

УДК 82.0:81'366.59:81'37

*Т.М. Лянцєвич***ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ И АСПЕКТУАЛЬНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ Б. ПАСТЕРНАКА**

В статье исследуется стилистическая роль грамматических языковых средств в стихотворениях Б. Пастернака. Описание языковых особенностей поэтической речи Б. Пастернака основывается на теории поля. В статье определяется тексто- и смыслообразующая функция грамматических языковых единиц, формирующих функционально-семантические поля темпоральности и аспектуальности в поэтической речи Б. Пастернака.

Одним из перспективных направлений современной лингвистики является системное изучение грамматико-стилистических особенностей художественного текста и идиостиля писателя. Наиболее актуальными в настоящее время остаются вопросы интерпретации, или декодирования, художественного текста, что связано с тексто- и смыслообразованием. Цель данного исследования – выявить языковые способы выражения функционально-семантических полей темпоральности и аспектуальности и их стилистическую маркированность в лирике Б. Пастернака.

На значение грамматического уровня в выражении смысла художественного текста указывал еще Р.О. Якобсон [14], отмечая необходимость систематического изучения и описания соотношения между грамматикой и поэзией, поскольку в поэтических текстах «путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики» [14, с. 525], а «контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, глагольных видов и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений; выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам; в частности, искусное чередование грамматических лиц становится средством напряженного драматизма» [14, с. 525]. Грамматика в поэтических текстах «может становиться полноправным средством выразительности и воплощать художественный смысл наряду с метром/ритмом, звуковым строем и лексикой» [9, с. 397].

Функциональный аспект, или анализ грамматико-стилистической системы языковых средств, участвующих в решении коммуникативных задач автора, с нашей точки зрения, оказывается приоритетным именно при изучении художественного текста, поскольку охватывает все уровни языковой системы и позволяет проследить взаимодействие разноуровневых языковых средств в создании художественных образов.

При анализе художественного текста как целостной структуры наиболее приемлемым является полевой подход. Термин «поле» впервые ввел Г. Ипсен в 1924 г. Функционально-семантическое поле (ФСП) – это «базирующаяся на определенной семантической категории группировка грамматических и «строєвых» лексических единиц, а также различных комбинированных (лексико-синтаксических и т. п.) средств данного языка, взаимодействующих на основе общности их семантических функций» [12, с. 11]. Понятие ФСП «отражает явления взаимодействия элементов разных языковых уровней, в полной мере раскрывающиеся при их функционировании в речи» [2, с. 21].

Функционально-семантические поля темпоральности и аспектуальности объединяют лексико-грамматические средства, отражающие категорию времени и характер протекания действия на уровне художественного текста.

Темпоральность – это семантическая категория, объединяющая различные языковые средства выражения времени. Вместе с тем темпоральность – это базирующееся на данной семантической категории функционально-семантическое поле, охватывающее грамматические (морфологические и синтаксические), лексические, а также комбинированные (лексико-грамматические, грамматико-контекстуальные и т. п.) языковые средства, используемые для выражения различных вариантов данной семантической категории. Морфологическим ядром ФСП темпоральности является грамматическая категория времени. В русском языке категория темпоральности представлена не только системой временных форм глагола, но и такими языковыми средствами, как лексические показатели времени (*только что, давно* и т. п.), синтаксическая структура некоторых типов предложений, формы косвенных наклонений и инфинитива в сочетании с другими элементами контекста [3].

Аспектуальность в теории функциональной грамматики рассматривается как «функционально-семантическое поле, конституируемое взаимодействующими языковыми средствами (морфологическими, синтаксическими, словообразовательными, лексико-грамматическими, лексическими и их разнообразными сочетаниями), объединенными общностью семантических функций, принадлежащих к области аспектуальных отношений, т.е. отношений, содержание которых заключается в передаче характера протекания и распределения действия во времени» [3, с. 76]. В русском языке в роли морфологического ядра ФСП аспектуальности выступает грамматическая категория вида. А важнейшим компонентом периферии аспектуальности являются способы действия, т.е. разряды глаголов, определяемые по признаку сходства в типах протекания глагольного действия (начинательные глаголы, дистрибутивные, общерезультативные, многократные, инхоативные, статальные, эволютивные и т.д.) [1].

Видо-временные формы глагола – ядерные компоненты ФСП темпоральности и аспектуальности, а также синтаксические конструкции, характеризующиеся неполнотой структуры, односоставные предложения и двусоставные предложения с именными предикатами – периферийные компоненты ФСП темпоральности – в сочетании с контекстом являются грамматическими средствами выражения смысла в поэтических текстах Б. Пастернака.

Типологическим признаком грамматической структуры лирических стихотворений Б. Пастернака, посвященных теме разрыва отношений между лирическим героем и его возлюбленной, является наличие темпоральных бинарных оппозиций: прошедшее/настоящее актуальное – настоящее вневременное как отражение тяжелого эмоционального состояния лирического я, связанного с ситуацией расставания, и прошедшее/будущее, настоящее/будущее как показатель несостоявшихся надежд главного лирического персонажа.

