мифологический подтекст: Кушнер сравнивает бунт петербургской стихии с извержением Везувия, что заметно в строках «Нас не затопит, но, видимо, нас заметет: / Все Геркуланум с Помпеей приходят на ум». Внешняя безопасность пространства ложна, город все так же подвержен природным катастрофам. Как отмечает А. В. Кулагин, «замечает не только вулканическая пыль – замечает и *снег*, превращая лирическую картину зимнего города в своеобразный снежный апокалипсис»²⁶.

Поэтика торжественности раскрывается синтаксически: анафористическое употребление междометия «ах» в первом и седьмом стихах маркирует настроение лирического героя и его отношению к тому, что его восхищает. Так, зимний ночной город, снег называются *царственно-важными, парадными*. Петербург вновь включается в царскую, императорскую культуру. Повторяющиеся лексемы качественно описывают визуальную составляющую окружения лирического героя: ночь – «черно», снег – «бело», что составляет дуальную оппозицию двух начал – тьмы и света.

Выводы

Анализ описанного материала позволяет нам сделать вывод о характере концептуализации зимы в ее связи с городским пространством Петербурга. Концепт зимы, репрезентированный в лексемах, включенных в одноименную тематическую группу, раскрывается на различных языковых уровнях.

²⁶ Кулагин А. В. Поэтический Петербург Александра Кушнера: Монография. Статьи. Эссе. Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2020. С. 42.

Основные приемы, использованные в текстах, реализуются на синтаксическом и стилистическом уровнях. Повтор лексических единиц позволяет автору выделять концептуально значимые единицы и вводить их в систему оппозиций, системно определяющую картину мира лирического героя сборника. Выделение семантических элементов происходит посредством употребления синтаксических переносов в границах стихов, анафор. Особый пафос образу зимнего Петербурга добавляет использование риторических вопросов и риторических восклицаний, стилистически детерминирующих стихотворения.

Исследование вербализации концептуальных единиц позволило нам проанализировать основные идейно-образные составляющие, несущие в себе семантическую нагруженность. Так, зимнее состояние города характеризуется как статичное, замершее, непрекращающееся. При этом традиционные связи зимы и снега с концом жизни разрушаются. Зима для лирического героя не эквивалентна смерти, а скорее становится временем года, сохраняющим жизнь.

Петербургское пространство расширяется до пространства не только всей России, но и мира в общем. Моделирование представления обо всем универсуме является одним из поэтических приемов концептуализации перцепции жизни автором.

Помимо космологизации в синхронии, автор прибегает к апелляции к историческим мифам, или диахроническому срезу, то есть к диахроническому пространственному срезу, рассуждая о прошлом Петербурга как мифогенного пространства. Историческая дистанция при этом устраняется, что эксплицируется с помощью морфологически детерминированных лексических единиц, а именно глаголов, стоящих в форме настоящего времени при описании прошедшего.

Таким образом концептуализация зимы опосредована ее физической репрезентацией в городском пространстве. Концепт характеризуется с различных сторон: визуальной (использование соответствующих

колоративов), физической (описание температурного режима, текстуры *снега*, его метафорических номинаций, репрезентирующих общие элементы, на которых строятся сопоставления в сравнениях и метафорах), темпоральной (перманентность состояния).

Глава 3. Концепт тьмы в его связи с концептом города

Настоящая глава посвящена рассмотрению семантических связей между концептом тьмы и ее репрезентантами с концептом города.

В концептуальной картине мира лирического героя ночь является особым состоянием петербургского пространства. На языковом уровне концепт эксплицируется в таких лексемах, как *тьма, тень, мрак, небо, черный*, а также антонимичных им *день, свет, звезды, луч*.. Так, именно ночь выделяется им как время, преобразующее пространство; это особое состояние, в котором город существует по иным законам, не действующим в течение дня. Исследование ночи как концепта в поэтической картине мира актуально, поскольку на уровне интимной лирики сопоставление эмоционального уровня стихотворения с его образным, визуальным репрезентантом позволяет сопоставить отношение лирического героя в своем мире, а также углубить и детализировать понимание того, что остается для него релевантным в каждом отдельном концепте. Особенно это актуально в контексте приема авторской семантизации явления.

На идейно-образном уровне ночь соединяется с визуальным ее репрезентантом, то есть «тьмой», «темнотой», «мраком» – именно эти лексемы чаще всего встречаются в сборнике в соответствующем контексте. Семантически образ тьмы вступает в систему оппозиций: день–ночь, тьма–свет, тень–солнце, белый–черный, – и при этом явления не отделены друг от друга, они существуют в темпорально едином пространстве. Включение *ночи* в противопоставление дню раскрывается в стихотворении «За что? За ночь. За яркий по контрасту...»²⁷. Эпиграфом к нему служит строчка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Благодарность»²⁸, и, таким образом, возникает формальный диалог двух поэтов, в котором Кушнер продолжает отвечать на вопрос Лермонтова. Лирический герой так же благодарит

²⁷ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 6.

²⁸ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушк. дом), М.; Л.: Изд-во АН СССР, [Ленингр. отд-ние], 1962. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. С. 326.

имплицитного собеседника *за ночь* и *за яркий по контрасту с ней белый день*. Таким образом, концептуально ночь раскрывается посредством ввода колоративов (*белый* и *черный*), визуально описывающих ее. Вышеупомянутый прием позволяет Кушнеру наращивать семантическую нагруженность текста, углубляя поэтические связи между элементами, принадлежащими разным сторонам оппозиции. При этом эмотивно выстраивается особое отношение лирического героя к описываемым им явлениям: он благодарен и *за день*, и *за ночь*, и, таким образом, трактовка явлений с их разграничением на положительные и отрицательные стала бы ложной:

За что? За ночь. За яркий по контрасту
С ней белый день и тополь за углом,
За холода, как помните, за астму
Военных астр, за разоренный дом.

