

УДК 482:8.08

ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА Б. ПАСТЕРНАКА  
(НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ЦИКЛА «ПОСЛЕСЛОВЬЕ»)

Т.М. ЛЯНЦЕВИЧ-ИВАНЮК

(Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка, Минск)

*Используя анализ грамматической формы художественного текста и его системно-структурной организации, исследуется речевой смысл поэтического цикла Б. Пастернака «Послесловье». Описание языковых особенностей поэтической речи Б. Пастернака основывается на теории поля. В качестве структурно-смысловой единицы художественного текста используется блок информации. С целью выявления речевого смысла на уровне цикла стихотворений устанавливаются дистантные отношения блоков информации на синтагматическом и интегративно-парадигматическом (системном) уровнях.*

**Введение.** В настоящее время наиболее актуальными в области лингвистических исследований являются вопросы интерпретации художественного текста как «работы мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении» языковых единиц [5, с. 131].

При изучении художественного текста исследователями используется два подхода: 1) от данной формы к ее функциям и значениям и 2) от мысли к форме – от смыслового ядра к языковым способам его выражения, сочетание которых возможно при анализе художественного текста в рамках функциональной грамматики с опорой на теорию поля. Функционально-семантическое поле (ФСП) – это система разноразрядных средств данного языка (морфологических, синтаксических, словообразовательных, лексических, а также комбинированных – лексико-синтаксических и т.п.), объединенных на основе общности и взаимодействия их семантических функций [2, с. 22]. По аналогии с ФСП в структуре художественного текста выделяем лексико-функционально-семантическое поле (ЛФСП), которые рассматриваются нами как единство разноразрядных языковых средств, группирующихся вокруг определенного семантического центра.

**Основная часть.** В качестве структурно-смысловой единицы анализа поэтического текста рассмотрим блок информации (БИ). «Блок информации – логико-грамматическая и стилистическая системно организованная структурная единица художественного текста, выделяемая на основе сегментирования его по смысловым показателям» [3, с. 64]. Это «синтаксическая единица текста, которая характеризуется совокупностью значений структур более низкого порядка (предложений, сверхфразовых единств), составляющих одну микротему и представляющих собой семантическую спаянность компонентов» [3, с. 25]. Каждый БИ – это система экспрессивно-выразительных средств, специфика художественной речи автора, ее стилистическое своеобразие, авторская семантико-стилистика манера [3]. Отражением основного значения блока информации является смысловое ядро, которое имеет различное внешнее оформление. «Ядерная структура БИ (словосочетание, предложение, группа предложений) аккумулирует основную информацию, т.е. является проецирующей частью высказывания, находящей аргументацию в контекстном окружении» [3, с. 27]. Текст создается линейной последовательностью БИ и их контаминацией. Дистантно расположенные блоки, выражающие тождественный смысл, составляют тематическое единство, или тематическую линию (ТЛ). «При линейном развертывании ТЛ сначала складывается смысловое поле, а при интегративно-парадигматических отношениях блоков разных ТЛ формируется идейно-смысловое содержание» [3, с. 46]. Дистантные отношения блоков информации на синтагматическом и интегративно-парадигматическом (системном) уровнях позволяют адекватно интерпретировать смысл текста. «Структурная организация текста на уровне дистантных БИ дает возможность проследить механизм формирования смысла всего художественного произведения, вскрыть те связи, благодаря которым единицы более низкого уровня (предложения, СФЕ) объединяются в БИ, а затем в целый текст как логико-грамматическое и стилистическое единство. Повторение БИ, составляющих тематическую линию произведения, играет важную роль на разных уровнях стилистического членения и связано с категориальным смыслом» [3, с. 26]. Смысл формируется дистантными системными отношениями блоков информации. Логико-семантическая структура художественного текста – это модель логико-смысловых отношений, маркируемых грамматико-стилистическими характеристиками языка. Поэтому логико-грамматическая и стилистическая организация блоков информации является показателем индивидуально-художественного отражения объективной действительности [3]. Декодировать смысл художественного произведения можно только установив системные отношения дистантных структурных единиц текста как целостного образования. «Итак, любой текст представляет собой совокупность БИ, смысл которых подчинен смыслу всего произведения – гипертеме. Каждый блок имеет свою микротему, которая, вступая в дистрибутивные (синтагматические, интегративно-парадигматические) отношения с темами других блоков, обеспечивает интеграцию текста, подтверждающуюся тремя видами когезии – семантической, синтаксической и стилистической» [3, с. 49].

