

К ВОПРОСУ О СТИЛЕ ПАСТЕРНАКА—ПРОЗАИКА

И. Д. СТРЕЛЬЦОВА

Исследование семантико-стилистических особенностей прозы Б. Пастернака представляет большой интерес, так как и в прозе поэт остается поэтом со своим специфическим мироощущением, мировосприятием, эстетическим кредо. Д. С. Лихачев справедливо называет прозу Пастернака поэтической. «Поэзия иаиналась в прозе. На первом съезде писателей Б. Пастернак говорил: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза в действительности, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она не может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрится испортить. Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия»... И проза и поэзия сближаются до нерасторжимости именно потому, что и в то, и в другое входит действительность, действительность, правильно воспринятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой. Это многое объясняет в существе пастернаковской художественности. Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто большее, чем его восприятие этого мира. Поэтому для него вообще существует единое и неразделимое «искусство»¹. Созидателем, подлинным творцом искусства Б. Пастернак считает действительность. Действительность активна по отношению к творцу. «Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преобразенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам мвза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии. Пастернак пишет: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято ее воспроизвело» (Охранная грамота, ч. 2, 7)². Язык прозы Пастернака нужно рассматривать в тесной связи с его взглядами на искусство и действительность. Примечательным в этом плане является рассказ Б. Пастернака «Апеллесова черта», рассказ, в котором ставится проблема человека, искусства и действительности. Основная идея рассказа, его символический план раскрываются посредством анализа лексических, словообразовательных и семантических повторов, поскольку повторы, специфичные для прозы Б. Пастернака, выполняют важную семантико-стилистическую, структурную и эстетическую функции. В рассказе «Апеллесова черта» сосуществуют план реальный и ирреальный, символический, составляя органическое единство. Наблюдения

¹ Д. С. Лихачев. «Звездный дождь». Вступительная статья к сборнику прозы Б. Пастернака «Воздушные пути». М., 1983, с. 5.

² Д. С. Лихачев. «Звездный дождь». Вступительная статья к сборнику прозы Б. Пастернака «Воздушные пути». М., 1983, с. 7.

над повторами позволяют выявить оба эти плана. Семантико-стилистическая функция повторов заключается в создании смысловых доминант отдельных отрезков текста, преобразующихся в итоге в образную доминанту. Переключка образных доминант создает полифоническую, целостную картину мира действительного и поэтического, что очень важно, т. к. одна из главных функций повторов в рассказе — соединение мира реального и ирреального, создание поэтической модальности. Повторы создают ритмику прозы, ее мелодику. И, объективируя внутренний мир поэта, актуализируют подтекст, который в рассказе становится коммуникативно более значимым, чем сам текст. Основная проблема рассказа — человек — искусство — действительность — раскрывается через тематические и образно-символические коллокации, организуемые посредством повторов слов, которые составляют определенную словообразовательную парадигму и лексико-семантическое поле (или группу). В рассказе «Апеллесова черта» тема человек и действительность представлена в сложных взаимоотношениях: высокая экзальтированность, накал чувств, страстей и пылающая зноем природа, сжигающая город, людей. Стихия чувств и стихия природы выступают как гармоническое целое. В то же время тема человек и действительность раскрывается в противопоставлении человек и город. Человек вступает в борьбу с действительностью и пытается самоутвердиться или самоутверждается в этой борьбе. Проанализируем способ реализации темы человек и действительность, наблюдая за повторами в тексте. Тема знойной душной ночи актуализируется прежде всего посредством повторов глагола гореть, повтора корневой морфемы в его словообразовательных дериватах. Ср. «На тротуарных плитах, на асфальтированных площадях, на балконах и набережных Арно пизанцы сожигали благовонную тосканскую ночь. От черного ее сгорания еще тяжелее дышалось в душных и без того проходах, под пыльными платанами (21). «Люди... бушевали у кассы, как угорелые набрасывались штурмом на обуглившиеся вагоны, осаждали ступеньки и, меченные сажей, как трубочисты, врывались в отделения, перегороженные горячею коричневой фанерой, которая казалась, коробилась от жару, дугани и увесистых толчков» (22). Образ угорелых от жары людей создается посредством контекстуальных синонимических словосочетаний (семантический повтор): люди, меченные сажей, люди, как трубочисты. Идея горения поддерживается, усиливается описанием не только угорелых людей, но и объектов, предметов действительности, их окружающих. Глагол гореть организует ряд метафорических высказываний. В макротексте все высказывания с глаголом гореть представляют косвенную номинацию событий. Ср. «Вагоны горели, горели рельсы, горели нефтяные цистерны, паровозы на запасных путях, горели сигналы и расплющенные парами исходящие вопли далеких и близких локомотивов. Семена своими вспышками, щекочущим насекомым засыпало на щеке машиниста и на кожаной куртке кочегара тяжкое дыхание растворенной топки. Горел часовой циферблат, горели чугунные перекаты путевых междоузлий и стрелок; горели сторожа» (22). Глагол гореть, повторяясь, соотносит предидируемый признак с разными денотатами, выражающими вкупе стихию знойного, всепожирающего огня. Повторы глагола гореть фиксируют внимание читателя на его смысловой стороне, актуализирующего в тексте и прямой, и переносный смыслы. Синтаксис высказываний с глаголом гореть отражает динамику авторской мысли, представляет собой цепочно-параллельные структуры. В первом высказывании «вагоны горели» глагол гореть является ремой, в остальных представляет тему, а ремой становятся субъекты высказываний, расширяя тем самым семантическое пространство обозначаемого. Повторы объединяют цепь высказываний в сложное синтаксическое целое (ССЦ), посредством которого раскрывается эстетическая ткань произведения, организуется мир действительного, тот фон, на котором разворачивается фабула рассказа. Идея горения,