На уровне городского пространства *ночь* фигурирует в описаниях отдельных локусов и сублокусов. Так, автор интериоризирует пространство дома как городского сублокуса в стихотворениях «Ночная бабочка»²⁹ и «Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...»³⁰, включая в него такие предметы, как *пиджак*, *спинка стула*, *плащ*, *гвоздь*, *лампа*. Комната для него – сосредоточение оппозиции света и тьмы, в которой доминирует тьма:

Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде,
Жирная зелень и яркая лампа в сто ватт.
Лампу гашу, но нельзя же сидеть в темноте!
И мотыльку говорю я: «Ты сам виноват».

Загримированным кажется сад, но никак
Сообразить не могу, подо что, под кого?

²⁹ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 5.

³⁰ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 5–6.

Если б листва не кипела, не ерзала так,
Мне, может быть, разгадать удалось бы его.

Кто-то томится, и тополь подходит к нему,
Сбить предлагая жестокое пламя и пыл.
В августе бог принимает, как врач, на дому,
Если пойти к нему, скажет: «Ты сам полюбил».

Падают звезды. С шоссе ударяют лучи
Белых, сверкающих, словно заплаканных фар.
Сколько здесь бархата, шелка, фланели, парчи!
Глянцево-гладкий, волнисто-ворсистый кошмар.

Внутреннее пространство дома также противопоставляется внешнему: из окна квартиры лирическому герою открывается вид на ночной сад, освещенный светом *звезд* и *лучей фар*.

Неслучайно и использование образа бабочки, символизирующего переверот традиционного представления о сне и бодрствовании. Ночь для нее – сосредоточение жизни, а день и дневной свет маркируют время сна для бабочки. И свет, таким образом, выполняет роль, несвойственную ему, то есть затруднение видимости: бабочке *свет кажется покровом, занавесом*. И, как было указано ранее, традиционные семантически-эмоциональные связи разрушаются: нахождение в свете дает бабочке *покой*. Так, она *покойно* спит, будучи защищенной светом, и ей снится некий *спящий во тьме*, которая *распахнута безжалостно*.

Пиджак безжизненно повис на спинке стула.

Ночная бабочка на лацкане уснула.

Где свет застал ее — там выдохлась и спит.

Где сон сморил ее — там крылья распластала.

Вы не добудите ее: она устала.
И желтой ниточкой узор ее прошит.

Ей, ночью видящей, свет кажется покровом
Сплошным, как занавес, но с краешком багровым.
В него укутанной, покойно ей сейчас.
Ей снится комната со спящим непробудно
Во тьме, распахнутой безжалостно и чудно,
И с беззащитного она не сводит глаз.

Примечательны в данном случае лексемы, которые использует Кушнер, коннотативно связанные с тематическим полем «смерть», как, например, *покойно*, а также *безжизненно*. Ввод лирических восклицаний («Но нельзя же сидеть в темноте!», «Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...») выражает восхищение лирического героя ночью, коннотативно добавляя концепту возвышенность. Апелляция к лексемам традиционно-поэтического дискурса, например, слова *покров* в его устаревшем значении ‘покрывало’, добавляет образу спящей бабочки большую поэтичность. В стихотворении «Ночная бабочка» строфы противопоставляются друг другу, что продолжает семантизацию образа на синтаксическом уровне. Первая характеризуется стройным ритмическим членением, совпадением синтагм с синтаксическим разделением. Частая паузация замедляет рецепцию, что связано с описанной семантикой ночной «безжизненности». Большой тревожностью наполнена вторая строфа: анжабманом автор выделяет наиболее важные для него атрибутивные состояния, как, например, «Ей, ночью видящей, свет кажется покровом / Сплошным...» и «Ей снится комната со спящим непробудно / Во тьме...». Ощущение покоя света дня оказывается ложным.

Визуально образ вновь строится на использовании двух колоративных оппозиций. К концепту света примыкают лексемы-номинации желтого цвета, традиционно ассоциирующегося с солнечным светом, а также *белого* цвета,

исходящего из фар проезжающих машин. Источниками света в таком случае являются именно *звезды, лучи, лампа, фары*.

В идейно-образную систему концепта ночь включается репрезентация ее через образ *неба*. Данный образ фигурирует в стихотворении «Небо ночное распахнуто настезь – и нам...»³¹:

Небо ночное распахнуто настезь – и нам
Весь механизм его виден: шпыньки и пружинки,
Гвозди, колки ... Музыкальная трудится там
Фраза, глотая помехи, съедая запинки.

Для самоощущения лирического героя в ночном пространстве характерна обостренность всех органов чувств, в особенности слуха: «Стынешь и чувствуешь, как превращается в слух / Зренье, а слух затмевается серенькой тучкой». Тишина ночи позволяет ему уловить особую гармоничную музыкальность, несвойственную городу, наполненному шумом машин, деревьев, скрипом дверей. Это подчеркивается аллитерацией на носовой *н* («Небо ночное распахнуто настезь – и нам / Весь механизм его виден: шпыньки и пружинки...»). Эта стройная музыкальная организованность (не зря *небо* сравнивается с *музыкальной шкатулкой*³²) противопоставляется хаотичному набору шумов, звуков города. Связывается это с тем, что пространственно город противопоставляется небу, что способствует возникновению вертикальной оппозиции.

