

УДК 82-14 (477)

**Пейзажный дискурс и картина мира:  
флористика в художественной системе Беллы Ахмадулиной**

**Остапенко И. В.**

*Таврический национальный университет  
им. В.И. Вернадского, г. Симферополь, Украина*

*В статье исследована индивидуально-авторская картина мира Б. Ахмадулиной на материале пейзажной лирики. Субъект высказывания имеет полифоническую природу; он находится в пограничном «времени» и «пространстве»; художественный образ отличается оригинальностью создания.*

**Ключевые слова:** пейзаж, картина мира, индивидуально-авторская картина мира, субъект высказывания, время, пространство, художественный образ.

Художественный мир Беллы Ахмадулиной достоин пристального внимания критиков и литературоведов. Еще при жизни поэтессы издавались ее собрания сочинений с комментариями, писались диссертационные работы, осуществлялись попытки целостного исследования эстетической системы автора [1; 2; 6; 7].

В результате установлено творческая эволюция поэтессы, выделены периоды ее творчества, выявлены их художественные доминанты, лирическое наследие включено в контекст русской поэтической традиции. Доказано, что творческая манера Беллы Ахмадулиной формировалась в русле тенденций развития русской поэзии 2-й половины XX века, развивалась на пересечении и во взаимодействии с различными литературными направлениями: «эстрадной» поэзией, «тихой» лирикой, поэзией неоакмеизма. Концепция мира и человека в лирике Б. Ахмадулиной выстроена, по мнению исследователей, на синтезе реалистического и модернистского принципов изображения действительности.

Таким образом, основные вехи в изучении творчества писательницы расставлены, что дает возможность для углубленного изучения тех или иных аспектов художественного мира Б. Ахмадулиной. Один из продуктивных, на наш взгляд, подходов к исследованию поэзии – рассмотрение ее сквозь призму картины мира автора, эксплицированной пейзажным дискурсом. В данном случае мы обращаемся к понятию картины мира как литературоведческой категории, представляющей собой структурированную систему, в которой взаимодействуют и обуславливают друг друга лирический субъект, пространственно-временной континуум, образная парадигма, лирический сюжет [8].

Картина мира в лирике, по нашему мнению, наиболее адекватно транслируется в пейзаже, где устанавливаются и дефинируются отношения человека, представляющего мир в виде картины, и природы как мира, не созданного человеком, но «предстающего» перед субъектом в процессе его когнитивной деятельности. Особенно важно это для поэзии 1960-1980 гг.: «Современное поэтическое представление о природе отводит ей место законодательницы и судьи человеческих дел. Нет иного мерила для поступков, чем те, которые обретаются в непосредственной явленности

земли, неба, растений, — все другое условно и преходяще» [9, с. 31]. М. Эпштейн, систематизировав и классифицировав пейзажные образы и мотивы в русской лирике на протяжении всего ее существования, выделил четыре этапа развития лирической натурфилософии. Поэзия второй половины XX века, по его мнению, характеризуется осознанием нерасторжимости союза человека и природы, признанием того, что цивилизация не превзошла природу, «а еще только находится на подступах к ней» [9, с. 32].

Принимая все аргументы ученого по поводу актуальности пейзажа в смысле презентации натурфилософии современного человека и экспликации отношений человека и природы, считаем необходимым акцентировать субстанциальную близость этих феноменов. Биологически человек — существо исключительно природное. И только наличие духа делает его «венцом природы», выводит за пределы материальности. Пройдя через миллионы лет эволюции, человек выделился из мира природы, пытался на нее влиять, изменять ее и даже подчинять своим нуждам. Много приобретений, но и потерь было на этом пути. Современный человек, в своих лучших проявлениях, осознает родство с природой и пытается отношения с ней строить на основах паритетности. Лирика же, как особый и самый древний вид словесного творчества, сохранивший в своей генетической памяти синкретизм человека и природы [5], переводит язык природы на язык человека. «Сама поэзия — это второе «я» природы, ответ на ее потребность обрести язык» [9, с. 16]. Но язык природы уже сам по себе становится духовной субстанцией, хранящей аксиологический опыт человека. И в этом смысле природные образы, традиционно называемые пейзажными, имплицитно содержат в себе информацию о миропредставлении и ценностных ориентирах человека, впитанных в процессе духовного развития.