символ, образ горения поддерживается не только повтором глагола **гореть**. Тот же смысл выражается развернутым метафорическим описанием, в результате чего эксплицируется коннотативный, экспрессивный смысл. Ср. «Семена своими вспышками, шекочущим насекомым засыпало на щеке машиниста и на кожаной куртке кочегара тяжелое дыхание растворенной топки». Таким образом, все виды повторов в рассматриваемом отрезке текста актуализируют смысл горения или непосредственно, эксплицируя его через прямой номинативный смысл глагола **гореть** и его словообразовательные дериваты, или опосредованно—в контекстуальных синонимических словосочетаниях и высказываниях. Все это дает нам основание утверждать, что глагол **гореть** является смысловой доминантой, организующей функциональное лексико-семантическое поле (ФЛСП), единицы которого выражают эксплицитно или имплицитно смысл горения. Ср. сожигать, сгорание, угорелый, обуглившиеся, горячий, люди, меченные сажей, люди, как трубочисты, коробиться от жару. Это смысловые вехи образа полыхающей от жары природы и сгорающих людей. Рассмотрим функции повтора слова **выносливость**.

Первый абзац второй части рассказа, описывающей душную ночь, начинается предложением «На тротуарных плитах, на асфальтированных площадях, на балконах и набережных Арно пизанцы сожигали благовонную тосканскую ночь» (21). Завершается картина душевной городской ночи предложением «Так причудливо и всевластно положила пизанская ночь крепкий предел человеческой **выносливости**». Это предложение обобщает смысл первого абзаца—ССЦ. Существительное **выносливость** входит в состав ремы и является логическим и интонационным центром высказывания.

Второй абзац посвящен описанию знойной ночи на вокзале и завершается предложениями «Все это находилось за пределами человеческой **выносливости**. Все это можно было **снести**» (22).

Повторы существительного **выносливость** организует смысловую переключку первых двух абзацев, двух ССЦ, представляя собой смысловые скрепы текста. Контактное употребление во втором абзаце двух противоречивых, антонимичных предложений раскрывает сложную диалектику взаимоотношений природы и человека, его извечной борьбы с ней, в которой утверждается человек. Последнее высказывание завершает ССЦ, конструируемое глаголом **гореть** и вносит контрастные смысловые краски. Как видим, взаимоотношения человека и действительности в рассказе Пастернака интерпретируются как **внешняя гармония природы и чувств человека** (знойность природы, **горение города и горение сердца поэта**) и **внутренняя борьба человека с обстоятельствами** как факт самоутверждения личности.

Тема борьбы выявляется через подтекст рассказа, актуализируемый посредством повторов. Ср. «Синьора Камилла, вы любите родной свой город, вы любите Феррару, между тем это—первый город, определенно отталкивающий меня. Вы прекрасны, синьора Камилла, и у меня сердце содрогается при мысли, что вы в заговоре с отвратительным этим городом против меня...

... С городом, говорю я, который усыпил меня, как **отравитель усыпляет** собутыльника, когда к тому приближается его **счастье**; он **усыпляет** его затем, чтобы **пробудить** искру презрения к несчастному в глазах его **счастья**, зашедшего в таверну, и **счастье** изменяет усыпленному. «Миледи,—обращается к вошедшей **отравитель**,—взгляните на этого лежебока: это ваш возлюбленный, он коротал часы ожидания рассказами о вас; ... Миледи, он **усыплен** собственными рассказами о вас,—вы видите, разлука оказывает действие колыбельной песни на вашего возлюбленного. Однако мы можем **разбудить** его». — «Не надо,—отвечает **отравителю счастье отравленного**.— Не надо, не тревожьте его, он **спит** так сладко и, может быть, видит меня во сне» (27)» — Так-то, как **отравитель со своим собутыльником, обошелся со мной город**. (27)

«—О, дорогая синьора, Феррара обманулась в своих расчетах, Феррара одурачена; **отравитель** бежит, я **пробуждаюсь**, я **пробужден**,—я на коленях перед вами, любовь моя!» (28).

Логика борьбы предполагает оппозитивную расстановку сил, а в поэзии, в художественной речи—контрастные ассоциативные образы, требующие соответствующей номинации. Лексические и словообразовательные повторы в монологе Гейне акцентируют идею борьбы поэта с городом, который его усыпил (ассоциативно город—противоборствующее начало, которое должен побороть поэт). В указанном отрывке текста повторяются антонимичные в языке, а в ряде случаев и в контексте, слова:

отравитель—отравленный, собутыльник,
усыплен—пробужден,
сон, спать—пробуждаться.

Повторяется неоднократно и слово **счастье**. Оно актуально как символ, как мечта, к которой стремится герой рассказа.

Тема сна героя рассказа Гейне разворачивается на фоне динамического описания природы, преодоление стихии которой—один из существенных моментов рассказа. Поэтому тема сна развивается параллельно с темой бурной жизни города, жизни, протекающей в конкретном времени и пространстве.

Время—особый философский аспект рассказа, организующий его подтекст и выступающий как активный компонент Природы, действительности, олицетворяющий реальность бытия. Герой рассказа поэт Генрих Гейне принимает вызов соперника Релинквимини: Гейне должен сказать о любви так, чтобы сказанное не превышало лаконизма черты Апеллесовой, доказав тем самым сопернику, что он принадлежит к аристократии духа и крови. Гейне посылает Релинквимини в пакете тоненькую бумажную полоску, вырезанную из какой-то рукописи. «Ключок этот заключал в себе часть фразы, без начала и конца: «но Рондольфина и Энрико, свои былые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он— «Рондольфина!»—дикое вскрикнув, «Энрико»—возопив—она» (21). Гейне приезжает в Феррару, родину Релинквимини, чтобы силой своего поэтического слова увлечь, победить сердце невесты Релинквимини, сделать ее своей «Рондольфиной». Увлечь в кратчайший срок, за сутки, доказав тем самым, что Гейне как поэт сильнее Релинквимини и что поэзия Гейне есть сама действительность. Время здесь выступает как трудный барьер действительности, который необходимо преодолеть. Суметь победить в кратчайший срок сердце девушки, любящей Релинквимини,— значит провести черту Апеллеса, мифологически представляющего сущность художника. Доказать, что любовь Рондольфины и Энрико—это сама жизнь, созидающая поэзию. Гейне завоевывает сердце Камиллы, невесты Релинквимини. И это прежде всего доказательство победы поэта Гейне над поэтом Релинквимини. Увлекательный, несколько авантюрный сюжет рассказа тем не менее в силу глубины подтекста полон философского содержания о сущности и цели искусства, о месте и назначении поэта, о подлинном и мнимом в жизни и искусстве. Многое остается додумать читателю, много мыслей рождает рассказ, и в этом—одно из его главных достоинств. Внутренний динамизм пронизывает рассказ от начала до конца. По сути в рассказе нет конца, как нет конца истинной поэзии, как нет конца истинной любви, как нет конца у фразы из рукописи Гейне о любви Рондольфины и Энрико, ставшей Апеллесовой чертой поэта.