Целью интерпретации любого художественного текста является выявление речевого смысла произведения. Речевой смысл представляет собой «результат взаимодействия языкового содержания высказывания (семантического комплекса, формируемого значениями языковых единиц и их комбинаций),

контекстуальной, ситуативной и энциклопедической информации. В сферу речевого смысла входят разного рода импликации и пресуппозиции» [2, с. 56].

Поскольку в небольших по объему поэтических текстах сложно, а зачастую и нельзя выделить несколько тематических линий, установить дистантные отношения блоков информации на синтагматическом и интегративно-парадигматическом (системном) уровнях с целью выявления речевого смысла представляется возможным на уровне циклов стихотворений или поэтических сборников.

Интерпретация смысла поэтических текстов предполагает их анализ в трех направлениях [3]: 1) выделение в поэтическом произведении синтаксических единиц, несущих относительно законченный смысл (блоков информации); 2) установление синтагматических отношений между дистантными блоками информации, формирующими микротему текста (поэтического цикла); 3) характеристика связного целого (на уровне поэтического цикла) как согласованной совокупности блоков информации, как результат их интегральных (системных) отношений, позволяющих установить смысл стихотворения или цикла стихотворений.

Исходя из анализа грамматической формы художественного текста и его системно-структурной организации попытаемся определить **речевой смысл поэтического цикла Б. Пастернака «Послесловье»**.

Цикл «Послесловье» завершает книгу «Сестра моя – жизнь», где определяющими являются три основные темы: любовь, природа, поэзия, которые в творчестве Б. Пастернака, «как правило, не существуют раздельно, а потому и вычленение их чисто условное» [1, с. 92]. В «Сестре моей – жизни» «природа, будучи самым близким и полным синонимом жизни, не является в этом отношении чем-то исключительным и единственным. Открытое и лирическое чувство (любовь) или мир вещей (вплоть до интерьера) выполняют ту же роль» [1, с. 93]. Как продолжение жизни, как вторую действительность Б. Пастернак воспринимал и искусство, поэтическое творчество: «реальностью для Пастернака является не только мир природы, города, бытовой, обыденной жизни, но и сама поэзия» [4, с. 20]. «В лирических стихах «Сестры моей – жизни» отразилась история отношений Пастернака с Еленой Александровной Виноград <...>, их встречи в Москве весной 1917 года, ее отъезд в начале июня, две поездки Пастернака к ней в Романовку и в Балашов в июле и сентябре 1917 года» [4, с. 651].

Между стихотворениями цикла наблюдается и линейная семантическая связность (на уровне синтагматических отношений), и структурная связность на уровне парадигматических отношений, позволяющая воспринимать поэтический цикл как единое целое. Логико-семантическая когерентность поэтического цикла обусловлена полифоническим характером построения всей книги «Сестра моя – жизнь»: в каждом из стихотворений на фоне развития трех тем доминирующей является либо тема поэзии, либо тема любви, а состояние лирического героя выражается через описание состояния природы.

Условно в поэтическом цикле можно выделить две тематическими линиями: первая – философско-поэтическое размышление о творческом начале жизни и роли поэта; вторая – тема собственно «послесловья» – разлука как результат любовных отношений.