Следовательно, пейзаж в лирике можно рассматривать как картину мира автора, эксплицированную в его художественном мире. Поскольку дефиниция «пейзаж» не отражает всего спектра явлений, входящих в это понятие, мы вводим определение «пейзажного дискурса, включающего оригинальные пейзажные образы, фрагменты пейзажных образов и пейзажные сюжеты».

В лирике Беллы Ахмадулиной природный мир нашел весьма широкое и многостороннее представление. Ее тексты включены в исследовательский материал монографии М. Эпштейна. Ученый отметил «благоговейное отношение» лирической героини Б. Ахмадулиной к природе «как к величайшему таинству»; выделил наиболее частотные природные образы — зимы, ночи, луны, дождя, снега, сада, цветов, розы, черемухи; обратил внимание на значение в ее творчестве «точно зафиксированной даты»; назвал отличительную черту лирики поэтессы «на фоне традиций отечественной поэзии» — мотив «восприятия природы, причем самой обыденной, как чего-то безмерно превосходящего, стремления преклониться перед ней или вовсе самоустраниться» [9, с. 272].

Как представляется, тема природы в творчестве Б. Ахмадулиной интересна не только сама по себе. Исследование связи природного мира и мира поэтического дает возможность более глубокого проникновения в творческую лабораторию писательницы, выявления эволюционных процессов в ее художественном мире. Задачи исследования обусловили и выбор материала. В качестве объекта исследования используем первый сборник «Избранного» (1988) [3], составленный Б. Ахмадулиной, куда входят тексты 1955-1986 гг., с ее же кратким предисловием, применив метод сплошной выборки. Предмет исследования — пейзажный дискурс, как картина мира автора. Анализ его осуществляется в соответствии с классификацией пейзажных образов и мотивов М. Эпштейна [9]. В пейзажном дискурсе это оригинальные пейзажные образы и фрагменты пейзажных образов, представляющие хронотоп и субъектно-образную структуру в системе картины мира автора. Такие образы

выбираются со всего массива текстов. Субъектная сфера и сюжет анализируются в текстах, где пейзаж выполняет сюжетобразующую функцию.

Номинации природных реалий художественного мира Б. Ахмадулиной сгруппированы нами по степени частотности использования. Среди пространственных наиболее численными являются группы образов, называющих страны и местности (337), растительность (313), небесные объекты (163, чаще всего встречается образ собственно неба (53, притом форма «небеса» имеет 18 позиций), луны и звезд (наряду с собственными именами «Сатурн», «Юпитер», «Сириус»); атмосферных явлений (144, среди которых преобладают образы снег, мороза, метели); ландшафтов (93, наиболее частотны названия возвышенностей, оврага и берега); стихий (воды (122), земли (53), воздуха (23), огня (13)); способов восприятия элементов природы (109, с преобладанием цветовых образов (80)). Временные образы представляют годичный цикл (171, преобладают названия месяцев и общие номинации времени) и суточный (279, показательным является почти равное количество номинаций ночи и дня – 74 и 73).

В пределах статьи остановимся на флористической сфере, рассмотрим ее более детально. Среди растительных образов (313) преобладают названия цветов и деревьев. Если в цветочных наименованиях родовое название «цветы» встречается в 5 позициях из 90, то обобщенное «дерево» занимает 25 позиций из 50. В то же время, в сфере флористических образов родовые именные сосуществуют с названиями частей растений: «глаз анютиных желто-карий», «листик с веточки одной», «гроздь бытия» (о черемухе). Но, что характерно для Б. Ахмадулиной, даже видовые «сосна», «береза», «тополь», «платан», «вишня», «клен» и др. не наделяются никакими отличительными признаками, кроме словесной констатации: «Этот дом засыпает сильнее // и смертельней, чем знают дубы» [3, с. 161], «Сад еще не облетал, // только береза желтела» [3, с. 169] «в мартовской понурости берез // особое уныние предсчастья» [3, с. 275], «Уж вишня расцвела, а яблоня на завтра // оставила расцвеств...» [3, с. 292] «К сосне прибывший ржавый рукомойник» [3, с. 404].