Повторы слов и их дериватов, повторы словосочетаний и предложений раскрывают этот внутренний динамизм. Рассмотрим это на примере описания сна Гейне.

Поэт Гейне приехал в Феррару и спит, набираясь сил, чтобы осуществить свой замысел. «Гейне, утомленный дорогой, спит мертвым, свинцовым сном. Жалюзи в его номере, нагретые дыханием утра, го-

рят, точно медные перепонки губной гармоники. У окошка сетка лучей упала на пол расползающейся соломенной плетенкой. Соломинки сплачиваются, теснятся, жмутся друг к другу. **На улице—невнятный говор. Кто-то заговаривается, у кого-то заплетается язык. Проходит час.** Соломины уже плотно прилегают друг к другу, уже солнечною лужицей растекается по полу плетенка. **На улице заговариваются, клюют носом, на улице заплетаются языки. Гейне спит.** Солнечная лужица разжимается, словно пропитывается ею паркет. Снова это—редеющая плетенка из подпаленных, пляющихся соломин. **Гейне спит. На улице говор. Проходят часы.** Они лениво вырастают вместе с ростом черных прорезей в плетенке. **На улице говор.** Плетенка выцветает, пылится, тускнеет. Уже это— веревочный половик, свалявшийся, спутанный. Уже стежков и нитей не отличить от петель. **На улице — говор. Гейне спит.** (25).

В данном отрывке текста можно выделить четыре ССЦ. 1 сложное синтаксическое целое представляет собой смысловое единство, репрезентирующее сон Гейне утром. Это ССЦ завершается высказываниями: **На улице — невнятный говор. Кто-то заговаривается.** Второе ССЦ начинается высказыванием: **Проходит час.** Завершается — **на улице заговариваются, клюют носом...** Гейне спит. Третье ССЦ заключается в себе идею дальнейшего протекания времени и завершается повтором **Гейне спит. На улице говор.** Четвертое ССЦ начинается высказыванием **Проходят часы.** Завершается повтором-высказыванием **Гейне спит.** Повторы высказываний представляют здесь параллельные строфы³. В плане синтаксическом конструируют ССЦ и осуществляют межфразовые связи в тексте. Однако их синтаксическая функция вторична по отношению к эстетической и целиком подчинена эстетической функции. Реальный план рассказа усиливается повторами **Гейне спит.** План символический—подтекст—Время, которое нужно завоевать. Время, которое в зависимости от ситуации по-разному вторгается в жизнь людей. Образная доминанта **время** создается посредством повторов метафорического словосочетания **соломенная плетенка солнечных лучей.** Эта соломенная плетенка изменяется с изменением времени и дает почти зримое, материализованное представление о **Времени**, о том, какую борьбу предстоит вести герою рассказа со **Временем**, о том, как он готов к этой борьбе. Отсюда—сквозные повторы слов **плетенка, соломинка,** повторы предложений **Гейне спит, На улице говор. Проходят часы.**

Об образном изменении времени свидетельствуют повторы семантические, лексические и словообразовательные. Сетка лучей уподобляется соломенной плетенке, солнечной лужице. Это контекстуальные синонимы. В тексте они выступают в большинстве случаев в роли темы. Ремой являются акциональные глаголы, обозначающие фазисные изменения времени в контексте рассказа. Ср. сетка лучей / упала на пол соломенной плетенкой. Соломинки / сплачиваются. Соломинки / уже плотно прилегают друг к другу. Плетенка / уже солнечной лужицей растекается. Это — редеющая плетенка из подпаленных, пляющихся соломин. Плетенка / выцветает. Уже это — / веревочный половик, свалявшийся, спутанный. Динамическое описание солнечной соломенной плетенки на фоне рефреном идущих повторов **Гейне спит, На улице говор, Проходит час, Проходят часы** свидетельствует о двух противоборствующих силах: человеке и времени, пассивном пока еще (Гейне спит) и активном началах (Время проходит). Реальный план рассказа в анализируемом отрывке текста выступает в виде прямой номинации событий, повторами предложений **Гейне спит, на улице говор.** Символ входящего времени представляется средствами косвенной номинации—ступенчато развертывающейся метафорой. В соотношении пла-

³ Ср. Г. Я. Солганик. Синтаксическая стилистика. М., 1973.

на бытийного и временного выявляется подтекст рассказа. Следующий за указанным абзацем небольшой абзац «Сейчас он проснется. Сейчас Гейне вскочит, помяните мое слово. Сейчас. Дайте ему только до конца доглядеть последний отрывок сновиденья» (25) представляет собой смысловое завершение данного отрезка текста, раскрывая внутреннюю напряженность рассказа: сон Гейне, готовность к пробуждению как символ внутренней готовности к борьбе за поэтическое самоутверждение. Повторы слов **сейчас**, дериватов существительного сон—**проснуться**, **сновиденье** организуют новое ССЦ. Повторы слов и словосочетаний, обозначающих время, **сейчас**, **сию секунду**, **через десять минут** и т. д. в диалоге с лакеем, когда тот будит его, напоминая о том, что пришла синьора, символизируют время, которое должен победить герой рассказа, создавая свою Апеллесову черту. Ср.