Первая тематическая линия репрезентирована двумя блоками информации: **первый блок** представлен стихотворением «Любимая – жуть! Когда любит поэт...», открывающим поэтический цикл. Ядерная структура 1-го БИ «Любимая – жуть! Когда любит поэт, // Влюбляется бог неприкаянный. // И хаос опять выползает на свет, // Как во времена ископаемых» проецирует смысл первой ТЛ: любовь, поэзия, природа – родственные творческие стихии, исходящие из единого божественного источника. Весь грамматический строй стихотворения способствует выражению творческого кредо поэта: и любовь, и поэзия (искусство), и природа едины в своей извечной борьбе с миром комфорта и обыденности. Стихотворение построено на оппозиции двух ЛФСП: «поэт» и «мир комфорта, обыденности, мещанства». Вследствие синтагматической сочетаемости языковых единиц и семантических повторов (*любимая, любит, влюбляется*) на уровне ядерной структуры БИ устанавливаются смысловые параллели *любовь – поэт – «бог неприкаянный» – природа*. Обращение *любимая* в сочетании с экспрессивным существительным *жуть!*, с одной стороны, а с другой – экспликация субъекта первого ЛФСП существительным *поэт* и местоимением 3-го лица *он, ему*, повторяющихся 6 раз в пределах двух строф, способствуют созданию абстрактного образа поэта, который воспринимается лирическим героем «со стороны». В то же время на лексико-грамматическом уровне представлена безликость окружающего поэта общества. Субъект ЛФСП «мир комфорта и мещанства» выражен косвенно периферийными языковыми средствами поля персональности – через форму пейоративно окрашенных глаголов в неопределенно-личных предложениях: *Он видит, как свадьбы справляют вокруг. // Как спаивают, просыпаются. // Как общелягушечью эту икру // Зовут, обрядив ее, паюсной. // Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто, // Умеют обнять табакеркою. // И мстят ему, может быть, только за то, // Что там, где кричат и коверкают. // Где лжёт и кадит, ухмыляясь, комфорт // И трутнями трутся и ползают...* Основным средством выражения аспектуально-темпоральных отношений в тексте являются формы презенса и будущего времени как показатели действия длительного, постоянного нелокализованного во времени. При организации ЛФСП «поэт» использованы предикаты состояния в форме настоящего афористического (*любит, влюбляется, кажется, знает, видит*) или в форме краткого страдательного причастия (*он застлан*). Чередование активных и пассивных глагольных форм, частотность повторения местоимения *он*, а также наличие нераспространенных и неполных конструкций (*Он застлан. Он знает – нельзя: Прошли времена – и безграмотно*) передают динамику напряженных отношений поэта и окружающего общества. Автор вводит прием синтаксического параллелизма: вся вторая строфа состоит из серии предложений, соответствующих модели «субъект + предикат», где субъект репрезентирован личным

местоимением *он*, а в роли предиката выступают глагольные формы презенса и перфекта (*Он застлан. Он кажется мамонтом. // Он вышел из моды. Он знает – нельзя: // Прошли времена и – безграмотно*). Такая лексико-грамматическая организация поэтического текста приобретает стилистическую нагрузку и способствует выражению авторских представлений о назначении поэта: подобно высшему началу (*поэт = бог неприкаянный*), «спрягаясь в страдательном», поэт продолжает творить жизнь, действительность, отличную от серых будней обыденности. Сама поэзия для Б. Пастернака – «это вторая действительность <...> вновь открытая, переставшая быть привычной, притупившейся и обретшая первоначальность чуда» [4, с. 13]. «Порождающая искусство действительность проходит через душевный мир поэта, через его поэтическую ауру и тут загорается и светится» [4, с. 14]. Употребление глаголов в форме будущего времени в заключительной части стихотворения указывает на неизбежность будущего творческого преобразования всех сторон жизни: *Он ва-шу сестру, как вакханку с амфор, // Подымет с земли и использует. // И таянье Андов вольет в поцелуй, // И утро в степи, под владычеством // Пылящихся звезд, когда ночь по селу // Белеющим блянем тычется.*