Принято считать, что образ «сада» является для Б. Ахмадулиной доминантным и знаковым в ее художественном мире, что подробно изложено в работах исследователей [1; 2]. Но количественный подсчет показывает, что образ «леса» не менее актуализирован в художественном мире поэтессы: 35 позиций и 30 соответственно: «Весь сад в дожде! Весь дождь в саду!» [3, с. 121]; «ударяется яблоко оземь – // столько раз, сколько яблок в саду» [3, с. 163]; «Я – в доме, дом – в саду, сад – в сырости овражной» [3, с. 306]; «Этот дом увядает, как лес» [3, с. 161]; «маленький лес // просил подаяния снега» [3, с. 199]; «Я вытяну луну из-за лесов // иль навсегда оставлю за лесами» [3, с. 257]; «Как зелены леса!» [3, с. 284]. Если же дифференцировать названия деревьев и кустарников по принадлежности к дикой или окультуренной природе, то последние превалируют. К примеру, «черемуха» и «сирень» являются ядерными образами среди видовых наименований (16 и 12 позиций соответственно), а это позволяет констатировать преобладание в художественном мире Б. Ахмадулиной образов природы окультуренной. Подтверждение этому видим и в периферийности мотива «травы»: на 12 позиций родовое название встречается 7 раз, а видовые ограничиваются наименованиями «репейник», «чертополох», «плющ», «мох».

Рассмотрим функционирование флористических образов на субъектном и сюжетном уровнях. Обратимся к нескольким текстам, показательным, на наш взгляд для творческой манеры Б. Ахмадулиной. Книгу «Избранного» открывает стихотворение «Цветы» [3, с. 7]. В нем фигурируют цветы, выращенные в оранжерее. Этот образ, в транскрипции «оттепельной» поэтики, вполне можно рассмотреть как аллегорический, аллюзивно эксплицирующий нравственный выбор творческой

личности. Безусловно, стихотворение написано в традициях пейзажной лирики, актуализирующей прием психологического параллелизма – события природного мира отражают движения внутреннего мира лирического субъекта. И действительно, в смысле гражданской позиции Б. Ахмадулина своей биографией доказала верность юношескому решению. Но сам выбор природных реалий для демонстрации его показателен.

Речь идет о цветах, выращенных искусственно – «их корни сытые жирели // и были лепестки тонки», «им дали света и земли», «их дарят празднично на память» - жизнь искусственна, а смерть – естественна. И тут у лирического субъекта опасения и неприятие совершенно понятны. Но вызывает удивление образ, противопоставленный искусственным цветам: «ведь никогда им так не пахнуть, // как это делают сады». Конечно, запах как один из способов восприятия, безусловно, – признак естественного природного мира, но «сады» никак нельзя в полной мере к нему причислить, поскольку они являются результатом окультуривания природной среды, то есть, в них тоже есть элемент искусственности. Дальнейшие интенции лирического субъекта вопросов не вызывают, приметы природности цветов семантически верны: «им на губах не оставаться, // им не раскачивать шмеля, // им никогда не догадаться, // что значит мокрая земля» [3, с. 7]. Следовательно, автор текста знаком с миром природы. Но знакомство это, видимо, не столько эмпирическое, сколько опосредованное культурой. Тем не менее, перволичный лирический субъект сопоставлен с «другим» лирическим субъектом, «цветами». Замена номинации «цветы» местоимением 3 л. ед. ч. дает возможность перевести природную реалию в субъектную сферу. На коммуникативном уровне происходит их сопоставление/отождествление, что позволяет автору подвести своего лирического субъекта к ситуации выбора и осуществить когнитивный акт, в результате которого сформируется гражданская позиция и самого автора.

Обратимся к образу «черемухи», певцом которой в русской поэтической традиции считается Б. Ахмадулина [9]. Эта номинация является доминантной среди видовых названий растительных реалий, присутствует в заголовках стихотворений «Черемуха», «Черемуха трехдневная», «Скончание черемухи» и др. Интересным представляется путь вхождения «черемухи» в художественный мир поэтессы. Она появляется в стихотворении «Строгость пространства»: «До света досижу и дольше – до черемух» [3, с. 273], а далее вследствие автоцитации попадает в другой текст, «Черемуха»: «сказала: досижу, чтоб ночи отслужить, \\\\ до утренней зари и дольше – до черемух, \\\\ подумав: досижу, коль бог пошлет дожить» [3, с. 282].