Шум города описывается в стихотворении «Ночной листвы тяжелое дыханье...»³³. Ночь в городе наполняется «тяжелым дыханьем», «всхлипом» дождя. Подобное неблагозвучие подчеркивается на фонетическом уровне благодаря использованию аллитераций на сочетание согласных *хл* (*всхлипнет, хлопнет*), одиночного *х* (*дыханье, вздох*), шипящих *ш* и *щ* (*невывспавшийся, неспящих, шум*).

³¹ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 3–4.

³² Кушнер А. С. Указ. соч. С. 3.

³³ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 4.

Ночной листвы тяжелое дыхание.
То всхлипнет дождь, то гулко хлопнет дверь.

«Ай, ай, ай, ай» – Медеи причитанье
Во всю строку – понятно мне теперь.

Не прочный смысл, не выпуклое слово,
А этот всплеск и вздох всего важней.
Подкожный шум, подкладка и основа,
Подвижный гул подвернутых ветвей.

Тоске не скажешь: «Встань, а я прилягу.
Ты посиди, пока я полежу».

Она, как тень, всю ночь от нас ни шагу,
Сказав во тьму: «За ним я пригляжу».

Когда во тьме невыспавшийся ветер
Находит нас, неспящих, чуть живых,
Нет ничего точнее междометий,
Осмысленней и горестнее их.

Природные явления также олицетворяются: *всхлипнет дождь, невыспавшийся ветер находит нас*, сам сад обладает дыханием. При этом описанный шум города отличается такой же важностью, как и ночная тишина, и данные звуки лирический герой называет «языком листвы».

Отсутствие гармонии проявляется и в запутанности улиц, дорог – в хаотичности города, лишённого порядка и организации. Неслучайно лирический герой в стихотворении «Что мне весна? Возьми ее себе!»³⁴ называет уличный сублокус *сетью*, опутывающей не только улицы, но и его собственную душу. Пространство вновь экстериоризируется: *трамвайные линии, мечети, рельсы* наполняют Петербург и становятся теми деталями, на

³⁴ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 17.

которые обращает внимание лирический герой. Кроме того, в приведенном стихотворении образно *небо* соотносится с *весной, маем*:

<...> ночной прохожий,
Запутавшись, возносит из нее
Стон к небесам... но там его не слышат,
Где вечный май, где ровное житье,
Где каждый день такой усладой дышат.

Семантически и концептуально май и весна противостоят зиме, что было описано в предыдущей главе работы. Так, автор продолжает образно нагружать определенные явления жизни, включая их экспликацию в контекстуальные противопоставления.

Точно так же хаотичен в музыкальном и пространственном отношении *сад* в стихотворении «Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...»³⁵: ночная *листва кипит, ерзает*, напоминает лирическому герою *безумие*. Эта нагруженность (в противовес уже обозначенной гармоничной аллитрации при описании неба) подчеркивается на синтаксическом уровне посредством нагромождения антонимичных прилагательных и существительных одной тематической группы («Сколько здесь бархата, шелка, фланели, парчи! / Глянцево-гладкий, волнисто-ворсистый кошмар»).

Особенностью *тьмы* является ее безграничность в перцепции лирического героя. Так, он ощущает, что ночь и связанное с ней отсутствие света *бесконечно*. Космологизация пространства вновь подчеркивается объятостью темнотой: «Тьма из всех прорех», «Как вы темны, пространства мировые!». Схожий прием абсолютизации мы уже рассматривали на примере расширения Петербурга до общемирового пространства, то же самое происходит и с темнотой: так, *город*, являющийся своеобразной моделью всего мира, безграничен, как и тьма, наполняющая его.

³⁵ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 5–6.

Выводы

На основе проанализированного материала можно сделать вывод о процессе концептуализации ночи и связанных с ней элементов, то есть *тьмы, мрака, звезд, неба, сна*. Данные репрезентанты актуализируют такие качества ночи, как отсутствие света, затрудненная видимость, ее звуковые, шумовые составляющие.

Анализ фонетического уровня в стихотворениях позволил нам выделить те приемы, которые эксплицируют перцепцию ночи и тьмы в концептуальной картине мира лирического героя. Так, автор прибегает к использованию звуковых повторов и созвучий, ассонансам, аллитерациям, звукоподражаниям, детерминирующих также мелодику стихотворений.

Детализация субблокусов углубляет концептуализацию города в частности. Выделяются такие городские места, как *улицы, сад*, и элементы, наполняющие пространство, а именно *трамваи, деревья, мечети, дома, машины, фары, квартиры*.

Особую роль играет образ *неба* как зеркально перевернутого отражения городского локуса. Данный концепт также вступает в систему оппозиций, среди которых выделяются характеристики, связанные с гармонической музыкой неба и шумом Санкт-Петербурга, хаотичность организации пространства города и безграничность *ночного неба*.

На идейно-образном уровне тьма вступает в оппозицию со светом, но при этом оба элемента не исключают друг друга, а наоборот – сосуществуют. Это выражается на уровне построения образа субблокуса дома, интимизированного пространства, в который включаются как сама ночь, визуально эквивалентная отсутствию света, так и объекты, проецирующие свет, то есть *лампы, фары машин, звезды*. Трактовка данного образа позволяет нам утверждать, что лирический герой больше тяготеет к полярности темноты, дающей ему возможность ощущать мир и город иначе, но он также нуждается в источниках света, позволяющих ему *видеть и чувствовать*.

При сопоставлении данного концепта с ранее описанным концептом зимы выявляются их семантические параллели. Так, и зима, и ночь являются перманентными состояниями, распространяющимися бесконечно как по горизонтали, то есть на весь мир, так и по вертикали, достигая небесного пространства, окружающего вселенную. Данные концепты включаются друг в друга и демонстрируют свою сущностную связь.