В следующем стихотворении цикла «Давай ронять слова...», представляющим **второй блок информации** 1-й ТЛ, поэт описательно задает вопрос, который проходит через всю книгу «Сестра моя – жизнь»: кто создает жизнь, а значит, природу, любовь, поэзию, кто движет ею, что является ее истоком, ее творческим началом? Ядерная структура 2-го БИ «*Ты спросишь, кто велит? // – Всесильный бог деталей, // Всесильный бог любви, // Ягайлов и Ядвига*», а также весь лексико-грамматический строй поэтического текста способствует выражению глубинного речевого смысла, проецируемого ядром БИ: единый божественный источник есть творческое начало жизни, а значит и трех родственных стихий – природы, любви, поэзии. Второй блок БИ построен на контаминации трех ассоциативных полей *поэзия – любовь – природа*. Ассоциативное поле «поэзия» представлено лексемами *речь – слова – курсивами*. Образ юродивого, который вводится в эпиграф, в данном контексте эксплицирует значение «блаженный аскет-безумец или принявший вид безумца, обладающий, даром прорицания»: *Мой друг, ты спросишь, кто велит, // Чтоб жглась юродивого речь?* Сравнение, включающее ряд метафор, – *Давай ронять слова, // Как сад – янтарь и щедрю, // Рассеянно и щедро, // Едва, едва, едва*, – устанавливает тождество жизни природы и творческого процесса. Это подобие выражено уже на фонологическом уровне текста: ассонанс (доминирование гласных [а], [о], [е], [и]) создает определенный акустический эффект и задает следующие звуко-смысловые параллели: благозвучие поэтической речи – плавность движения падающих листьев – гармоничное состояние осенней природы. Такую же стилистическую функцию выполняет и нисходящая интонация, и повтор наречий, и структура предложений, совпадающих с границами строк. Метафорой всеобщего единства является и «мгновенная образная ассоциация: браком литовского князя Ягайло и польской королевы Ядвиги установлены мир и союз между государствами» [1, с. 106]. «Тютчевское удивление перед «божьем миром» [4, с. 19], в котором значима любая подробность, выражается во внимании поэта к малейшей детали в природе, во всей окружающей его жизни и отражается в образном и языковом строе поэтического текста: *Не знаю, решена ль // Загадка зги загробной, // Но жизнь, как тишина // Осенняя, – подробно.* В «Охранной грамоте» Б. Пастернак писал: «Оно [искусство] реалистично там, где не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело. <...> В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспевает за успехами природы» [7, с. 79]. Структурно активным элементом текста является синтаксическая конструкция «*Ты спросишь, кто велит*», которая вынесена в эпиграф, входит в ядро БИ и повторяется 3 раза в составе вопросительных предложений. Адресат лирического субъекта (*мой друг*) указан уже в эпиграфе. Поскольку мы рассматриваем данный поэтический текст как часть единого целого в составе цикла, а эпиграф является цитатой из стихотворения «Балашов» и в первоначальной редакции строка «*Мой друг, ты спросишь, кто велит...*» выглядела как «*Любовь, как странно, кто велит*» [4, с. 657], можно предполагать, что лирический герой обращается к возлюбленной и приглашает ее к сотворчеству: *Давай ронять слова*. Автор использует в тексте все речевые формы коммуникативной ситуации диалога: обращение, личное местоимение второго лица, повелительное наклонение и вопрос, которые в условиях поэтического контекста приобретают функцию перемещения адресата речи, отдаленного во времени и пространстве, во внутреннее пространство лирического субъекта, объединяя их и создавая иллюзию непосредственного присутствия и близости к лирическому герою.

Таким образом, мы можем выделить в БИ два лексико-функционально-семантических поля: ЛФСП «я – ты», где *я* – и лирический герой, и поэт, так как субъект поэтического текста сливается с личностью автора и становится ее «лирическим двойником» [Ю.М. Лотман]; а *ты* – возлюбленная, и ЛФСП «высшее творческое начало» – *всесильный бог деталей, всесильный бог любви*. Несмотря на то, что ведущими категориями текста являются категории модальности и образа автора, а «категория модальности в художественном произведении пронизывает все языковые уровни» [8, с. 127], структура лирического субъекта лишь намечена. Он эксплицирован только периферийными компонентами поля персональности: глагольными формами повелительного наклонения *дайи ронять*, сочетанием инфинитива с модальным словом *не надо толковать* и личной формой глагола настоящего постоянного времени *не знаю*. А образ возлюбленной как адресат речи представлен повторяющейся конструкцией *ты спросишь*, где форма простого будущего времени, с нашей точки зрения, выражает гипотетическое действие. Подобная грамматическая организация ЛФСП, а также использование форм диалогизации (вопросно-ответный ход), пассивные конструкции делают лирического героя и его возлюбленную больше свидетелями, чем участниками миро-