Но что примечательно: кроме обобщенно-собирающего образа «черемух» (2) имя цветка больше не встретится в тексте, а будет заменено местоимением «она», эксплицируя, таким образом, перевод природной реалии в субъектную сферу. Образ цветка, который рождается в тексте, весьма приблизительно соотносится с природным цветком черемухи. Из физических примет обозначен цвет, но эпитетом-олицетворением: «бледный куст»; запах представлен перифрастическим отрицанием: «нюх в имени цветка не узнавал цветка»; процесс расцветания метафоризирован: «Слабеют узелки стесненных лепестков – // и маленького рта желает знать зевота: \\\\ где свеже-влажный корм, который им иском»; описание движений также осуществляется через олицетворение: «очнулась и дрожит». А далее и вовсе автор выводит «ее» из природного пространства: «Над ней лицо и лампа», - и вводит в пространство текста: «Ей стыдно расцветать во всю красу и стать. <...> Стих, мученик любви, прими ее немилость!» [3, с. 282].

Таким образом, от природного в «черемухе» Б. Ахмадулиной осталась лишь звуковая оболочка, роднящая реалии двух миров – естественно-природного и художественного. Притом в художественном – это не столько отражение мира

природного, сколько новая реалья, находящаяся в омонимичных отношениях с природной. В другом тексте находим подтверждение: «Во что, черемуха, играем – // я помню, знаю, что творим» [3, с. 288]. Игровой прием, сознательно эксплицированный поэтессой, как, собственного, и другие особенности ее художественного метода, дает о себе знать во многих текстах, что может свидетельствовать о выходе автора за пределы традиционной модернистской поэтики: «Пока черемухи влиянье // на ум – за ум я приняла, // что сотворим – она ли, я ли - // в сей месяц май, сего числа? // Какой мне вымысел надышишь? // Свободная повелевать, // что сочинишь и что напишешь // моей рукой в мою тетрадь?» [3, с. 287]. Полифония субъектной сферы, игра реальностями отсылают скорее к постмодернистской эстетике. Модель «выращивания» образа «черемухи» апробируется на многих образах, в том числе и «сада», не имеющего, практически, ничего общего с физической реальией: «Я вышла в сад», - я написала. ... Я никуда не выходила. Я просто написала так: «Я вышла в сад» [3, с. 244]. «Сад» Б. Ахмадулиной не столько культурная реалья, об этом уже не раз упоминали исследователи, сколько ее собственное творение, ее миф о саде: «мертвы моих слов соловьи, // и теперь их сады – словари» [3, с. 106]; «Погибнут дождь и сад друг в друге», «Как разному я сад и дождь» [3, с. 121]; «сумерки на сад // тогда не пали и падут лишь ныне» [3, с. 223]; «Дом, сад и я – втроем причастны тайне важной» [3, с. 306].

Постепенно в поэтике Б. Ахмадулиной складывается особая модель формирования образа, где природные реалии редуцируются и в пространстве текста становятся атрибутами индивидуально-авторского художественного мира, лишь на самом глубинном семантическом уровне сохраняющими свою связь с живой естественной природой.

Но если природные объекты, попадая в мир лирики, обретают новые очертания, становясь артефактами мира искусства, то трансформации искусственных реалий из эмпирического мира представляются не менее значимыми, более того, могут выявить некие утаенные свойства художественного сознания автора. Речь идет об образе «столба», появляющемся в стихах 1983 года. Вспомним, что столбы на проселочной дороге в те времена делались из ствола дерева, ровного и прочного. То есть, в физическом плане – это природный объект, но в то же время – «неживой». Вот это сочетание «живой» и «неживой» природы в образе весьма значимо. Ни одно дерево в художественном мире Б. Ахмадулиной не удостоено отдельного текста. А между тем в мифопоэтическом плане акцентуация образа дерева ориентирует на его символику мирового древа, что сразу же задает аксиологические ориентиры художественному миру автора.

В стихотворении «Пачевский мой» (1983) эта символика абсолютно прозрачна: соединение верха и низа: «вседержитель поля, // он вхож и в небо»; ориентир в «горизонтальном» пространстве: «Коль повелит – я поверну в Пачево. // Пропустит если – в Паршино иду»; и в метафизическом: «Чтоб вдруг не смыл меня прибой вселенной // (здесь крут обрыв, с которого легко // упасть в созвездья)»; хронотопичность образа: «мой Пачевский верный // ниспослан мне, и время продлено»; перифрастичность как свидетельство сакральности смысла – «Пачевский мой» (слово «столб» появляется на середине текста), и в то же время интимизация святыни – «столб Пачевский мой». Для лирического субъекта текста «союз» со «столбом» становится метафизическим гарантом существования: «он ждет меня, и бездна не получит // меня, покуда мы вдвоем стоим» [3, с. 349].