— Вот видите! Что я говорил!—Гейне вскакивает.—**Сейчас!**

— Виноват, **сию секунду** ... — **сейчас**. Ах, да!

Предложите синьорине подождать минут десять. Через **десять минут** я весь к ее услугам...

— Да не забудьте передать мадмуазель, что синьор-де выражает неподдельное свое сожаление по поводу того, что не может **сию же минуту** выйти к ней...

— ... Но постараюсь через **десять минут** полностью загладить свою непростительную оплошность (25—26).

Основная идея рассказа, выражаемая через подтекст—истинная поэзия есть Апеллесова черта, истинная поэзия побеждает Время. Поэтому у Пастернака повторы слов, обозначающих время, играют важную роль, реализуя коммуникативный и эстетический замысел автора. Ср. диалог Камиллы и Гейне:

— ... Послушайте, милый, но ведь еще **час** назад...

— Перестаньте! Это—слова. **Существуют часы**. **Существуют и вечности**. Их множество и ни у одной нет начала. При первом же удобном случае они вырываются наружу. А это—сама **случайность**. Противопоставление слов **часы—вечность** (окказиональное употребление во множественном числе), утверждение этих символов Времени посредством повтора бытийного глагола **существовать** есть противопоставление символов брэнной жизни человека, всего преходящего истинной поэзии. Искусство вечно, оно побеждает время. Дистантный повтор слова **случайность** соотносит мысль Пастернака с началом рассказа о случайности, которая столкнула двух людей, Гейне и Релинквимини, в поэтическом поединке, и необходимости их поэтического самовыражения. Ср. «Та **случайность**, по которой феррарец Релинквимини оказался в Пизе как раз в те дни, когда еще более **случайная** прихоть путешествующего поэта занесла его самого, вестфальца Гейне,—**случайность** эта не показала ему странной» (20). Диалектическая мысль о случайном и необходимом в действительности реализуется через смысловую доминанту, контактный и дистантный повторы прилагательного **случайный** и его деривата—существительного **случайность**. Слово **случайный** и его дериваты повторяются далее на следующих страницах рассказа, отражая объективную линию сюжета: «Ведь мы **случайно** здесь; я хочу сказать—никто ведь не знает, что мы **здесь**» (34). Повторы наречия **здесь** подчеркивают реальность, конкретность случайного, случая, который происходит в определенном времени и пространстве. Словообразовательные дериваты производящего существительного **случай** образуют в тексте смысловое и ассоциативное поле, в котором перекрещиваются «смысловые ореолы» (Л. В. Щерба) слов, эксплицируя и одновременно диффузно представляя и смыслы производящего, и смыслы производных.

Ср. в СО: **Случай** 1. Положение, происшествие, то, что произошло, случилось.

2. Подходящее время, обстоятельство.

3. То же, что случайность (во 2 знач.).

Случайность 1. См. Случайный. 2. Случайное обстоятельство.
Случайный 1. Возникший, появившийся непредвиденно.
2. Бывающий лишь иногда, от случая к случаю.

Случайность, случай—это секунды и минуты счастья, подаренные судьбой человеку, это радость встречи с искусством, которое способно остановить мгновение и «привести его к присяге», по образному выражению Пастернака.

Встреча с прекрасным всегда кажется мгновением, поскольку эмоциональный накал, создаваемый искусством, сокращает объективное время⁴. Таким образом, переключка образных доминант: символов Времени и Случая, случайного (необходимого) выявляет подтекст рассказа, выдвигая его на первый план. Слово **время**, конструируя символ в тексте рассказа, выступает как смысловая доминанта в функциональном лексико-семантическом поле. О времени говорит Камилла в диалоге с Гейне: «Да,— скажу я,— да, да, Феррара, растормоши его, если он еще спит, мне недосуг, разбуди его живей, собери все свои толпы, грохочи всеми площадями, пока не добудишься его: время не терпит» (28). В таком контексте **время** приобретает иносказательный, символический смысл. Идея времени, как уже отметили выше, отражает и объективное (линию сюжета), и субъективное восприятие времени. Объективное реализуется в употреблении имен, обозначающих время и выступающих как дистантный повтор. Ср. Лакей спрашивает у Гейне:

«... А сколько дней еще останется синьор в Ферраре?»

— Через два часа я совсем уезжаю отсюда.

— «Вы останетесь, о, не отвечайте мне ничего,— вы останетесь еще на один день хотя бы в Ферраре (Камилла).

— Синьора Камилла... буду отсылать депешу ежедневно (Гейне).

В диалоге Гейне с редактором газеты переплетается идея объективного времени и субъективного. Ср. «... Жалею, что вынужден сейчас же ехать... Приходите на вокзал, проведемте часок вместе.

— **Девять тридцать пять**: Впрочем — **время** — цепь сюрпризов.

— Приходите в гостиницу. Днем. Или ко мне на квартиру. **Вечером**.

— Или **завтра** на дуэльную площадку за город.

— Или если вы заняты эти 2 дня сплошь, приходите, знаете что, приходите на Campo Santo послезавтра.

— Это дивный номер, господин редактор, с совершенно особым климатом, там вот уже пятый час стоит **вечная весна**».

Употребление слов лексико-семантической группы, обозначающей время, свидетельствует о его актуальности в авторском тексте, о том, что один из действительных героев рассказа—**время**. Ключевыми для раскрытия идеи рассказа, выявления его подтекста являются афористические фразы «существуют часы, существуют и вечности», «время не терпит», «время—цепь сюрпризов», где **время** выступает как семантически емкая субстанция, имеющая гетерогенные характеристики. Последние строки рассказа о вечной весне символизируют торжество поэзии и любви, питающей поэзию, победу искусства над временем, над обстоятельствами реального мира, над прозой жизни. Весь рассказ—это гимн искусству, гимн любви, ибо любовь творит подлинное искусство. Символ искусства представлен в рассказе аллегорически, в об-

⁴ Л. И. Еремни справедливо утверждает, ссылаясь на книгу Рубинштайна С. Л. «Основы общей психологии» (1947), что «Субъективный образ объективного отрезка времени подчиняется психологическому закону «Эмоционально детерминированной оценки» времени, который «сказывается и в том, что время, заполненное событиями с положительным эмоциональным знаком, сокращается в переживании, а заполненное событиями с отрицательным эмоциональным знаком в переживании удлиняется». В сб. «Образное слово А. Блока», М., 1980, с. 46.