вого творческого процесса. Ведь «искусство, по Пастернаку, создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии» [4, с. 28]. В самой грамматической организации текста «выражена мысль о существовании активного творческого начала в мире, которое действует самостоятельно» [6, с. 139]. Главным же субъектом действия является «высшее творческое начало» – *всесильный бог деталей, всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвиг*, которое эксплицировано местоимением *кто* в сочетании с повторяющейся глагольной формой настоящего гномического, или расширенного, времени (*велит*), имеющей вневременное значение, формами имперфекта (*заслезил, хлынул, иссурьмил*) и перфекта (*не покидал*). Такая богатая палитра глагольных форм при оформлении данного ЛФСП в сочетании с парцелляцией, которая выражена на уровне строф, ассоциативно отражает значимость высшего творческого начала. Кроме того, деятельностный характер субъекта подчеркивается окказиональными глаголами активного залога: *Кто иглы заслезил // И хлынул через жерди // На ноты, к этажерке // Сквозь слезы жалюзи. // Кто коврик за дверьми Рябиной иссурьмил, // Рядом сквозных, красивых, // Трепещущих курсивов*. Так на уровне внешней (грамматической) структуры текста выражается авторский «восторг перед миром и его проявлениями – где бы они ни были: в искусстве, в действительности, в природе, в траве, в ветке... Он называет самого Бога режиссером» [4, с. 19].

Логико-семантическая когезия между БИ устанавливается уже на уровне ядерных структур, между которыми складываются отношения включения, а сами ядра образуют привативную оппозицию, предполагающую наличие одного понятия в другом. На лексическом уровне это подтверждается повторением лексемы *бог*. Но если в 1-м БИ *бог* отождествляется с образом поэта, творящего вторую действительность, то во 2-м мы наблюдаем в условиях семантического контекста приращение смысла: *бог* – мировое творческое начало, создающее все стороны жизни: *Любимая – жуть! Когда любит поэт, // Влюбляется бог неприкаянный. // И хаос опять выполняет на свет, // Как во времена ископаемых – Ты спросишь, кто велит? // – Всесильный бог деталей, // Всесильный бог любви, // Ягайлов и Ядвиг*. Сами БИ образуют эквиополентную оппозицию, поскольку их содержание пересекается: для развития темы характерна разновекторная направленность, что на лексико-грамматическом уровне подтверждается способом выражения лирического субъекта и его грамматической характеристикой. В первом стихотворении оппозиция *поэт ~ мир комфорта, обыденности, мещанства* предполагает непримиримую активную позицию поэта – лирического субъекта, эксплицированного повторяющимся местоимением 3-го лица *он* в сочетании преимущественно с глагольными формами презенса и будущего времени, в борьбе с всепоглощающим безликим миром комфорта. Во 2-м БИ (стихотворении) структура лирического субъекта лишь намечена, поскольку поэт только инструмент в руках вдохновения, высшего начала. «Отсутствие «я» здесь глубоко знаменательно: в самих синтаксических формах выражена мысль о существовании активного творческого начала в мире, которое действует самостоятельно» [6, с. 138].

Вторая ТЛ – разлука как результат любовных отношений, разрушающая гармоничное течение и восприятие жизни и нарушающая процесс творчества, поскольку именно любовь – первый и главный источник вдохновения, – развивается в 3 последующих стихотворениях цикла и представлена 5-ю БИ.

Стихотворение «Имелось» состоит из двух БИ, входящих во вторую ТЛ. Доминантой 1-го блока является заглавие поэтического текста, выраженное глаголом бытийности *имелось*, формирующим функционально-семантическое поле экзистенциальности. Весь блок информации комментирует ядерную структуру, раскрывает ее смысл. Дистантный повтор глагола в составе синтаксических конструкций указывает на особую для лирического героя значимость описываемых событий: *имелся сеновал; имелась ночь; имелось губ дрожание*. Употребление же глагола в форме имперфекта, выражающего длительное действие в прошлом, отображает ситуацию воспоминания. Использование лексем *брильянты, хмурясь, висли, по захладелости на вкус, рислинг, ненастье, застя двор, водой с винцом, лужи, спринцевал свинцом, пожаром листьев прянув, губ дрожание* образует ассоциативное поле пейоративности и вносит коннотативное значение «тяжелые, болезненные переживания лирического субъекта», что подтверждается и на фонологическом уровне через повтор звукосочетаний [ри], [ли], [ви], [сли], [сти] (*рислинг, спринцевал, брильянты, на кислице, висли, по захладелости, с винцом, свинцом, желтил*). Лирический субъект формально не выражен. Его тяжелое эмоциональное состояние, вызванное предстоящим разрывом, передается через образное описание осенней природы: *Сентябрь составлял статью // В извозчицьем хозяйстве, // Летал, носил и по чутью // Предупреждал ненастье*. Присутствие лирического «я» обнаруживает авторская ремарка, семантически связанная с основной частью БИ, а также с последующим БИ через лексемы *кислица, рислинг, счастье: Есть марки счастья. Есть слова // Vin gai, vin triste*, вино веселья, вино грусти – *но верь мне, // Что кислица – травой трава, // А рислинг – пыльный термин*. В одной строфе 2 раза употребляется глагол бытийности в форме настоящего постоянного. Лирический герой эксплицирован личным местоимением в форме Д. п. *мне* в сочетании с императивом *верь*. Это единственное обращение к возлюбленной указывает на значение невозможности мгновенно вычеркнуть светлые чувства из памяти, на то, что образ любимой живет в душе лирического героя, на его сожаление о разрушенных отношениях, на стремление изменить прошлое и не допустить разрыва. Возникает мотив прощания и возвращения. Таким образом, при помощи ассоциативной когезии устанавливаются парадигматические отношения между 1-м и 4-м БИ 2-й ТЛ: *Так пел я, пел и умирал, // И умирал, и возвращался // К ее рукам, как бумеранг, // И – сколько помнится – прощался*.