Дух искусства как творческой стратегии, абсолютно адекватный для любого художественного мира, у Б. Ахмадулиной коррелирует с мотивом «искусственности». Если для творческого метода поэтессы характерно внимание к лирической книге, как доказывает М.С. Михайлова [7], то первый сборник «Избранного»,

собранным автором, кстати, не подвергавшийся анализу, также можно рассмотреть в данном ключе. Книгу открывает стихотворение «Цветы», наиболее символически нагруженным флористическим образом предстает «столб», последний растительный образ в книге – «елка в больничном коридоре». Вполне можно эту сюжетную линию рассмотреть с точки зрения кольцевой композиции, а движение лирического сюжета усмотреть в стремлении автора сформировать духовно-нравственные ориентиры для своего лирического субъекта.

Материал, который использует автор – природные реалии. Но степень знакомства эмпирического автора с природным миром, видимо, минимальна. С одной стороны, наблюдаем интенцию к преодолению дистанции (конечно, здесь для иллюстрации нашей позиции необходимо более широкое привлечение природных образов иных тематических групп, к примеру, хронотопного образа дороги, окна как границы между мирами и др.). И такая интенция сознательно автором эксплицирована. Но с другой стороны, автор скорее на подсознательном уровне ощущает субстанциальное родство с природой. В художественной реальности это проявляется в способности устанавливать законы функционирования артефактов поэтического мира. Семантическое значение природной реалии может быть почти утрачено, зато в пространстве текста оно выполняет функцию, схожую со своей естественной: «Как разному я сад и дождь // для мимолетной щели светлой, // чтоб птицы маленькая дрожь // вместились меж дождем и веткой?» [3, с. 121].

«Елка» попала в больницу не случайно. Понятно, что Новый год, больные тоже нуждаются в празднике. Но дерево, создающее праздник для людей, жертвует своей жизнью. Тут вспоминаются слова первого стихотворения о цветах из оранжереи: «Их дарят празднично на память, но мне – мне страшно их судьбы» [3, с. 7]. Мы говорили о нравственном выборе лирического субъекта. Но одно дело декларация, свойственная эстрадной поэтике, и совсем другое – способ реализации декларации. Автор перепробовала разные возможности (отметим, при минимальном наборе природных реалий) выращивания «своего» мира. Обращалась к мифопоэтической традиции, к оригинальному мифотворчеству, к созданию новой реальности и игре с разными реальностями. Ответ пришел неожиданно. В финал книги попадает не просто новогодняя елка, даже дарящая чувство праздника больным.

Елку в советские времена ставили за несколько дней до Нового года, особенно в государственных учреждениях. И получалось, что совпадало ее появление с католическим Рождеством, православное наступало двумя неделями позже. Б. Ахмадулина действительно лежала в больнице в Ленинграде в конце 1985 года. Вот и пришла к ней «елка» - живое дерево, но срубленное для веселья людей, еще и объединившее языческую и православную традицию: «В коридоре больничном поставили елку. Она // и сама смущена, что попала в обитель страданий. <...> Всем больным стало хуже. Но все же – канун Рождества. <...> Мать Божия! Смилуйся! Сына о том же проси. // В день рожденья его дай молиться и плакать о каждом!» [3, с. 467].

Эта «елка» вобрала и страх лирического субъекта перед судьбой оранжерейных цветов (что частично все же прошелся по биографии автора), и «живучесть» «прочного позвоночника» розы, и «верность» «Пачевского столба», и «сочинительскую» миссию самого автора. Органичным представляется размещение в финале сборника стихотворения, насквозь пропитанного библейскими аллюзиями.

Как видим, флористические природные реалии фиксируются в художественном мире поэтессы, они могут выступать оригинальными пейзажными образами, входить в состав тропа или другой риторической фигуры: «Я стала вдруг здорова, как трава, // чиста душой, как прочие растения, // не более умна, чем дерева» [3, с. 92], «живой дождь ее чистых отверстий» [3, с. 129] «Вдыхая жизнь соцветий» [3, с. 191] и др.