ра́зе театра, в обра́зе человека, стоящего на подмостках. Это—трибуна поэта, актера. И здесь мысль Пастернака приобретает афористичность: «Мы—всю жизнь на подмостках и далеко не всякому по силе та естественность, которая, как роль, навязана каждому от самого рождения». Соотнесение словообразовательных дериватов—прежде всего—соотнесение двух символов: мост соединяет искусство, театр с действительностью. Повторы слов **мост-подмостки** конструируют смысловую доминанту и образную.

«— Я вас не понимаю. Или это—новый выход? Опять подмостки?

— Да, это снова **подмостки**. Но отчего же не позволить мне побыть немного в полосе **освещения**? Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее всего **освещаются опасные места: мосты и переходы**. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком **мосту**, пускай это будут и **подмостки**, человек вспыхивает, озаренный тревожными **огнями**, как будто его выставили напоказ, обнесши его перилами и сигнальными **рефлекторами** набережных... Синьора Камилла, вы не вняли бы и половине моих слов, если бы мы не столкнулись с вами на таком опасном месте. Оно **опасно**, надо полагать, потому что на его **освещение** людьми была потрачена бездна **огня**, а я не виноват в том, что мы **освещены** так грубо и аляповато (29). В данном отрывке слова **мост—подмостки, переходы, опасное место—опасно, освещать—освещение, тревожные огни, сигнальные рефлекторы** (первые четыре наименования и последние два—контекстуальные синонимы) представляют собой функциональное лексико-семантическое поле. Их повторы создают смысловые вехи образа Искусства, театра, способствуют становлению символа. Противопоставление слов **мост—подмостки** не только словообразовательное, но прежде всего—смысловое. Поляризация и в то же время диффузность дериватов, благодаря их контактному расположению в ССЦ порождает семантическую многоплановость, глубину подтекста. Повторы слов **опасный, освещать—освещение, огни, рефлекторы** в отмеченном функциональном лексико-семантическом поле актуализируют свои значимости в пределах поля, расширяют зону референции, делая неоднозначным интерпретацию Искусства. Тема Искусства, его сущности, назначения неразрывно связана с проблемой правды и неправды в жизни и искусстве. Символизируют эту идею в рассказе цветы. Тема цветов появляется в рассказе вместе с появлением героини Камиллы. Повторы и здесь свидетельствуют о важности, необходимости их в композиции рассказа. Образная доминанта, конструируемая посредством повтора слова **цветок (цветы)**, соединяет план реальный и ирреальный, создавая поэтический подтекст. Так, Камилла, иронизируя над чувствами Гейне в самом начале их знакомства, говорит следующее: «Вся эта сцена как японский **цветок**, моментально распускающийся в воде. Ни больше, ни меньше! Но ведь **цветы-то** эти бумажные, и дешевые **цветы!** (План символический). План реальный: «Да смотри не дыхни на **цветы**, как будешь несть: у контессы чутье **мимозы**»,—говорит Гейне мальчишке, посылая его за цветами. «В коридоре доругивающийся лакей, за ним, немного отступя, подросток-оборвыш, с головой ушедший в целый лес **лиан, олеандров, флендоранжа, лилий.. роз, магнолий, гвоздики...** (31).

— «Вы отнесите эту **тропическую плантацию...**

«— ... Камерьере, эти цветы—в восьмой».

План реальный и одновременно символический: диалог Гейне и Камиллы: «Погодите, этой **розе** надо еще распуститься, на этот вечер сады Феррары поручают ее вам, сеньора.

— Mersi, Энрико... **Черная эта гвоздика** лишена всякой сдержанности, сады Феррары, синьор, вверяют вам уход за этим разнузданным **цветком** (33).

— Ах Энрико, я и не припомню, было ли утро сегодня... А они все стоят еще?

— Что, Камилла?

— **Цветы.** Их надо вынести на ночь. Какой тяжелый аромат! Сколько в нем тонн?» (35).

В беседе Гейне с редактором: «Приходите в гостиницу... Во фраке, пожалуйста, с **цветами.** Завершается диалог Гейне с редактором в конце рассказа: «Это дивный номер, господин редактор, с совершенно особым климатом, там вот уже пятый час стоит **вечная весна**» (39).

Словосочетание **вечная весна** завершает обе линии сюжета: зримую и незримую (подтекст), обретая символическое значение, символический смысл: утверждается правда Искусства, несущего вечную весну и любовь людям.

Таким образом, ассоциативное поле **цветы—любовь—поэзия** (вечная весна) возникает на основе смысловой доминанты **цветы**, образующей функциональное лексико-семантическое поле (ФЛСП), члены которого находятся друг с другом в отношениях гипонимии (лианы, олеандры, флендоранж, лилии, розы, магнолии, гвоздики — **цветы**). Каждое слово этого поля имеет свою долю номинативной, денотативной и эстетической функции в реализации авторского замысла.

Представленные наблюдения (основные, но не исчерпывающие просматриваемого в тексте рассказа) свидетельствуют, что повторы составляют одну из характерных черт художественного стиля писателя и выполняют в его произведении важные смысловые, структурные и эстетические функции.