Темпоральная структура блока прошлое – настоящее постоянное, или вневременное – прошлое, совмещение двух временных планов передает динамику чувств и отношений героев, их состояние до объяснения и после него. Такую же стилистическую функцию выполняет и грамматическая композиция БИ: лексико-функционально-семантическое поле «мы», эксплицированное местоимением к *нашему* (лирический герой и возлюбленная еще едины), сменяется изображением внутреннего смятения героини, которое создается вследствие переосмысления метафоры. Если в начале текста *брильянты* – это метафора дождевых капель (*В траве, на кислице, меж бус // Брильянты, хмураясь, висли*), то по мере развития тематической линии в другом контекстном окружении лексема *брильянты* устанавливает новые ассоциативные связи (дождевые капли – брильянты – слезы) и приобретает иное значение и, «обнаружив скрытые потенциальные возможности, начинает «светить отраженным светом соседей» [3, с. 31]: перед нами метафора с новым семантическим объемом (*Имелось губ дрожание. На веках висли // Брильянты, хмураясь. Дождь в мозгу // Шумел, не отдаваясь мыслью*).

Посредством устаревшего иронического наречия *засим*, которое начинает стихотворение «Имелось», 1-й БИ 2-й ТЛ устанавливает контрадикторные отношения между двумя тематическими линиями цикла, что способствует выражению глубинного речевого смысла: разрыв между двумя любящими людьми, который произошел, возможно, вследствие вмешательства мира мещанства и обыденности (1-й БИ 1-й ТЛ), вступает в противоречие с творческими законами мира, разрушает гармоничное течение и восприятие жизни и нарушает процесс творчества, поскольку именно любовь – первый и главный источник вдохновения.

Этот же речевой смысл выражается и 2-м БИ 2-й ТЛ, который подобно 1-му и 2-му 1-й ТЛ построен на контаминации двух ассоциативных полей – «любовь» и «творчество»: *Казалось, не люблю, – моллюсь // И не целую... – Как музыка: века в слезах, // А песнь не смеет плакать...* На смену ЛФСП «мы» приходит ЛФСП «я». Лирический субъект представлен более определенно: эксплицирован предикатами определенно-личных предложений в форме настоящего исторического (*не люблю, не целую, моллюсь*). Глаголы, содержащие сему «близкие любовные отношения», употреблены с отрицательной частицей *не* и в сочетании с имперфектом (*казалось*) указывают на произошедший разрыв. Такая грамматическая структура блока способствует выражению следующего речевого смысла: несмотря на то, что глубокие личные отношения лирического героя остались в прошлом, они живы в его памяти, он переживает их снова и снова: *Казалось, не люблю, – моллюсь // И не целую...* 1-й и 2-й БИ 2-й ТЛ образуют привативную оппозицию и находятся в отношениях включения. Когезия между ними устанавливается на всех языковых уровнях текста. Так, средством грамматической когезии является темпоральная организация БИ, а именно: и во 2-м БИ 2-й ТЛ присутствует совмещение двух временных планов – прошлого и вечного, эксплицированного глагольной формой настоящего афористического *плывет* в сочетании с наречными выражениями *не век, не час*. Такая грамматическая организация БИ репрезентирует следующий речевой смысл: даже один из простейших организмов в природе наделен тем вечным счастьем, которого теперь лишен лирический герой. Синтагматическое сочетание в пределах одной строфы и сопоставление образов лирического героя и моллюска, окказиональная форма *тмимый*, лексические темпоральные конкретизаторы [Иванова И.И.] *не век, не час* становятся средством выражения семы страдания, внутренней борьбы и сожаления об ушедшем: *Казалось, не люблю, – моллюсь // И не целую, – мимо // Не век, не час плывет моллюск, // Свеченьем счастья тмимый*.