Но чаще природные реалии приобретают дополнительные семантические значения и становятся исходным материалом в процессе формирования эксклюзивного авторского художественного образа. Только образ этот лишь субстанциально близок природному, поскольку, попадая в мир текста, претерпевает двойную трансформацию, подчиняется законам не природного мира, и даже не художественного как отраженной реальности, а воле автора-творца. Белла Ахмадулина буквально «выращивает» свой художественный мир, ориентируясь на природный, но во многом нарушая его порядок и становившая свой: «Когда вблизи моей тетради // встречались солнце и сосна» [3, с. 181], «сосну, понурившую ствол, // в иное он вовлек значенье// и в драгоценность перевел» [3, с. 131], «Краткий обморок вечной судьбы – // спячка леса при будущем снеге. <...> Этот дом засыпает сильнее //и смертельней, чем знают дубы» [3, с. 161].

Б. Ахмадулиной так и не пришлось переступить черту, отделяющую ее мир от мира природы. Но поэтесса помнила о ней, хоть и не знала близко, помнила на уровне самом глубинном, на уровне модели, закона существования. И воспользовалась им. Она не смогла вырастить растение в «мокрой земле», но на окне ее рос «Ванька-мокрый». Да, он домашний, «оранжерейный», но выращенный ею. И других обитателей своего мира она стала выращивать – не создавать, а выращивать по тем законам, которые помнила. Природа дала не вдохновение поэтессе, что традиционно для лирики, поскольку та не была близко знакома с нею. У Б. Ахмадулиной иная ситуация. В диссертации Михайловой М.С. отмечено, что «слово» у поэтессы стало «центральным концептом, понимается и как первооснова мира, и как средство коммуникации с этим миром» [7, с. 11].

А взяла это «слово» Б. Ахмадулина из мира природы. На наш взгляд, природа стала для нее языком, словарем в самом высоком смысле в этого слова. У нее нет пейзажей-описаний, изображений или отражений. У нее пейзаж-«выращивание», творение нового мира. В поэзии Б. Ахмадулиной происходит реверсивный процесс. Если традиционно «дух» оживляет «материю», то у нее природный образ, редуцируется до словесно-энергетической сущности, затем по-новому семантизируется и формирует новый художественный мир.

### Список литературы

1. Алешка Т.В. Творчество Б. Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии / Т.В. Алешка. – Минск, РИВШ БГУ, 2001. – 124 с.
2. Афанасенкова Е.Н. Особенности творческой манеры Б.А. Ахмадулиной: Дисс. соиск. уч. степени к.ф.н. / Е.Н. Афанасенкова – Ростов-на-Дону, 2005. – 177 с.
3. Ахмадулина Б.А. Избранное: Стихи / Б.А. Ахмадулина. – М.: Сов. писатель, 1988. – 477 с.
4. Бродский. И. Зачем российские поэты?... / И. Бродский // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – С. 253-258.
5. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
6. Грушников О.П. Белла Ахмадулина. Библиографический конспект литературной жизни // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - С. 273-280.
7. Михайлова М. С. Поэзия Беллы Ахмадулиной: динамика лирической книги: Дисс. соиск. уч. степени к.ф.н. / Е.Н. Афанасенкова. – Барнаул, 2008. – 181 с.
8. Остапенко И.В. Картина мира в лирике: теоретические аспекты // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2010. – Вып. 18 (75). – С. 120-138.
9. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 304 с.

*Остапенко І.В. Пейзажний дискурс та картина світу: флористика в художній системі Бели Ахмадуліної // Ученіє запіскі Таврічеського національного універсітета ім. В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». – 2012. – Т.25 (64). – № 4. Частина 1. – С.335-342.*

*У статті досліджено індивідуально-авторську картину світу Б. Ахмадуліної на матеріалі пейзажної лірики. Суб'єкт висловлювання має поліфонічну природу; він перебуває в межовому «часо-просторі», художні образи формуються з природного й культурного контекстів.*

***Ключові слова:** пейзаж, картина світу, індивідуально-авторська картина світу, суб'єкт висловлювання, час, простір, художній образ.*

**Ostapenko I.V. Landscape discourse and picture of the world: floristics in artistic system of Bella Ahmadulina // Uchenye zapiski Tavricheskogo Natsionalnogo Universiteta im. V.I. Vernadskogo. Series «Filology. Social communications». – 2012. – V.25 (64). – № 4. Part 1. – P. 335-342.**

*Individually-author's picture of the world of B. Ahmadulina was studied in the article on material of landscape lyrics. The subject of the statement has polyphonic nature; He is in boundary "time" and "space"; art image differs originality of creation.*

***Keywords:** landscape, picture of the world Individually-author's picture of the world, the subject of the statement, time, space, art image.*

*Поступила до редакції 22.09.2012 р.*