Бытийный план рассказа о любви Камиллы и Гейне организуется посредством целого ряда ассоциаций, перемежающихся друг с другом. В конструировании образной доминанты, символизирующей мгновенно возникшую страсть, огромную роль играют лексические и семантические повторы, акцентирующие параметры чувства, его стихию. Ср. «Он (т. е. Гейне — И. С.)... замечает, что ... **женщина действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она, что биение собственного его сердца, курлыча, как вода за кормой, подымается, идет на прибыль, заливают вплотную приблизившиеся колени и ленивыми, наслаивающимися волнами прокатывается по ее стану, колыхает ее шелка, затягивает ровную гладью ее плечи, подымает подбородок и — о чудо! — слегка приподымает его, приподымает выше,— синьора по горло в его сердце, еще одна такая волна, и она захлебнется!** И Гейне подхватывает тонушую; **поцелуй** и какой — **поцелуй** на себе выносит их, но **стоном стонет** он под напором разыгравшихся сердец, дергает и срывается ввысь, вперед, черт его разберет — куда, а она не сопротивляется. **Нет, нет, поет поцелуем** влекомое, взнуданное, вытянувшееся ее тело,—хочешь, буду шлюпкой таких **поцелуев**, только **неси, неси ее, неси меня**» (30). Данный отрывок текста представляет собой в структурном плане ССЦ, в плане функциональном лексико-семантическое поле со смысловой доминантой, выражающей параметры и нарастание чувства. В результате создается образ стихии страсти, захватившей героев рассказа. В свою очередь функциональное ЛСП можно разбить на отдельные микрополя со своими собственными темами, логически и иерархически связанные друг с другом и вкуче реализующие коммуникативный и эстетический замысел автора. Лексико-семантические поля и микрополя и здесь выделяются на основе лексических, словообразовательных и семантических (в контекстуальных синонимах) повторов. Первое лексико-семантическое микрополе (ЛСМП) выделяется на основе повторов предиката **прекрасна** в высказываниях, где утверждается красота женщины, очаровавшей Гейне. Эта мысль акцентируется интенсификаторами **действительно, до неузнаваемости**, выступающими в роли контекстуальных синонимов («до неузнаваемости» в контексте представляет стяженную структуру: «действительно, так прекрасна, что не узнать ее». Это своего рода речевая семантическая компрессия). Данное ЛСМП логически (причинно-следственные отношения) и ассоциативно связано с другим микрополем, интерпретирующим нарастание страсти. Биение сердца ассоциируется с водой за кор-

мой. Это образная доминанта. Слово **вода** в ассоциативном функциональном микрополе выступает в роли темы, предцируется акциональными глаголами, которые раскрывают динамику нарастающей страсти.

Ср.

подымается
идет на прибыль

вода заливаает колени ленивыми, наслаивающимися волнами
прокатывается по ее стану
затягивает гладью ее плечи
подымает подбородок
приподымает его
приподымает выше

Все эти глаголы в контексте или имеют (глаголы **подымать**, **приподымать**), или приобретают параметрический, градационный смысл (их номинативная функция в тексте) и становятся контекстуальными синонимами. Различительным признаком глагольных контекстуальных синонимов становится степень градуирования чувства. О росте смыслового и интонационного напряжения свидетельствует и функция ремы у рассматриваемых глаголов.

Смысловая доминанта в этом отрезке текста, объединяющая контекстуальные синонимы,—глагол **подымать**, его актуальность подчеркивается повторами **подымает—подымается—приподымает**. Этот глагол эксплицирует свой прямой номинативный смысл параметричности. Постпозитивные актаны в данном контексте также эксплицируют по принципу семантического согласования параметрический смысл, поскольку в этом отрезке текста задается точка отсчета. Ср. **вода за кормой заливаает колени, стан, плечи, подбородок**. В результате создается почти зримый, осязаемый образ стихии чувства. В этом немаловажную роль играют постпозитивные актаны. Это денотативные имена, и в силу этого они предметны, конкретны⁵. А в контексте они приобретают еще и коннотативный смысл, экспрессивную значимость. Тему следующего функционального лексико-семантического микрополя образует слово **поцелуй**, являющееся в метафорических высказываниях субъектом метафоры. Слово **поцелуй**, повторяясь в разных контекстах, соотносится с такими предикатами (в основном, глаголами), которые эксплицируют вместе с наречиями параметрический смысл, выражающий эмоциональный накал чувств.

Ср.

поцелуй — на себе выносит их
— стоном стонет
— дергает
— срывается — ввысь
— вперед
— черт знает—куда

В метафорических словосочетаниях « поцелуем влекомое, взнужданное тело», «шлюпка поцелуев» актуализируется смысл силы, интенсивности страсти, реализуется экспрессивная значимость. Таким образом, в функциональном лексико-семантическом поле, интерпретирующем стихию любовной страсти, все словесно-изобразительные средства служат замыслу автора. Эксплицитно выраженный в словах, словосочетаниях, высказываниях **параметрический смысл** становится смысловой доминантой, конструирующей образную доминанту. Параметрический смысл объединяет все высказывания в ССЦ и все микрополя, выделяемые на основе повторов в единое функциональное лексико-семантическое поле, на основе которого создается яркий образ бурной страсти.

⁵ См.: Н. Д. Арутюнова: «Конкретная лексика в основе своей образна. Она в большей степени стимулирует представления, нежели знания». Языковая метафора». В кн. Лингвистика и поэтика. М., 1979, с. 160.

ти. Повторы определяют в ССЦ, как мы показали выше, смысловые акценты, смысловую зону и смысловые параметры темы.