Каждая временная форма выполняет определенную стилистическую функцию и в условиях контекста приобретает добавочные модальные значения. Так, глагольные формы имперфекта статального и эволютивного способов глагольного действия в стихотворениях Б. Пастернака, посвященных теме расставания, формируют лексико-функционально-семантическое поле (ЛФСП)¹ «я» и передают длительное напряженное эмоциональное состояние лирического героя. Перфектные глагольные формы со значением предельного действия и формы презенса постоянно-длительного действия указывают на наличие в настоящем результата прошлых, ушедших отношений и применяются при описании ситуации объяснения и отказа, когда разрыв с любимой воспринимает-

¹ Лексико-функционально-семантическое поле – смысловое единство разноразрядных речевых средств, группирующихся вокруг определенного семантического центра и служащих для создания определенного художественного образа. Термин введен И.П. Кудреватых.

ся лирическим героем уже как свершившийся, необратимый факт. Взаимодействие этих глагольных форм отражает смену любви, счастья, оставшихся для главного лирического персонажа в прошлом, безысходным горем и одиночеством: *С порога **смотрит** человек, / Не узнавая дома. / Ее отъезд **был** как побег... <...> Он меры разоренья / **Не замечает** из-за слез / И приступа мигрени...<...> Он **бродит**, и до темноты / **Укладывает** в ящик / Раскиданные лоскуты / И выкройки образчик. // И, наколовшись об шитье / С невынутой иголкой, / Внезапно **видит** всю ее / И **плачет** втихомолку* («Разлука»); *Я их, как будто это ты, <...> **Люблю** всей силою тцеты / До помрачения ума; Как то, что даже антресоль / При виде плеч твоих **трясло**. // Чей шепот **реял** на брезгу? <...> Он **улетучивался** с губ / Воздушной капли спиртовой. // Как в неге **прояснялась** мысль!* («Попытка душу разлучить...»); *Листьям в августе, с астмой в каждом атоме, / **Снятся** тишь и темь. Вдруг бег пса / **Пробуждает** сад. <...> Свист и зов: тубо! // Он буквально ведь **обливал, обваливал** / Нашим шагом шлях! Он и тын / **Истязал** тобой...* («Конец»); *Я **кончился**, а ты жива. / И ветер, жалуясь и плача, / **Раскачивает** лес и дачу...* («Ветер») и др.

Темпоральная структура этих поэтических текстов «прошедшее – настоящее – будущее», эксплицированная 1) глагольными формами прошедшего времени несовершенного / совершенного вида; 2) формами настоящего времени и структурой синтаксических конструкций, характеризующихся неполнотой структуры; 3) формами будущего времени, с одной стороны, становится средством выражения несостоявшихся надежд лирического субъекта, а с другой – передает веру лирического героя в свое духовное возрождение: *Я **спал**. В ту ночь мой дух **дежурил**. / **Раздался** стук. **Зажегся** свет. / В окно **врывалась** повесть бури. / **Раскрыл**, как **был**, – полуодет. // Так **тянет** снег. Так **шепчут** хлопья. / Так **шепелявят** рты примет. / Там **подлинник**, здесь – **бледность копий**; То атропин и белладонну / Когда-нибудь в тоску вкропив, / И я, как ты, **взгляну** бездонно, / И я, как ты, **скажу**: терпи* («Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...»); *Дик прием **был**, дик приход, / Еле ноги **доволок**. / Как воды **набрала** в рот, / Взор **уперла** в потолок. // Ты **молчала**. Ни за кем / **Не рвался** с такой тугой. <...> Чтобы **знал**, как балки брус / По-над лбом **проволеку**, / Что в глаза твои **упрусь**, / В непрорубную тоску* («Дик прием был, дик приход...»); *Годами когда-нибудь в зале концертной / Мне Брамса **сыграют**, – тоской **изойду**. / Я **вздвогну**, я **вспомню** союз шестисердый, / Прогулки, купанье и клумбу в саду; Художница **пачкала** красками траву, / **Роняла** палитру, **сова-ла** в халат / Набор рисовальный и пачки **отравы**, / Что «Басмой» **зовутся** и астму **су-лят*** («Годами когда-нибудь в зале концертной...») и др.

Грамматической основой лирических стихотворений Б. Пастернака, посвященных теме расставания, является имперфектный индикатив. Данная глагольная форма характеризует ситуацию расставания как повторяющуюся в жизни лирического героя, а ушедшие любовные отношения – как значимые, драматичные и длительно сохраняющиеся в его душе. Зачастую глагольные формы имперфекта статального и эволютивного способа глагольного действия в стихотворениях, связанных темой разрыва отношений двух влюбленных, несут основную смысловую нагрузку и становятся семантическим центром, фокусом конфликта между «я» и «ты», «она» и «я» («Не трогать», «Балашов», «Ты так играла эту роль», «Потели стекла двери на балкон...», «Я тоже любил, и дыханье...» и др.).