Глава 4. Концепт смерти в его связи с концептом города

В данной главе концепт смерти рассматривается в его семантической связи с концептом города.

Смерть как поэтический концепт в картине мира лирического героя являет собой выражение душевного осмысления данного физиологического процесса. В русской языковой картине мира семантическое поле «смерть» становится одним из самых актуальных абстрактных представлений, связанных с человеческой жизнью. Так, в «Русском семантическом словаре»³⁶ данная лексема помещается в обширную статью, посвященную описанию бытийных концептов и фаз жизни, в которой сопоставляется с *зимой* как *концом природного цикла*, а также *ночью*, или *концом дня*. Так и небо, что было рассмотрено ранее, в особом случае соотносится с понятием жизни, то есть с понятием божественности.

Вербализация концепта происходит при помощи лексем, тематически относящихся к группе «смерть», а также к группе «жизнь», антонимичной ей. По своей сути смерть соотносится с рядом различных классовых единиц. Во-первых, в картине мира лирического героя она закреплена за римским пространством с географической стороны. Во-вторых, смерть вступает в систему оппозиций, что позволяет дать ей семантическую характеристику, и, таким образом, она противопоставляется жизни и ее репрезентантам. С субъективной стороны *смерть* не получает отрицательной или положительной оценки. Из-за закрепления смерти за географическим объектом она так же получает физическую характеристику: так, Кушнер вводит религиозные подтексты, классически разработанные в русском культурном коде, и связывает *смерть* с *адам* и, соответственно, с *жарой* и *огнем*, что в контексте сборника можно рассматривать как оппозицию к зимнему Петербургу.

³⁶ Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 2003. Т. 3. С. 12.

Основными лексемами, раскрывающими концепт смерти, являются слова, включенные в данное тематическое поле, а именно однокоренные *смерть, умереть, мертвый*, неоднокоренные *ад, надгробия, воин, яд*.

В концептуальной сфере картины мира лирического героя городское пространство Петербурга соотносится с образом античной Греции, что особо заметно в стихотворении «Таврический сад»³⁷. Таврический сад – особый петербургский локус, и по своей сути он является центром, тяготеющим к Тавриде – это старое название Крымского полуострова, который на протяжении своей истории находился и под эллинистическим влиянием, и под римским. На лексико-стилистическом уровне отмечается частое употребление особых сложносоставных эпитетов, воссоздающих стиль античной эпической поэзии Гомера: *тонкорунное, длиннорогие, грубошерстною*. Заснеженный Петербург «посвящен» теплым долинам, он «склоняется» к ней, льнет. Греческое тепло здесь оценивается положительно, как нечто прекрасное: это *позлащенный край, лазурное море*. Как отмечает лирический герой, за этим *теплом* скрывается что-то *живое*. Петербург так же обладает описанным выше греческим локусом, Таврическим садом, семантически связанным с *летом, теплом, морем* в противовес окружающей его *зиме, морозам, снегу* и *холодам*:

Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он,
Через тысячи вёрст до отрогов её доставая.
Тем и нравится сад, что долинам её посвящён,
Среди северных зим – берегам позлащённого края,
И когда от Потёмкинской сквозь его дебри домой
Выбегаю к Таврической, кажется мне, за оградой
Ждёт меня тонкорунное с жёлтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой.

Сопоставление культурных кодов различных эпох в поэтической картине мира позволяет автору углублять перцепцию объектов реальности –

³⁷ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 16.

в данном случае города – и ресемантизировать их. Как отмечает О. В. Мирошникова, «<...> в творчестве Кушнера актуализируется один из древнейших поэтических принципов создания образа – антологический: взгляд сквозь время, способствующий “рифмовке” эпох, культур, собиранию образцов искусства прошлого, любовному их пересозданию»³⁸. Связь русского, а также петербургского в частности, пространства с античным выявляется автором на различных уровнях, касающихся культуры, искусства, географии. При этом наиболее релевантным объектом для сопоставления являются время и история; С. Ю. Суханова и П. А. Цыпилёва отмечают: «Взгляд поэта обращен в прошлое, так как дистанция между прошлым и настоящим, а также целостность, завершенность, сформированность Античности и непричастность поэта к описываемой эпохе позволяют максимально полно и объективно анализировать социальные, исторические, политические и культурные явления, которые оказываются идентичны событиям современности»³⁹. Проанализированный материал позволяет нам предположить, что, помимо явной связи Петербурга и Греции, автор имплицитно вводит параллель Рима и Москвы. Во введении к подборке собственных стихотворений в журнале «Новый берег» А. Кушнер писал, что Римская империя соотносится в его представлении с советской империей: «То же представление о могуществе и величии, то же принесение частной жизни в жертву государству, то же стремление частного человека к обретению “тайной свободы”, та же обреченность этой власти и государства на крушение и гибель»⁴⁰.

Описанная выше характеристика городского пространства раскрывается также с темпоральной и культурной точки зрения. Несмотря на

³⁸ Мирошникова О. В. «Времена не выбирают...» (современный антологизм и поэтическая традиция). [Электронный ресурс]. URL: http://www.univer.omsk.su/trudy/fil_ezh/n2/mirosh.html. Дата обращения: 10.04.2022.

³⁹ Суханова С. Ю., Цыпилёва П. А. Функции античного претекста в лирике А. Кушнера // Вестник Томск. гос. ун-та. Филология. 2014. № 2 (28). С. 127.

⁴⁰ Кушнер А. Римский узор // Новый берег. 2006. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/bereg/2006/12/rimskij-uzor.html>. Дата обращения: 10.04.2022.