Логико-семантическая когезия осуществляется на уровне лексики и системы образов поэтического текста: сема огня, света, свечения, присутствующая в 1-м БИ 2-й ТЛ (*сентябрь ... желтил песок и лужи, золотил их, пожаром листьев прянув*) и вносящая напряженную отрицательную экспрессивную окраску, обозначена и во 2-м БИ, но в другом контексте наполняется иным значением (*моллюск, свеченьем счастья тмимый*). Соединение образов огненной и водной (морской) стихии (*моллюск, коралловая мякоть*) способствует приращению смысла: яркие чувства пылали, но теперь угасли, романтические мечты развеялись, любовные отношения завершились разрывом.

В результате ассоциативной когезии, средствами которой является метафора, создающая образ плачущей возлюбленной (*Имелось губ дрожание. На веках висли // Брильянты, хмураясь* (1-й БИ 2-й ТЛ), и сравнительный оборот *Как музыка: века в слезах, // А песнь не смеет плакать* (2-й БИ 2-й ТЛ)) между блоками возникают следующие смысловые параллели: любовь вечна – музыка вечна, любящие страдают – музыка выражает страдание.

Стихотворение «Любить, – идти, – не смолкнул гром» представляет 3-й и 4-й БИ 2-й ТЛ. Между ними складываются контрарные отношения как результат эквиполентной оппозиции. Как по эмоциональной окраске, так и по характеру смысловой и грамматической организации блоки противоположны.

Так, в 3-м БИ 2-й ТЛ передается состояние любящего человека. Ядро блока, выраженное серией дистантно расположенных инфинитивов (*любить, идти, топтать, пугать, платить, пить, сбиться, знать, терять, топить*, а также усеченными окказиональными формами *бресть, сгресть*), формирует ассоциативное поле «состояние влюбленности». В условиях поэтического контекста форма инфинитива совмещает несколько стилистических функций. С одной стороны, инфинитив передает динамику поднимающего эмоционального состояния лирического субъекта без его актуализации, с другой, – представляя действие безотносительно к категориям лица, времени, наклонения, числа, инфинитив – приобретает значение настоящего афористического времени и участвует в формировании смысла художественного текста, обозначая вневременный динамический процесс, или «вечное состояние, свойственное во все времена любящим людям».

По характеру выражаемых чувств 4-й БИ 2-й ТЛ полностью противоположен предыдущему. Тяжелые душевные переживания поэта ассоциативно передаются через систему образов: *Когда-то // давился город лебедой, // Кунавшейся в слезах солдаток; Наверное, и он – старик // И тоже следом околет.*

В данном БИ впервые по мере развития ТЛ наблюдается четкая оппозиция двух ЛФСП «я» и «она», что заставляет читателя воспринимать лирического героя и его возлюбленную как людей, которые расстались. Этот смысл подтверждает и грамматическая организация ЛФСП «я», эксплицированное личным местоимением *я* в сочетании с формами имперфекта (*шел, пал, пел, умирал, возвращался*), которые противопоставлены инфинитивам не только формально, но и семантически. Значение активного действия, движение сменяется значением статики (*любить, идти* (3-й БИ 2-й ТЛ) – (4-й БИ 2-й ТЛ) *шел, пал*, а глагол *пал* совмещает несколько значений: 1) произвольным движением резко опуститься сверху вниз; опуститься, свалиться на землю, книзу; 2) погибнуть (высок.), пасть жертвой чего-н. (перен.: стать жертвой); а также в значении *пасть духом* – утратить душевную энергию, отчаяться. Семы разрыва, подобного смерти, прощания, страдания и отчаяния выражаются через повтор глаголов и союза *и*: *Так пел я, пел и умирал. // И умирал, и возвращался // К ее рукам, как бумеранг, // И – сколько помнится – прощался.*