Так, например, в стихотворении «Ты так играла эту роль!» имперфект *играла* определяет смысловую перспективу всего поэтического текста, поскольку структурно организует смысловую доминанту текста, эксплицированную повторяющейся синтаксической конструкцией *Ты так играла эту роль!* В художественном тексте повтор – «это средство реализации идеи текста, т.е. своего рода сигналы, ведущие к разгадке идеи текста» [7, с. 66]. Посредством приема повтора, цель которого – установить отношения

противоречия между желаемым лирического героя и действительностью и выразить широкую гамму чувств лирического я, осуществляется и лексическая когезия всего поэтического текста: **Ты так играла эту роль!** / Я забывал, что сам – суфлер!; **Ты так играла эту роль,** / Как лепет шлюз – кормой! // И, низко рея на руле / Касаткой об одном крыле, / **Ты так!** – ты лучше всех ролей / **Играла эту роль!** Смысловая доминанта, видоизменяясь, дистантно повторяется 3 раза в составе разных синтаксических конструкций и играет определяющую роль в композиционной структуре текста. В начале стихотворения смысловая доминанта окрашена модальностью восхищения и одновременно сожаления о том, что казавшиеся искренними любовные отношения были со стороны возлюбленной только искусной игрой. Именно поэтому лирический герой отводит себе лишь роль суфлера, который подсказывает любимой определенную линию поведения, а потом принимает воображаемое за действительное. Такое значение обусловлено и семантикой выражения *играть роль*, а соотносительное употребление этой глагольной формы с имперфектом *забывал* участвует в выражении таксисного значения полной процессной одновременности и указывает на глубинную эмоциональную взаимосвязь и, более того, на зависимость лирического персонажа от лирической героини.

Помимо восклицательной интонации в предложении *Ты так играла эту роль!* показателем эмоционально-оценочного отношения рассказчика к сообщаемому является повтор личного местоимения 2-го лица и лексемы *так*, усиливающей экспрессивность всего поэтического текста. Например, далее эта доминантная структура употребляется в составе сложного предложения со значением сравнения, выражающего образное сопоставление поведения возлюбленной и *лепета шлюз с кормой*: / **Ты так играла эту роль,** / Как лепет шлюз – кормой! Разрывая образную структуру текста и нарушая распространенный в поэзии Б. Пастернака «ситуативный метатроп “с катанием на лодке и волнах любви” и “соединением сердец”» [13, с. 102], частица *так* в сочетании с имперфектом *играла* становится показателем не только ушедших любовных отношений, но и разочарования, утраченных иллюзий, потерянной веры в искренность чувств былой возлюбленной. Та же лексема *так* в лаконичной неполной синтаксической конструкции без сочетаемости с глаголом *Ты так!* становится маркером кульминации эмоционального напряжения лирического я, которое в последнем предложении сменяется состоянием внутреннего опустошения, вызванного осознанием непоправимости произошедшего разрыва. Такая модальность выражается синтаксической структурой, завершающей поэтический текст. Только в конце стихотворения дается конкретизация значения лексемы *так* (*ты лучше всех ролей* / **Играла эту роль!**), которая становится выражением скрытых чувств лирического героя: боли, разочарования, страдания как следствия непреходящих трепетных чувств лирического героя к своей возлюбленной.

В стихотворении «Еще более душный рассвет» из цикла «Романовка» («Сестра моя – жизнь») преобладающие формы имперфекта переводят действие в прошлое и придают лирическому повествованию форму воспоминаний, создавая атмосферу монотонности, однообразия бытия, ведь без любви жизнь лирического героя теряет яркие краски, становится безликой и безысходной: *голубь ворковал, мертвели ветки, накрапывало, или пыльным рынком тучи, я умолял приблизить час, высь не слышала мольбы, я просил, моросило*. Формы имперфекта *просил* – *умолял*, организующие ЛФСП «я», относятся к одному синонимическому ряду и образуют стилистический прием градации: *Я умолял их перестать.* / *Казалось, – перестанут. Я их просил – Не мучьте! Не спится...; Я умолял приблизить час*. Градация в сочетании с повтором глагола *умолял*, а также константный в идиостиле Б. Пастернака образ бессонницы – показатель болезненного душевного кризиса – выражают крайнюю степень эмоционального напряжения лирического я, а противительный союз *но* противопоставляет лирического героя равнодушному и даже враждебному окружающему миру, с которым сейчас едина его

возлюбленная: *Налегке / Шли пыльным рынком тучи, / Тоску на рыночном лотке, / Буюсь, мою / Баюча; Я умолял их перестать. / Казалось, – перестанут. / Я их просил – Не мучьте! Не спится. / Но – моросило...; Я умолял приблизить час...*