Повторы—это смысловые и экспрессивные пики текста, «болевы точки» поэтической души. Повторы метафор функционируют в рассказе как средство, с помощью которого Пастернак достигает «скульптурного» изображения действительности, действительности видимой, осязаемой, ощущаемой. Такое впечатление читатель получает вследствие особого сочетания конститuentов метафоры, конечная цель которой—рождение синестезии чувств. Ср. «шумы эти стояли пыльным и частым плетевом над тротуарами, стояли в шеренгах, вращая в панели, точно уличные деревья, задыхающиеся и бесцветные в свете газовых фонарей». Употребление субъекта метафоры во множественном числе превращает языковую метафору в поэтическую, оживляет, обновляет ее, выдвигая на первый план прямой номинативный смысл глагола *стоять*, и достигая тем самым диффузности прямого и переносного смыслов, семантической двуплановости описания. В рассказе именно в составе метафор функционируют синестетические эпитеты-повторы. Ср. «В последний миг—совершенно пустой вагон из **цельного** камня, из **цельной гулкости**, из **цельного восклицания** кондуктора» (22). Соотнесение в метафоре слов, рождающих одновременно зрительное, осязаемое и слуховое ощущения, создает объемность изображения, своего рода «голографию» художественного текста. Повторы синестетических метафор, располагаясь дистантно в пределах ССЦ и всего текста, перекликаются друг с другом и создают мелодический фон описания. Ср. в приведенном выше примере «... пустой перрон... из **цельной гулкости** (22). «Карликовые улочки, уродливые, ублюдочные закоулки. **Гулко** глотают их зевы виадуков» (22). (Эти предложения функционируют в ССЦ). Далее в V части рассказа на стр. 33 «Благоуханный вечер преисполнил собою все закоулки Феррары и **гулкою каплей** перекатывался по ее уличному лабиринту, словно капля морской воды, что забила в ухо и весь череп глухотой налила. «Здесь слуховое ощущение усиливается еще и развернутым сравнением. «... Но тихая утлая улочка ведет к кофейне. В ней и заключается главная причина того, что затаив дыхание окружил ее со всех сторон оглушенный, ошеломленный город». В ряду **гулкий—оглушенный** игра звуков и смыслов завершает «голографическое» описание вечерней Феррары. В развернутой метафоре Пастернака лексические повторы—основной смысловой тон, основная смысловая краска, которая варьируется в дериватах и создает ритмико-мелодическую словесную живопись.

Вот как начинается рассказ Б. Пастернак: «В один из сентябрьских вечеров, когда **пизанская косая башня** ведет целое войско **косых зарев** и **косых** теней приступом на Пизу, когда от всей **вечерним** ветром раздуженной Тосканы пахнет, как от потертого меж пальцев лаврового листа, в один из таких вечеров...» (19—20). Завершается описание победного наступления вечера так: «**Пизанская косая башня** прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений... **Пизанская башня** косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошла по солнцу ... День оборвался» (20). В указанном отрывке текста актуализируется идея конкретного времени и конкретного пространства, в котором происходит завязка рассказа. Об этом свидетельствуют лексические и словообразовательные повторы. «В один из сентябрьских вечеров», «в один из таких **вечеров**», «**вечерним** ветром». Слово **вечер**—это тема в ФЛСП времени. Но Пастернак передает идею наступления вечера средствами косвенной номинации—метафорически. Автор лепит образ вечера, обыгрывая уникальное свойство пизанской башни, ее косой наклон. Смысл слова **косой** становится доминантой, на которой строится образ вечера, материализуется идея наступления и окончательной победы вечера над днем. Слово **косой**—один из главных конститuentов метафоры, субъектом которой является пизанская косая башня. В высказывании «Пизанская башня **косила** наотмашь»..

В предикате **косила** диффузно представлены смыслы всех лексико-семантических вариантов двух синонимических слов. Ср. в СО:

1. **Косить** 1. Придавать чему-н, косое положение, делать кривым, направлять вкось. 2. Иметь косой вид.
2. **Косить** 1. Срезать косой или косилкой. 2. перен. кого (что), губить, убивать (многих).

Повтор корневой морфемы в глаголе **косить** соотносит его с прилагательным **косой**, усиливая тем самым и завершая образные ассоциации, связанные с Пизанской башней и городом, где начинается действие героев рассказа. Динамический аспект времени репрезентируется метафорическими высказываниями с глаголами, образующими функциональную лексико-семантическую парадигму на основе общности, повторяемости семы направленного движения. Ср. 1. «... пизанская **косая башня ведет** целое войско косых зарев...» 2. «Пизанская **косая башня прорвалась** сквозь цепь средневековых укреплений». 3. «Пизанская башня **косила** наотмашь». Для доказательства этого положения, приведем эквивалентные в коммуникативном плане высказывания, где глаголы выступают в последних двух случаях как словообразовательные дериваты. Авторский текст упрощаем также, чтобы избежать глагольного супплетивизма: 1. Башня **шла** в наступление. 2. Башня **прошла** сквозь цепь средневековых укреплений. 3. Башня **перешла** в наступление. Сема направленного движения, повторяясь в глаголах рассматриваемых высказываний в тексте, усиливает идею наступления вечера, акцентируя его различные этапы. В авторских высказываниях глаголы, предикаты метафоры, выступают в функции ремы, подчеркивая тем самым актуальность сообщаемого. Таким образом колоритное описание естественной борьбы в природе является своеобразной увертюрой к другой борьбе—поэтическому поединку Гейне и Релинkvимини. Тема борьбы является сквозной в рассказе: борьба дня и ночи, центральная тема—борьба Гейне и Релинkvимини, борьба человека, искусства и времени, борьба человека с внешними обстоятельствами. Подчас эта борьба принимает комический характер, и повторы в этом случае не только средство экспрессии. Они усиливают линию комического, выявляя тем самым ценностные ориентации автора рассказа. Истинная борьба, борьба принципиальная, выявленная, выражаемая через подтекст, и борьба человека, искусства и времени подчеркивается повторами слов-символов, борьба обыденная, борьба как некое сопротивление бытовым ситуациям рисуется в юмористических тонах с употреблением эмоционально окрашенной бранной лексики или нейтральных слов, обозначающих брань. Вот как описывает Пастернак людей, изнывающих от жары: «... с жарким **фанатизмом** произнося свои **ругательства**, словно бы это **молитвы** были, оттирали они при первом же взгляде на Кассиопею грязный пот со лбов» (21). Этот же способ «противостояния» внешним обстоятельствам повторяется на 31 странице рассказа, когда лакей не пускает подростка-оборвыша в салон к Гейне: «Итальянская **ругань**», страстная, **фанатическая** как **молитвословие**. Гейне отпирает. В коридоре доругивающийся лакей...» Характеризуя эмоциональное состояние итальянцев, автор дает контрастные смысловые краски, употребляя контекстуальные антонимы в сравнительных конструкциях, вызывающие эффект неожиданности, что и порождает комизм ситуации. Повторы, основанные на общности корневых морфем в производящих и производных словах, усиливают смысловые акценты, обладают характеристической функцией в силу семантики повторяющихся основ.