историческую дистанцию, *тепло* сада продолжает существовать и в настоящем для лирического героя времени. Как указывают С. Ю. Суханова и П. А. Цыпилёва, «Заснеженные просторы (Ленинграда) противопоставляются солнечным античным, однако при этом отличное от пространства Древнего Рима по климату пространство Петербурга имеет с ним исторические, событийные пересечения («Нас не затопит, но, видимо, нас заметет: / Всё Геркуланум с Помпеей приходят на ум»)»⁴¹.

Греческое пространство, соотносимое с Петербургом, противопоставляется римскому, что обозначено в стихотворении «На выбор смерть ему предложена была...»⁴². Концептуально обе единицы системы оппозиций тяготеют к различным полярностям: Греция – к жизни, искусству, творчеству, тогда как Рим – к смерти и войне:

У греков – жизнь любить, у римлян – умирать,
У римлян – умирать с достоинством учиться,
У греков – мир ценить, у римлян – воевать,
У греков – звук тянуть на флейте, на цевнице,
У греков – жизнь любить, у греков – торс лепить...

В приведенном отрывке оппозиция наиболее явно эксплицирована на семантическом уровне. Так, обобщая идейно-образные элементы, можно выделить две полярности, римскую и греческую, противопоставленные по их отношению к жизни и смерти, войне и творчеству. Петербург, как было сказано выше, тяготеет к греческому культурному коду и, следовательно, перенимает семантику жизни и искусства.

Римское, отличное от греческого, обладает иными ценностями, несвойственными Петербургу. *Смерть* для римлян – *милость*. Автор использует прием персонификации, олицетворение образа смерти, ходящей за человеком. На синтаксическом уровне оппозиция раскрывается наиболее явно: автор употребляет множество эллиптических предложений,

⁴¹ Суханова С. Ю., Цыпилёва П. А. Указ. соч. С. 136.

⁴² Кушнер А. С. Указ. соч. С. 32–33.

подчеркивающих семантическую оппозицию пространств. Прием генерализации опыта говорящего позволяет лирическому герою создать безапелляционную интонацию фактического изложения информации, релевантной для всего человеческого опыта. Заключительный стих содержит в себе оппозицию, противопоставляющую два пространства по их отношению к свету, в данном случае – к *свече*. Так, греки *топят воск*, а римляне – *гасят свет*.

Характеризация римского пространства в его соединении с образом смерти углубляется в стихотворении «Нет лучшей участи, чем в Риме умереть...»⁴³. Первая строфа произведения интертекстуальна: Кушнер цитирует и видоизменяет высказывание о Риме Н. В. Гоголя⁴⁴. Высказывание укрепляет семантическую апелляцию к образу Рима как к городу *смерти*: атрибутивно он наполняется *тенью смертельной, солнцем смуглым, знойным прахом и тленом, надгробиями*. Таким образом, концептуальное представление о Риме целиком связывается со смертью. При сопоставлении с ранее описанной греческой Тавридой выявляется разница в описании *тепла и жары*.

Нет лучшей участи, чем в Риме умереть.
Проснулся с гоголевской фразой этой странной.
Там небо майское умеет розоветь
Легко и молодо над радугой фонтанной.

Нет лучшей участи... похоже на сирень
Оно, весеннее, своим нездешним цветом.
Нет лучшей участи, – твержу... Когда б не тень,
Не тень смертельная... Пстой, я не об этом.

⁴³ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 11.

⁴⁴ Гоголь Н. В. Письмо Плетневу П. А., 2 ноября (н. ст.) 1837 г. Рим // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. Т. 11. Письма, 1836–1952. С. 114.

Там солнце смуглое, там знойный прах и тлен.

Под синеокими, как пламя, небесами

Там воин мраморный не в силах встать с колен,

Лежат надгробия, как тени под глазами.

Нет лучшей участи, чем в Риме... Человек

Верстою целою там, в Риме, ближе к Богу.

Нет лучшей участи, – твержу... Нет, лучше снег,

Нет, лучше белый снег, летящий на дорогу.

Нет, лучше тучами закрытое на треть,

Снежком слепящее, туманы и метели.

Нет лучшей участи, чем в Риме умереть.

Мы не умрём с тобой: мы лучшей не хотели.

Стихотворение построено в форме монолога, разговора лирического героя с самим собой. По мере размышления его рецепция Рима изменяется: если в первых строфах доминирует интонация утверждения, что выражается в употреблении автором предложений, синтагматически совпадающих с границами стихов, то далее в словах лирического героя появляется интонация сомнения, что вербализовано посредством введения апосиопезы, или фигуры умолчания.

На фонетическом уровне выделяется доминирование лабиализованной гласной *у* на ударных позициях в лексемах, эксплицирующих тематическую группу *смерти*: *лучшей, участи, проснулся, твержу, смуглое, тучами*. Так же созвучны сами слова *Рим* и *умереть, смертельная*, что актуализирует связь между описанными элементами в картине мира лирического героя. Статичность описания города связывается с общим русским представлением о смерти как о *застывшем* времени, о чем писал В. В. Колесов, рассуждая о концептуальном сопоставлении понятий *жизни* и *смерти*: «В древности

корень слова [смерть] передавал значение «замереть», «застыть» как замирают на время во сне; заснуть, с тем чтобы проснуться»⁴⁵.

Образ Рима детализируется с помощью описания его пространства: так, в него включается *майское небо*, окрашенное в цвет *сирени*, то есть в *нездешний цвет*. Помимо этого небо описывается как *синеокое*, что противопоставляется *белому снегу* Петербурга, близкому лирическому герою. Как отмечает А. В. Кулагин, *сирень* в творчестве Кушнера – особый мотивный элемент, и зачастую она связывается с «лирическими размышлениями о скоротечности и вечном обновлении жизни, о человеческом возрасте»⁴⁶.