В стихотворении «Марбург» в конфликт вступают формы имперфекта, используемые для передачи длительного тяжелого эмоционального состояния лирического героя, и формы с перфектным / аористическим значениями, применяемые при описании ситуации объяснения и отказа. В результате разрыв с любимой воспринимается как свершившийся, необратимый факт: *вздрагивал, загорался, гас, тряся, не замечал, вырывался, знал, шатался, репетировал и т.д., но сдрейфил, упал, пропало*. Темпоральная структура стихотворения, соответствующая модели расположения временных планов «прошедшее – будущее – настоящее», способствует выражению глубинного смысла поэтического текста. Приняв за точку отсчета художественного времени некий переломный момент во внутреннем состоянии лирического субъекта, момент его возрождения на новом духовном уровне, автор использует стилистические приемы проспекции – ретроспекции. К прошлому поэт относит и ситуацию объяснения, и первое сильное эмоциональное потрясение лирического героя: *Я вздрагивал. Я загорался и гас. / Я тряся. Я сделал сейчас предложение... <...> я сдрейфил...; я избегал / Их взглядов. Я не замечал их приветствий. / Я знать ничего не хотел из богатств. / Я вон вырывался...* Будущее время указывает на необратимость разрыва отношений между героями: *Нет, я не пойду туда завтра. Отказ – / Полнее прощанья; Повсюду портпледы разложит туман, / И в обе оконницы вставят по месяцу. / Тоска пассажиркой скользнет по томам / И с книжкой на оттоманке поместится*. И только форма презенса выражает умиротворение, состояние покоя, душевное равновесие: *Ведь ночи играть садятся в шахматы / Со мной на лунном паркетном полу, / Акацией пахнет, и окна распахнуты, / И страсть, как свидетель, сидит в углу; Я играю с бессонницей. <...> И ночь побеждает, фигуры сторонятся, / Я белое утро в лицо узнаю*. Такая оппозиция временных планов (прошлое – будущее – настоящее) способствует выражению основного смысла стихотворения: переживание тяжелого эмоционального состояния отчаяния лирического героя, вызванного разрывом отношений с любимой женщиной, и его возрождение на новом духовном уровне.

Для темпоральной структуры лирических стихотворений Б. Пастернака, посвященных теме взаимной любви («Сложив весла», «Заместительница», «Наша гроза», «Да будет», «Любить иных – тяжелый крест...», «Любимая, молвы слащавой...», «Кругом семяющей ватой...», «Без названия», «Ты здесь, мы в воздухе одном...», «Красавица моя, вся статья...», «Никого не будет в доме...», «Свидание», «Осень», «Лето в городе» и др.), характерно превалирование форм презенса статального и эволютивного способов глагольного действия с синкретичным синтаксическим значением настоящего актуального – настоящего вневременного и глаголов будущего времени предельного и неопредельного действия с различными модальными оттенками. Такая грамматическая организация поэтических текстов отображает обновленную модель мира лирического героя, в центре которого теперь находится *ты* его возлюбленной, и все светлые эмоции лирического *я* связаны с ее образом, а мысли и мечты обращены в прекрасное для него будущее: *Недотрога, тихоня в быту, / Ты сейчас вся огонь, вся горенье; Ты с ногами сидишь на тахте, / Под себя их поджав по-турецки; Пошло слово любовь, ты права. / Я придумую кличку иную. / Для тебя я весь мир, все слова, / Если хочешь, переименую...* («Без названия»); *Засылет снег дороги, / Завалит скаты крыш, / Пойду размять я ноги: / За дверью ты стоишь...; Ты борешься с волнением / И мокрый снег жуешь...; Одна среди снегопада / Стоишь ты на углу. // Течет вода с косынки / За рукава в обшлаг, / И каплями росинки / Сверкают в волосах...* («Свидание»); *Ты так же сбрасываешь платье, / Как рожа сбрасывает листья, / Когда ты падаешь в объятье /*

*В халате с шелковой кистью. // Ты – благо гибельного шага, / Когда житей тошней недуга, / А корень красоты – отвага, / И это **тянет** нас друг к другу («Осень»)* и др.