Метафоры: *На веках висли // Брильянты, хмураясь...* (1-й БИ 2-й ТЛ) – *Когда-то // Давился город лебедой, // Кунавшейся в слезах солдаток...* (4-й БИ 2-й ТЛ); *Как музыка: века в слезах, // А песнь не смеет плакать...* (2-й БИ 2-й ТЛ); *терять язык, абонемент // На бурю слез в глазах валькирий...* (3-й БИ 2-й ТЛ), являются средством стилистической и ассоциативной когезии и устанавливают интегративно-парадигматические отношения между 2-м – 3-м и 1-м – 4-м блоками 2-й ТЛ.

Последнее стихотворение цикла «Послесловье» (5-й БИ 2-й ТЛ) комментирует 4-й БИ 2-й ТЛ. Между 4-м и 5-м БИ устанавливаются отношения детерминации. Стихотворение представляет собой единый гомогенный контекст с дистантно расположенной ядерной структурой *«Нет, не я вам печаль причинил. ...Нет, не я, это – вы, это ваша краса»*. Тесная смысловая взаимосвязь между текстами подтверждается тремя видами когезии. Средством грамматической когезии является вся структура БИ, также построенного на оппозиции двух ЛФСП «я» – «она». Кроме того, и ЛФСП «я», и ЛФСП «она» организованы в длительном прошедшем, а состояние лирического героя передается через образное описание природы. Это лирический монолог, слова прощания, собственно послесловие.

Особую стилистическую нагрузку выполняет заглавие текста, дублирующее название всего цикла. По мнению З.Я. Тураевой, «заглавие в плане лингвистическом является именем текста, в плане семиотическом – первым знаком текста и играет важную роль в создании интегрированного единства последнего, так как содержит в сжатой форме основную идею произведения и является ключом к его пониманию <...> при его полной семантизации» [8, с. 53]. Занимая сильную позицию текста, заглавие «особенно ясно иллюстрирует суггестивность поэтического слова, множественность интерпретаций, включение в семантическую структуру слова дополнительных созначений, не входящих в основное смысловое ядро» [8, с. 52]. Здесь *послесловье* – это не только заключительное замечание в конце книги «Сестра моя – жизнь», это и заключительное замечание, подводящее итог любовным отношениям мужчины и женщины, итог важного периода в жизни и лирического героя, и поэта.

Таким образом, на смысловом уровне устанавливаются интегративно-парадигматические отношения между всеми стихотворениями цикла. «Смысл всего цикла складывается как результат актуализации языковых значений слов. Но это не просто конкретизация и их системное варьирование. Это обогащение языковых значений за счет неязыкового значения (понятийного и образного) – когнитивных структур перцептивных образов, обусловленных ситуаций и контекстом. Находясь в синтагматической последовательности, БИ формируют определенные представления-образы <...>. Но, вступая в интегративно-парадигматические связи, они преобразуют отдельные представления в единый смысл» [3, с. 88].

**Заключение.** Анализ грамматических отношений между составляющими поэтического цикла – блоками информации – позволяет интерпретировать речевой смысл стихотворений, объединенных в единое целое, наиболее адекватно замыслу автора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альфонсов, В. Поэзия Бориса Пастернака: моногр. / В. Альфонсов. – Л., 1990.
2. Бондарко, А.В. Функциональная грамматика / А.В. Бондарко. – Л., 1984.
3. Кудреватых, И.П. Стилистическая роль синтаксических единиц (блоков информации) в структуре русского художественного текста / И.П. Кудреватых. – Минск, 2001.
4. Лихачев, Д.С. Борис Леонидович Пастернак / Д.С. Лихачев // Собр. соч.: в 5-ти т. / Б.Л. Пастернак. – М., 1989. – Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912 – 1931.
5. Лукин, В.А. Художественный текст: Опыт лингвистической теории и элементы анализа / В.А. Лукин. – М., 1999.
6. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. – М., 1993.
7. Пастернак, Б.Л. Избранное: в 2 кн. / Б.Л. Пастернак. – М., 1991. – Кн. 2: Проза.
8. Тураева, З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) / З.Я. Тураева. – М., 1986.

Поступила 15.11.2007