Анафорой повторяется стих «Нет лучшей участи, чем в Риме умереть», и в заключительной строфе он становится личным выводом лирического героя: сам он не *хотел лучшей участи*, что говорит о том, что из двух полярностей он выбирает *холодный, белый, заснеженный Петербург*, тяготеющий, как было описано ранее, к *жизни*, а не *Рим* и *смерть*.

Историческое время в стихотворении разделяется. Так, говоря о прошлом, лирический герой использует глагольное настоящее время: *умеет, лежат, там, нет*, при этом собственную перспективу лирический герой определяет с точки зрения прошлого – *проснулся*. Заключает стихотворение апелляция к будущему времени, которая, кроме того, вовлекает слушающего (или того, кому посвящено стихотворение) в единое поле с лирическим героем. Кроме того, отсутствуют глаголы движения, и стихотворение являет собой скорее зарисовку, статичную картину.

Об этом же пишет А. В. Кулагин, отмечая, что «поэтический диалог с историко-культурным прошлым ставит лирического героя лицом к лицу с

⁴⁵ Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. С. 535.

⁴⁶ Кулагин А. В. Указ. соч. С. 306–307.

отдаленными во времени героями, событиями, катастрофами и требует лирического пере- и со-переживания им»⁴⁷.

С мотивом *смерти* также связывается городской сублокус *сада*, что заметно в стихотворении «Вы, облако и сад...»⁴⁸, в котором он становится спасительным от окружающего *ада* местом. В «Русском семантическом словаре» ад входит в концептосферу смерти со стороны ее религиозного осмысления, и традиционно он соотносится с «огнем», «пламенем», а выражение «гореть в аду» выделяется как одно из связанных⁴⁹. В стихотворении лирический герой указывает на окружающий его *ад* и *сад*, характеризующийся как *прохладный*, наполненный *тенью тополей*. Противопоставление тепла и холода актуализирует семантическую связь жизни и смерти, что так же связывается с осмыслением Рима как города *огня*, *смерти*.

Первая строфа, содержащая шесть стихов, объединяется схожим рифменным окончанием, связывая *сад* и *ад*: *сад, ад, разъят, прохлада, взгляд*. Так, обе полярности сопоставляются и, что более важно, проникают друг в друга, и сам *сад* наполнен *кипящими* тополями, несмотря на его *прохладу*. Стихотворению соответствует отрывочный тип повествования, характеризующийся использованием автором коротких синтагм («Истерзан и разъят», «Трясет меня, знобит»), передающих волнение лирического героя, частых переносов («Как страшно человеком / Быть...», «Смертельный стыд. Скорей...»).

Обобщая семантику, которую несут колоративы, можно также выделить их тяготение к определенным полярностям, ранее описанным в работе. Небо, один из главных репрезентантов основных концептуальных единиц в сборнике, заключающий в себе семантику тьмы, в разные контекстах обретает разную окраску. Так, Петербург окрашен в два

⁴⁷ Кулагин А. В. Кушнер и русские классики: сб. статей. Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. С. 99.

⁴⁸ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 48.

⁴⁹ Русский семантический словарь. Т. 3. С. 323.

доминантных цвета – белый и черный, что образно выражается в его природном состоянии – зиме, а также темноте, тени. Соответственно, за семантикой смерти стоят колоративы, связанные с *жарой, солнцем, огнем, сиренью*.

Со стороны рецепции лирического героя состояния смерти в его связи с городом выделяются следующие лексемы, в частности при описании неба: *розоветь, сирень с «нездесьним светом», синеокие, белый*. Можно провести ряд соответствий: все, что относится к Петербургу и, следовательно, к жизни, соотносится с оттенками белого.

Связь современного пространства с античным раскрывается в стихотворении «Я знаю, почему в Афинах или Риме...»⁵⁰, в котором объединяющим элементом двух эпох называется поэзия: так, именно *стих*, который *нуждается в веках, вбегает в наш день*. Лирический сюжет вновь локализован в петербургском пространстве, наполненном *синим дымом* и *снежном мучнистым*. При этом стих, приходящий из Афин и Рима, приносит с собой *прах кремнистый* и добавляет его в чистый *снег*. Как было описано ранее, *снег* имеет различные номинации в сборнике, и его сопоставление с *прахом* – одно из наиболее актуальных. Так, семантика *смерти* включается в пространство города и связывается с ним посредством авторской семантизации репрезентантов концепта *зимы*:

Я знаю, почему в Афинах или Риме
Поддержки ищет стих и жалуется им.
Ему нужны века, он далями сквозными
Стремится пробежать и словно стать другим,
Трагичнее еще, таинственней, огромней.
И эхо на него работает в поту.
Он любит делать вид, что все каменоломни
В Коринфе обошел, все дворики в порту.

⁵⁰ Кушнер А. С. Указ. соч. С. 34.

Он в наш вбегаёт день – идёт снежок мучнистый,
Автобус синий дым волочит, как крыло,
И к снегу подмешав как будто прах кремнистый,
Стих смотрит на людей и дышит тяжело.
Сейчас он запоеет, заплачет, зарыдаёт,
Застонет, завопит... но он заводит речь
Простую, как любой, кто слишком много знает,
Устал — и всё равно не сбросит тяжесть с плеч.

На стилистическом уровне стихотворение выделяется лексемами, имеющими возвышенную коннотативную окраску, как, например, слово *прах*, которое в словаре маркировано пометой «традиционно-поэтическое»⁵¹. Кроме того, Кушнер называет стих *трагичным*, что отсылает нас к однокоренному слову *трагедия*, традиционно связанному с греческим драматическим искусством.