Типологическим признаком грамматической структуры стихотворений Б. Пастернака о роли поэта и поэзии, о сущности поэтического творчества является наличие бинарных оппозиций: 1) прошедшее длительное, прошедшее результативное / настоящее актуальное – настоящее вневременное, эксплицированные формами перфекта результативного способа глагольного действия, имперфекта и презенса эволютивного способа глагольного действия, а также синтаксическими конструкциями, характеризующимися неполнотой структуры, и предложениями с именными предикатами: *О, знал бы я, что так **бывает**, / Когда **пускался** на дебют, / Что строчки с кровью – **убивают...**; Но **старость** – это **Рим**, который / Взамен турусов и колес / Не читки **требует** с актера, / А полной гибели всерьез. // Когда строку **диктует** чувство, / Оно на сцену **илет** раба, / И тут **кончается** искусство, / И **дышат** почва и судьба («О, знал бы я, что так бывает...»); **Это** – **круто** налившийся свист, / **Это** – **щелканье** сдавленных льдинок, / **Это** – **ночь**, леденящая лист, / **Это** – двух соловьев **поединок**. // **Это** – сладкий заглохший **горох**, / **Это** – слезы вселенной в **лопатках...** («Определение поэзии»); **Волосато**, как торс у Бетховена, / **Накрывает** ладонью, как шапки, / Сон и совесть, и ночь, и любовь оно. // И какую-то черную доведь...; Звезды благоуханно **разахались**, / Соловьем над лозою Изольды / **Захлебнулась** Тристанова заholодь («Определение творчества»); Стихи мои, бегом, бегом, / Мне в вас нужда, как никогда. / С бульвара за угол **есть** дом, / Где дней **порвалась** череда, / Где **пуст** уют и **брошен** труд / И **плачут**, **думают** и **ждут**; **Вы** – **радугой по хрустало**, / **Вы** – **сном**, **вы** – **вестью**: я вас **илю**, / Я **илю** вас, значит, я **люблю** («Стихи мои, бегом, бегом...») и др.; 2) настоящее актуальное – настоящее вневременное / будущее совершенное (будущее немедленное), представленные формами презенса эволютивного и постоянно-узуального способа глагольного действия и структурой предложений с именными предикатами / формами будущего совершенного налично-результативного и конкретно-фактического действия или состояния без указания на временную локализацию с модальным оттенком уверенности, убежденности: *Возмужалостью **тянет** из парка...; И **стонет** в сетях, как **стенает** в сонатах / Стальной гладиатор органа; А ночью, поэзия, я тебя **выжму** / Во здравие жадной бумаги («Что почек, что клейких заплывших огарков...»); Поэзия, я **буду** **клясться** / Тобой, и **кончу**, прохрипев: / Ты **не осанка сладкогласца**, / Ты – **лето** с местом в третьем классе, / Ты – **пригород**, а **не припев**. // Ты – **душная**, как май, **Ямская**, / Шевардина ночной редут, / Где тучи **стоны** **испускают** / И врозь по роспуске **идут**; Отростки ливня **грязнут** в гроздьях / И долго, долго, до зари / **Кропают** с кровель свой акростих, / Пуская в рифму пузыри («Поэзия»); Быть знаменитым **некрасиво**. / Не это **подымает** ввысь; Цель творчества – **самоотдача**, / А **не шумиха**, **не успех**; И **оку**наться в неизвестность, / И **прятать** в ней свои шаги, / Как **прячется** в тумане местность...; Другие по живому следу / **Пройдут** твой путь за пядью пядь... («Быть знаменитым некрасиво...») и др.**

Организация стихотворений о поэте и поэзии в прошедшем времени придает тексту форму воспоминаний лирического героя о неизгладимом воздействии на него какого-либо явления искусства («Музыка») либо выступает средством размышления главного лирического персонажа об истоках и природе творческого процесса («Тоска»). Через настоящее актуальное, настоящее репортажа автор передает динамику жизни, отраженную в искусстве, ее всеобщую одухотворенность, а настоящее вневременное характеризует искусство как категорию вечную («Вдохновение»). Соотносительное же употребление прошедшего, настоящего и будущего в этих поэтических текстах указывает на связь времен и характеризует позицию самого лирического субъекта, или поэта, открывает его собственное понимание сути творческого процесса и определение своего

места в нем: сейчас он только наблюдатель, свидетель творчества жизни, природы, но в его воображении уже есть образ мира, который он скоро воплотит в стихах: *По заборам бегут амбразуры, / Образуются бреши в стене, / Когда ночь оглашается фурой / Повестей, неизвестных весне; Завтра, завтра понять я вам дам, / Как рвались из ворот мостовые...* («Вдохновение»); *Мне кажется, я подберу слова, / Похожие на вашу первозданность... <...> Я слышу мокрых кровель говорок, / Торцовых плит заглохшие эклоги. / Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слове* («Анне Ахматовой»); *Любимая – жуть! Когда любит поэт, / Влюбляется бог неприкаянный. / И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых. // Глаза ему тонны туманов слезят... <...> Он вышел из моды. Он знает – нельзя: / Прошли времена и – безграмотно; Он вашу сестру, как вакханку с амфор, / Подымет с земли и использует. // И таянье Андов вольет в поцелуй...* («Любимая – жуть! Когда любит поэт...»); *Когда я устаю от пустозвонства / Во все века вертевишихся льстецов, / Мне хочется <...> Припомнить жизнь...; Я их не выбирал, и суть не в нервах, / Что я не жаждал, а предвосхищал; Когда ж от смерти не спасет таблетка, / То тем свободней время поспешишь / В ту даль, куда вторая пятилетка / Протягивает тезисы души* («Когда я устаю от пустозвонства...») и др.

Так, например, в стихотворении «Нас мало. Нас может быть трое...», где «в жизнь вторгается история, иногда – высшая логика судьбы» [5, с. 397], избранником которых и становится поэт – зеркало, лицо и язык эпохи, оппозиция прошедшее длительное / настоящее актуальное в однотипных синтаксических структурах с именными предикатами (*Мы были людьми. Мы эпохи*) свидетельствует об отказе поэта от жизненного пути обычного человека и об осознании себя выразителем своего времени. А объединенные в однородный ряд глагольные формы будущего времени совершенного вида со значением потенциального результативного действия в данном контексте приобретают модальное значение ‘понимание поэтом смысла своего жизненного пути и спокойное и сознательное принятие всех предназначенных ему испытаний’: *Слетимся, ворвемся и тронем, / Закружимся вихрем вороньим, / И – мимо! – Вы поздно поймете*. Пассивная функция лирического героя, или его подчинение высшей воле, передается демипассивными синтаксическими конструкциями – безличными предложениями, в которых ЛФСП «мы – поэты», включающее и лирического субъекта, представлено формой винительного падежа со значением прямого объекта действия: *Нас сбило, и мчит в караване*.