Ср. **фанатический**—**фанатизм**, **молитвы**—**молитвословие**, **ругательства**—**ругань**. Деривационные форманты вносят новые смысловые оттенки, обогащая семантику и экспрессивный рисунок высказываний. Ср. **молитвы**—**молитвословие**. Дистантно расположенные высказывания с повторами перекликаются друг с другом, закрепляя ассоциативные связи.

Усилению реальной комической линии сюжета служат повторы бранных слов и словосочетаний, экспрессивно характеризующих речь лакея, который не пускает мальчишку с цветами в комнату Гейне. Ср. «В коридоре доругивающийся лакей, за ним, немного отступя, подросток-оборвыш...

— Этот негодяй...

— Этот негодяй во что бы то ни стало требует пропустить его в комнату, окнами обращенную на площадь: таковую может быть только салон.

— ... Однако при совершенной непристойности его костюма...

— ... При совершенном неприличии его костюма,— нетерпеливо продолжает лакей, по-особенному напирая на это выражение ввиду подошедшей синьоры, на лице коей борется тень внезапного недоумения с лучами вовсе непреоборимой веселости,—при совершенном неприличии его костюма мы предложили мальчишке, передав через нас требуемое синьором, дожждаться ответа на улице, но мошенник этот...

— Мошенник этот,—уже не владея собой, тараторит запальчивый калабриец,—пустил в ход угрозы (31).

Речь лакея—отражение комической ситуации, поэтому его речь приобретает различную модальную окраску в зависимости от того, кому она адресована—подростку-оборвышу или синьоре. Речь, адресованная непосредственно мальчишке, становится бранной. Оборвыш именуется негодяем, мошенником и неоднократно подчеркивается повторами. В речи лакея, адресованной синьоре, акцентируется посредством повторов, непристойность, неприличие костюма мальчишки. Так колоритно передается Пастернаком «палитра чувств» лакея.

Полифункциональны в тексте повторы союза как. Они создают, как и повторы полнозначных слов, ритмико-мелодический фон описания. Ср. «Показания этих батистовых градусников удручающей пагубой пронеслись по улице: духота распространялась ими, как кем-то подхваченный слух, как поветрие, как панический ужас» (21). Повторы союза как акцентируют смысл сравнений, в разной степени усиливающих интенсивность обозначаемого ими признака и расширяющих зону референции. Повторы союза как передают динамику авторской мысли: «Она (лампочка—И. С.) была свидетельницей того, как подбежал к аппарату заспанный дежурный; как отложив трубку на пульт, после некоторых пререканий с звонившим, затерялся он в глуби коридора, как спустя некоторое время вынырнул он из тех полутемных недр» (36). Повторы союза как акцентируют последовательность событий, которые непосредственно подводят к развязке, создают соответственно интонационное напряжение.

Анализ подтвердил, что повторы составляют одну из характерных черт художественного стиля писателя и выполняют важные смысловые, структурные и эстетические функции в рассказе. Выявленная через повторы сложная символика рассказа, написанного в 1915 году, есть выражение тех философских и эстетических установок, которые были позже развиты Пастернаком в его теоретических работах, в частности, в работе «Несколько положений» (1922 г.). «Современные течения,— пишет Б. Пастернак,—вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно—губка.

Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться.

Они сочли, что оно должно быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия»⁶.

Эти положения как нельзя лучше объясняют художественный метод освоения действительности Б. Пастернаком, своеобразно выражен-

⁶ Б. Пастернак. Несколько положений. Сб. «Воздушные пути», М., 1982, с. 110.

ный в рассказе «Апеллесова черта». Язык рассказа всецело подчинен авторской идее. Синестетичность описания, усиливаемая повторами, дает поэтическое представление действительности, зримое, осязаемое, ибо искусство «складывается из органов восприятия». Искусство—это и есть мгновение, которое удалось поймать и остановить. Два восклицательных знака, которыми оканчивается рассказ, символизируют победу искусства над временем, вечность искусства. И в этом смысле оно не имеет ни начала, ни конца. «Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо до того, как становилось».

Оно бесконечно. И здесь, в этот миг за мной и во мне, оно—такое, что как из внезапно раскрывшегося актового зала меня обдает его свежей и стремительной повсеместностью и повсевременностью, будто это: приводят мгновение к присяге⁷. Об этом рассказ Пастернака, написанный так поэтично, глубоко, остроумно.

Ի. Դ. ՍՏՐԵՆՈՎԱ.—Պատեռնակ արձակագրի ոճի հետքի շուրջ.—Հոգ-վածք նվիրված է Բ. Պատեռնակի վաղ շրջանի «Ապելեսի գիծը» պատմվածքի իմաստաոճաբանական քննությանը: Բ. Պատեռնակի բանաստեղծական արձակի լեզուն դիտվում է արվեստի մասին հեղինակի հայացքների սերտ միասնությամբ: Այն բավարար հստակությամբ արտացոլված է այդ պատմվածքում, որտեղ արծարծվում է մարդու, արվեստի և իրականության հիմնահարցը: Հոգվածում վերլուծությունները խարսխված են բառական, բառակազմական և իմաստային կրկնությունների մեկնաբանության վրա: Կրկնությունները հատուկ են Բ. Պատեռնակի արձակին և կատարում են իմաստաոճաբանական, կառուցվածքային և գեղագիտական գործառույթներ: Կրկնությունները բացահայտում են պատմվածքի հիմնական գաղափարը՝ նրա խորհրդանշական պլանը:

⁷ Там же, с. 111.