Автор использует прием олицетворения, описывая действия *стиха*: он *вбегаёт*, *смотрит*, *дышит*. Морфологический уровень стихотворения характеризуется использованием глаголов в форме настоящего времени (*ищет*, *стремится*, *вбегаёт*), что устраняет историческую дистанцию между двумя эпохами, а также употреблением лексем, стоящих в форме совершенного вида с семантикой начинательного способа действия и добавляющих динамики развитию лирического сюжета (*запоеет*, *заплачет*, *зарыдаёт*, *застонет*, *завопит*).

Выводы

Таким образом, Кушнер концептуализирует понятие смерти, связывая его с городским пространством. Аппелляция к античному контексту позволяет

⁵¹ Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>. Дата обращения: 10.04.2022.

автору перцептивно описать собственное видение как Рима и Греции, так и связанного с ними Петербурга. На основе проанализированного материала выстраивается система оппозиций, семантически характеризующих культурные коды различных эпох и сам локус города. Так, Петербург тяготеет к полярности *жизни*, что выражается в его связи с *теплой* Грецией. Медиатором двух пространств становится *Таврический сад*, несущий в себе эллинистическую традицию.

Рим, как городской локус, противопоставляется петербургскому, что выражается на идейно-образном уровне. Так, при сопоставлении данных концептуальных единиц выявляется их тяготение к различным температурам: Рим описывается как *жаркое, солнечное* пространство, наполненное *надгробиями*, тогда как Петербург соотносится, что было описано ранее, с зимним временем года, *снегом, белым небом, холодом*. Кроме того, сублокус *ада* содержит те же концептуальные элементы, что и римский локус, что говорит об их исторической связи в рецепции лирического героя.

Субъективную оценку *смерти* как человеческой участи в концептуальной картине лирического героя можно трактовать как отрицательную. Он сам *выбирает* полюс жизни, то есть эллинизированное пространство Петербурга, в противовес римской традиции *смерти*.

Разработка фонетического уровня, особо актуального для любого поэтического текста, позволяет автору семантизировать как отдельные фонемы, так и лексемы в целом, объединяя их по созвучию. Схожим образом автор прибегает к повтору синонимичных морфологических форм глаголов, которые добавляют динамичности описываемому образу или наоборот статичности.

В исследовании также были выявлены семантические связи между тремя концептами – зимы, ночи и смерти – в их тематической общности. Так автор получает возможность создать единую концептуальную сферу, раскрывающую перцепцию города в индивидуальной системе взглядов на

мир, и эксплицировать ее на языковом уровне, порождающем и разработку ментального уровня, связанного с человеческим сознанием.

Заключение

В настоящей работе проводилось изучение концептуальной картины мира в сборнике «Таврический сад» А. С. Кушнера. На базе привлеченного материала были рассмотрены возможности концептуализации объектов действительности в их системной связи друг с другом в поэтических текстах. Для достижения цели был изучен корпус научных теоретических и практических работ, посвященных данной теме, а также были проанализированы стихотворения А. С. Кушнера.

В ходе работы были обозначены основные направления теоретического осмысления явления языковой картины мира в общем и ее поэтического и концептуального вариантов. Концепт как ментальная единица человеческого сознания является одним из основных инструментов познания мира и вербализации его семантической значимости в сознании каждого человека индивидуально. Концепт в литературных текстах формируется посредством экспликации на языковом уровне перцепции автором окружающего его пространства в его различных состояниях.

Материал, отобранный в ходе работы, был проанализирован и обобщен. Вербализация концептов происходит на различных уровнях языка. Для семантизации фонетических единиц автор прибегает к использованию фонемных повторов, аллитераций, ассонансов, звукоподражаний. Так, отдельный звук может закреплять за собой важное для Кушнера коннотативное значение, а далее транслировать его и переносить на иные семантические единицы: например, осмысление гармонии *ночного неба* соединяется с повторением сонорных носовых согласных, городской хаос репрезентируется его привязанностью к шумным шипящим согласным.

На лексическом уровне выделяются стилистически маркированные лексемы, выбранные автором для создания высоко-поэтического пафоса в стихотворениях, рисующих исторический образ Петербурга в его связи с греческой культурой.

Уровень словообразования наименее разработан; при этом особенностью идиостиля Кушнера является использования диминутивов. Их употребление маркирует снижение общего пафоса при апелляции к нерелевантным поэту образам, когда он интенционально пытается подчеркнуть их незначительность (например, номинация человеческих *жизней* в *городе* как *пъесок*). Помимо этого, включение в текст диминутивов является частью приема интимизации, выражающей субъективную оценку лирическим героем определенных сублокусов (*дома, квартиры, сада*).

На синтаксическом уровне выделяются приемы, детерминирующие ритмическое строение стихов. Таким образом, использование номинативных предложений актуализируют статическую семантику, характеризующую образы *зимнего, обледенелого* Петербурга. Употребление переносов, или анжабмана, напротив, добавляет образам динамичности (как, например, маркируется *стихийный* снегопад, способный разрушить город). Кроме того, анжабман становится физическим воплощением *конца света* на основе *конца* строки.

Таким образом концептуализируются три основных элемента, составляющие большой концепт *города*: *зима, ночь* и *смерть* в ее (тут было исправление, я уточню: я думаю, что именно смерть противопоставляется жизни, а не все три концепта) противопоставленности *жизни*. Обобщенное представление о *городе* являет собой систему оппозиций, образно связанную с перцепцией лирическим героем Петербурга. Само пространство города космологизируется и становится моделью как России, так и всего мира. Центром его рецепции является *человек*.