Таким образом, всей лексико-грамматической структурой текста выражается мысль о том, что в самом понятии избранничества изначально заложены и предначертанность жизненного и творческого пути поэта, и его обреченность. Эта мысль позже нашла поэтическое воплощение в знаменитом пастернаковском «Гамлете»: *Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути. / Я один, все тонет в фарисействе. // Жизнь прожить – не поле перейти*.

А в стихотворении «Тоска» из цикла «Не время ль птицам петь» книги «Сестра моя – жизнь» темой стали мысли автора об истоках творчества. Смысловой доминантой этого текста является заглавие. Лексема «тоска» определяет тональность всего стихотворения и в сочетании с другими отрицательно окрашенными словами является средством ассоциативной когезии и организует на уровне текста пейоративное поле «тоска, уныние, печаль, отчаяние»: *пустыни сипли, ревели львы; зиял, иссякнув, страшный кладезь / Тоски отверстой; качались, ляская и глядясь / Иззябшей шерстью. // Теперь качаться продолжая / В стихах вне ранга, / Бредут в туман росой лужаек. / Рассвет холодной ехидной / Вползает в ямы, / И в джунглях сырость панихиды / И фимиама*.

Понять смысловое значение заглавия и выявить речевой смысл всего поэтического текста помогает эпиграф стихотворения, предпосланный ему автором в ранней рукописи. Это отрывок из Книги Бытия: «...и поставил на востоке у сада Едемского херу-

вима і пламенний меч, що повертається, щоб охороняти шлях до дерева життя» [11]. Біблейський сюжет розкриває причину світової скорби, якою охоплено все: розрив зв'язи з Богом повлек за собою втрату загальної гармонії і викликає страждання як людського, так і природи. Темпоральна організація тексту виражається в наступній опозиції: минуле тривале, представлене імперфектними формами еволютивного способу дії (*сипли, ревели, тянувся, зиял, качались*) / теперішнє, експліцитоване формами презенту еволютивного, узуального і конкретно-процесного способу дії (*бредуть, сніються, вползає*) і деєпричастіями несовершенного виду (*Теперішнє качається продовжає* / *В віршах поза ранга*), а також лексико-темпоральним конкретизатором *теперішнє*, вказує на зв'язок часу і на відсутність змін в ході історії в духовній життєвості людини. В віршованні «Тоска» основопологаюча ідея творчості Б. Пастернака про народження мистецтва з самої природи в художественній формі виражена так: «...для цього книги на епіграф / Пустини сипли, / Ревели льви...». Мистецтво, поезія предстануть як слово світа, а поет як його голос, його крик, адже «все, що вони створюють, – ці спостерігаючі поети, – все йде не від них самих, а через них. Все створення більше їх самих; бо вони самі служать лише інструментом, лише голосом для таємничості сутності світа» [6, с. 195].

Найбільш яскраво характеризує образ ліричного героя в віршованні про творчості семантика майбутнього часу. Так, в віршованні про покликанні («Коли за ліричний лабіринт...» («Начальна пора»), «Що почек, що клейких запливливих огарків...» («Поверх бар'єрів»), «Про ці вірші» («Сестра моя – життя»), «Нам мало. Нам може бути троє...», «Поезія» («Темати і варіації») і др.) майбутнє уявляється, виражене глагольними формами досконалого виду майбутнього часу початкового і результативного способу дії, вносить модальність неминучої потенціальності дії і передає категоричну впевненість головного ліричного персонажа в єдиності і фатальності свого життєвого і творчого шляху: *Коли за ліричний лабіринт / Поети погляд вперся, / Наліво розвернеться Інд, / Правий поїде Евфрат. // А посереді між цим і тим / Со жахливою простотою / Легенді відомий Едем / Взовьєт свій ствольний стрілок. // Він виросте над пришелець / І попросить: мій син...* («Коли за ліричний лабіринт...»); *Косих картин, летящих ливня / С шосе, задувши свічку, / С крюків і стін сходитися до рими / І падати в ритм не отучу...* («Косих картин, летящих ливня...») і др.

В віршованні «Що почек, що клейких запливливих огарків...», «Вдохновение», «Поезія», «Я бачу на пере у Творця...», «Визначення поезії», «Вірші мої, бегом, бегом...» і др. ЛФСП «я» експліцитовано переважно дієсловами майбутнього часу зі значенням конкретно-фактичного дії або стану без вказівки на часову локалізацію з модальним відтінком впевненості, переконаності (*Поезія, я буду клястися / Тобой, і кончу, прохрипів...* («Поезія»); *На тротуарах істолку / С склом і сонцем пополам, / Зимой відкрию стелю / І дам читати сирим углам...* («Про ці вірші»); *Косих картин, летящих ливня / С шосе, задувши свічку, / С крюків і стін сходитися до рими / І падати в ритм не отучу...* («Косих картин, летящих ливня...») і др.), що створює образ людини юного, захопленого творчістю, відкритого світу, переповненого почуттям радості від відчуття гармонії буття, повного сил і надій, віри в майбутнє.

ЛФСП «поезія», навпаки, організовано в теперішньому актуальному / теперішньому вневременному. Форми презенту конкретно-процесного дії і процесу, не націленого на кінцевий результат (*низвергається, накриває, готує, біжить, ображуються, виріває, оглашується, рвется* і др.), і структура речень з іменним предикатом (*Ты не осанка солодкогласця, / Ты – лето с місцем в третьому класі, / Ты – пригород, а не припів. // Ты – душевна, як май, Ямська* («Поезія»); *Разметав от-*

вороты рубашки, / **Волосато**, как торс у Бетховена, / **Накрывает** ладонью, как шапки, / Сон и совесть, и ночь, и любовь оно... («Вдохновение»); Это – круто налившийся лист, / Это – **щелканье** сдавленных льдинок... («Определение поэзии») способствуют возникновению определенных ассоциаций: поэзия вечна, а он, лирический герой, поэт, лишь наблюдатель, которому дано запечатлеть образ жизни в слове.

В стихотворении «Про эти стихи» из книги «Сестра моя – жизнь» глагольные формы будущего совершенного со значением результата действия (*истолку, открою, задекламирую, заметет, вспомню, увижу, глянет, откроет, крикну*) выражают модальность решительности, готовности, желания лирического субъекта совершить действие в ближайшем будущем. В сочетании с местоимением я эти компоненты ФСП темпоральности создают образ уверенного в себе лирического героя, предвосхищающего процесс творчества. В этом поэтическом тексте темпоральная структура «будущее – настоящее – прошедшее» не только указывает на связь времен, но и переносит лирическое я в область вечности, помещает поэта вне времени и вне пространства: *В кашне, ладонью заслонясь, / Сквозь форточку кликну детворе: / Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе? // Кто тропку к двери проторил, / К дыре, засыпанной крупой, / Пока я с Байроном курил, / Пока я нил с Эдгаром По...*

В стихотворении «Вдохновение» из цикла «Пять повестей» книги «Темы и вариации» контекстную семантику лексемы *вдохновение* – заглавия и смысловой доминанты текста – иллюстрируют следующие синтаксические конструкции: *По заборам бегут амбразуры, / Образуются бреши в стене, / Когда ночь оглашается фурой / Повестей, неизвестных весне <...> Завтра, завтра понять я вам дам, / Как рвались из ворот мостовые, / Вылетая по жарким следам; Город пуст по зарям оттого, / Что последний из смертных в карете / Под стихом и при нем часовой. // В то же утро, ушам не поверя, / Протереть не успевши очей, / Сколько бедных, истерзанных перьев / Рвется к окнам из рук рифмачей!* Вдохновение рисуется как момент возникновения искусства, то, что есть «самое ясное, запоминающееся и важное в нем» [10, с. 85]. Источником же вдохновения – особого творческого взлета, по Б. Пастернаку, всегда является природа и окружающая поэта жизнь. Через настоящее репортажа автор передает динамику жизни, ее всеобщую одухотворенность. Формы презенса со значением действия, не направленного на конечный результат (*бегут амбразуры, образуются бреши, ночь оглашается фурой*), связанные таксисным значением одновременности действий, и предложения с именными предикатами и синтаксические конструкции, характеризующиеся неполнотой структуры (*О, теперь и от лип не в секрете: / Город пуст по зарям оттого, / Что последний из смертных в карете / Под стихом и при нем часовой*), способствуют приращению речевого смысла: поэтическое творчество есть воплощение в слове жизни во всех ее тонких проявлениях, и задача «рифмачей», к которым относит себя и лирический герой, – уловить тончайшие движения этой жизни, и тогда каждый миг ее в творчестве обретет вечность.

Соотносительное же употребление будущего и прошедшего длительного характеризует позицию самого лирического субъекта, или поэта, открывает его собственное понимание сути творческого процесса и определение своего места в нем. Сейчас он только наблюдатель, свидетель творчества жизни, природы, но в его воображении уже есть та картина, которую он завтра покажет всем, воплотив образ мира в стихах: *Завтра, завтра понять я вам дам, / Как рвались из ворот мостовые, / Вылетая по жарким следам.*

Итак, наряду с видо-временными формами глагола, доминантными средствами выражения категорий темпоральности в поэтической речи Б. Пастернака выступают следующие периферийные компоненты ФСП темпоральности: 1) синтаксические конструкции, характеризующиеся неполнотой структуры: *Большое озеро как блюдо. /*