Локус города включает в себя такие сублокусы, как *дом, улица, квартира, сад, жилмассив*. Исторически Петербург связывается с античным пространством – Грецией – и противопоставляется Риму как городу *смерти*.

Концепты, объединяющиеся в общий концепт *города*, репрезентируют его с различных сторон: природной (*зима, снег*), визуальной (*ночь, темнота*), а также душевной (*смерть* и *жизнь*). В их соотношении

выделяются следующие соответствия: и *зимнее время года*, и *ночное состояние дня* синонимичны друг другу в своей перманентности. При включении семантики *жизни* и *смерти* системные связи между элементами выделяются наиболее явно. *Зима* и *ночь*, несмотря на свое традиционное соотнесение с *концом* года и дня, не являются репрезентантом *конца* жизни. Напротив, *снег* в концептуальной картине мира лирического героя сохраняет *жизнь* в городе, локализованную в *саду*, несущим за собой семантику *эллинистической жизни*. *Зимняя ночь* в Петербурге становится особым временем *оживания* всех органов *чувств* лирического героя и временем его творческого возрождения.

Изучение концептуальной картины мира является одой из актуальных областей исследования филологической науки. Настоящая работа вносит вклад в анализ современной языковой картины мира как варианта концептуализации явлений действительности.

Список использованной литературы

1. Апресян Ю. Д. Избранные труды: в 2 т. М.: Языки русской культуры, 1995. Т. 2. 768 с.
2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998. 896 с.
3. Бек Т. Всё дело в ракурсе // Дружба народов. 1998. № 8. С. 208–212.
4. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / Перевод с англ. А. Д. Шмелева. М.: Языки славянской культуры, 2001. 272 с.
5. Вольтская Т. Преодолевая трагедию // Знамя. 1998. № 8. С. 220–223.
6. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 11–26.
7. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 319 с.
8. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
9. Гинзбург Л. О старом и новом. Л.: Советский писатель, 1982. 422 с.
10. Карасик В. И. Язык социального статуса: Социолингвистический аспект. Прагмалингвистический аспект. Лингвосемантический аспект. М.: Гнозис, 2002. 333 с.
11. Карасик В. И. Языковые ключи. М.: Гнозис, 2009. 520 с.
12. Климова Л. А. Нижегородская топонимия в языковой картине мира: монография / науч. ред. И. А. Ширшов; МГПУ. Арзамас: АГПИ, 2007. 534 с.
13. Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. 626 с.

14. Кулагин А. «Я ли свой не знаю город?» // Нева. 1994. № 12. С. 297–300.
15. Кулагин А. В. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. 240 с.
16. Кулагин А. В. Поэтический Петербург Александра Кушнера: Монография. Статьи. Эссе. Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2020. 421 с.
17. Кушнер А. Римский узор // Новый берег. 2006. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/bereg/2006/12/rimskij-uzor.html>. Дата обращения: 10.04.2022.
18. Кушнер А. С. Таврический сад. Седьмая книга. Л.: Сов. писатель, 1984. 103 с.
19. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Amsterdam, 1974, № 7/8. С. 47–82.
20. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушк. дом) – Изд-во АН СССР, [Ленингр. отделение], 1961. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841 / [ред. Б.В. Томашевский; подгот. текста, примеч. и вступ. ст. Т. Т. Головановой]. 755 с.
21. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
22. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство–СПб., 1999. 848 с.
23. Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки исторической поэтики. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 126–137.

24. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. Минск.: ТетраСистемс, 2004. 256 с.
25. Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира: методологическое обоснование // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 1. С. 120–128.
26. Медведев В. Б. О явлении лингвистической детерминации в текстах различных жанров // Вестник МГОУ. М.: Изд-во МГОУ. 2010. № 4. С. 33–38.
27. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408 с.
28. Мирошникова О.В. «Времена не выбирают...» (современный антологизм и поэтическая традиция). [Электронный ресурс]. URL: http://www.univer.omsk.su/trudy/fil_ezh/n2/mirosh.html. Дата обращения: 10.04.2022.
29. Невзглядова Е. Несвоевременные мысли о поэзии // Новый мир. 1991. № 10. С. 225–234.
30. Невзглядова Е. Повод и сюжет в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 127–143.
31. Павиленис Р. И. Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка. М.: Мысль, 1983. 286 с.
32. Поддубко Ю.В. Категория вечности в поэтическом сознании А. Кушнера // Вестник Харьковского нац. педаг. ун-та им. Г. С. Сковороды. 2014. №3. С. 63–68.
33. Прокофьева В. Ю. Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренб. гос. ун-та. 2005. № 11. С. 87–94.
34. Пэн Д. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов-на-Дону: изд-во Ростовского ун-та, 1992.
35. Роднянская И. И Кушнер стал нам скушен... // Новый мир. 1999. № 10. С. 206–216.

36. Роднянская И. Опыт словарной статьи об А. Кушнере // Литературная учеба. 1997. № 4. С. 23–28.
37. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 2003. Т. 3. 713 с.
38. Сапрыгина Н. В. Авторская семантизация в художественном тексте. Одесса: Астропринт, 1996. 232 с.
39. Сапрыгина Н. В. Психолингвистика художественного текста: коммуникация автора и читателя. Одесса: Астропринт, 2012. 336 с.
40. Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>. Дата обращения: 10.04.2022.
41. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
42. Суханова С. Ю., Цыпилёва П. А. Функции античного претекста в лирике А. Кушнера // Вестник Томск. гос. ун-та. Филология. 2014. № 2 (28). С. 126–139.
43. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С. 173–204.
44. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
45. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–368.

46. Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41–62.

47. Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира. М.: Языки славянской культуры, 2002. 224 с.

\