За ним – скопленье облаков... («Когда разгуляется»); *Дорожные столбы / Налево и направо* («По грибы»); *В лесу молчанье, тишина...* («Тишина»); *Ночь в полдень, ливень, – гребень ей! / На щебне, взмок – возьми! / И – целыми деревьями / В глаза, в виски, в жасмин!* («Дождь»); *Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит. / Когда, когда не:* – *В Начале / Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши, / Волчцы по Чулкам Торчали?* («Степь»); *В городе – говор мембран, / Шарканье клумб и кукол...* («У себя дома»); *Снова – улица. Снова – полог тюлевый. / Снова, что ни ночь, – степь, стог, стон, / И теперь и впредь* («Конец»); *В саду – табак, на тротуаре – / Толпа, в толпе – гуденье пчел, / Разрывы туч, обрывки арий, / Недвижный Днепр, ночной Подол* («Баллада») и др.); 2) двусоставные предложения с именными предикатами: *Расстраиваться не надо: / У страха глаза велики; Порядок творенья обманчив, / Как сказка с хорошим концом* («Иней»); *Непревзойденной новизной / Весна здесь сказочна, как Углич* («Ландыши»); *Весна позднее, чем всегда, / Но и зато нечаянней...* («Весна в лесу»); *Любить иных – тяжелый крест, / А ты прекрасна без извилин, / И прелести твоей секрет / Разгадке жизни равносильна; Твой смысл, как воздух, бескорыстен* («Любить иных – тяжелый крест...»); *Цель творчества – самоотдача, / А не шумиха, не успех* («Быть знаменитым некрасиво...»); *Ты – вечности заложник / У времени в плену* («Ночь») и др.); 3) односоставные предложения: назывные (*Шумы-шорохи, гром кутерьмы* («Зима»); *Пара форточных петелек, / Февраля отголоски* («Пара форточных петелек...»); *Когтистые крыши. Деревья. Надгробья* («Марбург»); *Как в сумерки сонно и зябко / Окошко! Сухой купорос* («Весна была просто тобой...»); *Горы, страны, границы, озера, / Перешейки и материки, / Обсужденья, отчеты, обзоры, / Дети, юноши и старики* («Божий мир»); *Глухая пора листопада. / Последних гусей косяки* («Иней»); *Шоссе. Леса. Канавы* («По грибы») и др.) и безличные (*Ни звука. И нет соглядатаев* («Плачущий сад»); *Во всем мне хочется / Дойти до самой сути* («Во всем мне хочется...»); *И надо оставлять пробелы / В судьбе, а не среди бумаг...* («Быть знаменитым некрасиво...»)).

Таким образом, «грамматика поэзии» и «поэзия грамматики» – две области поэтического языка, требующие пристального внимания лингвистов, занимающихся интерпретацией художественного текста, так как система грамматических единиц во взаимодействии с лексикой служит формированию и выражению смысла художественного текста [8].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бондарко, А.В. Грамматическая категория и контекст / А.В. Бондарко. – Л. : Наука, 1971. – 112 с.
2. Бондарко, А.В. Основы функциональной грамматики. Языковая интерпретация идеи времени / А.В. Бондарко. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 1999. – 256 с.
3. Бондарко, А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии / А.В. Бондарко. – Л. : Наука, 1983. – 208 с.
4. Бондарко, А.В. Проблемы грамматической семантики и русской аспектологии / А.В. Бондарко. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та. – 218 с.
5. Быков, Д.Л. Борис Пастернак / Д.Л. Быков. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 893 с.
6. Ильин, И.А. Книга раздумий и тихих созерцаний / И.А. Ильин. – М. : Альта-Принт, 2006. – 528 с.
7. Маслова, В.А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста : учеб. пособие / В.А. Маслова. – Минск : Выш. шк., 1997. – 158 с.
8. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста / М.Л. Гаспаров [и др.]. – М. : Наука, 1993. – 239 с.

9. Панова, Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама / Л.Г. Панова. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 808 с.
10. Пастернак, Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Б.Л. Пастернак. – М. : Искусство, 1990. – 390 с.
11. Пастернак, Б.Л. Собрание сочинений : в 5 т. / Б.Л. Пастернак. – М. : Худож. лит., 1989–1991. – Т. 2 : Стихотворения 1931–1959; переводы. – 1989. – 703 с.
12. Теория функциональной грамматики : Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. / А.В. Таксис / [и др.]. – М. : Эдиториал УРСС, 2003. – 347 с.
13. Фатеева, Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке / Н.А. Фатеева. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 400 с.
14. Якобсон, Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р.О. Якобсон // Семиотика: антология / сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2001. – С. 525–546.

Lyantsevich T.M. Functional-Semantic Fields of Temporality and Aspectuality in Boris Pasternak's Poetic Speech

The article deals with the stylistic role of grammatical means in poems by Boris Pasternak. The description of linguistic features of B. Pasternak's poetic speech is based on the field theory. The article defines the text-making and meaning-making function of grammatical linguistic units which form the functional-semantic fields of temporality and aspectuality in B. Pasternak's poetic speech.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 30.12.2013