

УДК 82.0:81'366.59:81'37

**Т.М. Лянцевич**

*канд. филол. наук, доц., доц. каф. общего и русского языкознания  
Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина  
e-mail: t\_lyan@mail.ru*

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ  
ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОЛЯ ЗАЛОГОВОСТИ  
В ИДИОСТИЛЕ Б. ПАСТЕРНАКА**

*Исследуется стилистическая роль лексико-грамматических языковых средств создания поэтики пассива в стихотворениях Б. Пастернака, посвященных теме творчества. Описание языковых особенностей идиостиля Б. Пастернака основывается на теории поля, что позволяет проследить взаимодействие разноуровневых языковых средств в создании художественных образов и установить их роль в тексто- и смыслообразовании художественного текста. Особое внимание в работе уделяется анализу языковых средств, формирующих функционально-семантическое поле залоговости в поэтической речи Б. Пастернака.*

В стихотворениях Б. Пастернака о природе творчества развивается несколько тем, а именно: тема предназначения и выбора жизненного и творческого пути («Когда за лиры лабиринт...», «Пир», «Встав из грохочущего ромба...», «Так начинают. Года в два...», «Я понял жизни цель...», «Госка» и др.); тема изображения творческого процесса, осмысления сущности поэзии («Февраль. Достать чернил и плакать!», «Что почек, что клейких заплывших огарков...», «Определение творчества», «Определение поэзии», «Про эти стихи», «Вдохновение», «Поэзия», «Косых картин, летящих ливмя...», «Опять Шопен не ищет выгод...», «Стихи мои, бегом, бегом...», «Музыка» и др.) и тема определения роли поэта и поэзии («Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...», «Любимая – жуть! Когда любит поэт...», «Я вишу на пере у Творца...», «О, знал бы я, что так бывает...», «Ночь», «Во всем мне хочется дойти...», «Быть знаменитым некрасиво...» и др.).

Анализ грамматического аспекта стихотворений Б. Пастернака, посвященных теме творчества, позволяет осмыслить взгляды поэта на природу искусства и его истоки, на роль поэта и поэзии в жизни человека и общества и показывает, что наиболее значимой в выражении речевого смысла этих поэтических текстов является грамматическая категория залоговости. Особое внимание уделим анализу языковых средств, формирующих функционально-семантическое поле (ФСП) активности/пассивности, которое «с функциональной точки зрения занимает наиболее высокое положение в иерархии полей залоговости» [1, с. 128], и взаимодействию ФСП активности/пассивности с функционально-семантическими полями темпоральности, аспектуальности и персональности при выражении смысла художественного текста.

Поля активности/пассивности – это «группировка разноуровневых (морфологических, синтаксических и лексических) средств данного языка, служащих для выражения следующего различия в способе представления отношения действия к субъекту и объекту (в зависимости от их соответствия тому или иному элементу структуры предложения): активность – представление действия как исходящего от субъекта, который выступает в позиции подлежащего; пассивность – такое представление действия, при котором субъект устраняется с указанной позиции и ее занимает объект» [1, с. 129]. Суть пассивности «заключается в таком представлении действия-предиката, при котором субъект устраняется с центральной позиции («первого ранга») в структуре предложения – позиции подлежащего – и на эту позицию выдвигается объект. От того, какой участник ситуации занимает исходную позицию носителя предикативного признака –

субъект или объект, зависит исходно-субъектная (центробежная) или исходно-объектная (центростремительная) ориентация действия-предиката, т.е. его залоговая характеристика – активная или пассивная» [1, с. 130]. В русском языке выделяются два показателя пассива: 1) глагольный постфикс *-ся*, который маркирует синтетическую пассивную словоформу глагола *читать* → *читать-ся*, *хранить* → *хранить-ся*: *По заборам бегут амбразуры, / Образуются бреши в стене, / Когда **ночь оглашается фурой** / **Повестей, неизвестных весне...*** («Вдохновение»); 2) аналитическая глагольная словоформа, образуемая сочетанием связочного глагола *быть*, нулевого в настоящем времени, и краткого причастия на *-н/-т* (страдательного причастия совершенного вида (СВ) и несовершенного вида (НСВ) прошедшего времени) или на *-м* (страдательного причастия НСВ настоящего времени): *прочитал – был прочитан, любит – любим* [1]: *Напрасно в дни великого совета, / Где высшей страсти **отданы** места, / **Оставлена** вакансия поэта: / Она опасна, если не пуста* («Борису Пильняку»). Наличие этих двух показателей пассивного залога позволяет провести формальную классификацию пассивных форм и конструкций, согласно которой различаются глагольные пассивные конструкции (синтетический глагольный пассив) и причастные пассивные конструкции (аналитический причастный пассив). По мнению А.В. Бондарко, морфологическое ядро пассива составляют причастия, поскольку их принадлежность к пассиву формально маркируется только морфологическими средствами [1].

Цель данного исследования – установить языковые средства поэтики пассива как формы выражения творческого кредо поэта.

Для поэзии Б. Пастернака характерно преобладание аналитического причастного пассива (в стихотворениях, посвященных теме творчества, – 94 формы (47% от общего количества глагольных форм), в любовной лирике – 41 (21%), в пейзажной – 67 (32%); форм синтетического глагольного пассива соответственно 5 – 2 – 5): *Снова розова ночь, как она, / И забор **поражен** парадоксом* («Я вишу на пере у Творца...»); *Глаза ему тонны туманов слезят. / Он **застлан**. Он кажется мамонтом* («Любимая – жуть! Когда любит поэт...»); *Признать, что мне не вмоготу / Мириться с тем, <...> **Что взяли** звонарь в весовщику, / **Что от** капли, от слезы / **И от поста** болят виски* («Я понял жизни цель и чту...»); *В Париже из-под крыши / Венера или Марс / **Глядят**, какой в афише / **Объявлен** новый фарс* («Ночь»); *Горит немыслимый Эдем / В янтарных днях вина, / **И** **небывалым** бытием / **Точатся** времена* («Эдем») и др.

Причастия являются одной из наиболее часто употребляемых глагольных форм в стихотворениях Б. Пастернака: «Любимые части речи Пастернака – наречие и причастие. <...> И то и другое – добавочные характеристики действия, и в стихах Пастернака в самом деле все время что-то происходит: статичных пейзажей нет – все несетя, орет, «митингует», по собственному его выражению, и вообще ведет себя крайне непоседливо; автор же, помимо собственной воли, все эти действия сопровождает – то как согладаясь, то как соучастник... <...> его постоянные, цепочками нанизанные причастия – идеальный компромисс между соучастием и созерцанием» [2, с. 104].

На уровне художественного текста формы страдательного причастия, составляющие морфологическое ядро ФСП активности/пассивности, формируя в сочетании с контекстом лексико-функционально-семантические поля (ЛФСП)\*, выражают мысли автора о страдательной сущности искусства и принимают участие в создании «поэтики пассива» [3], которая имеет важное мировоззренческое значение и проходит через все творчество Б. Пастернака. Так, например, в стихотворениях, посвященных теме поэта

\* Лексико-функционально-семантическое поле – разновидность функционально-семантического поля, представляющая собой единство разноуровневых речевых средств, группирующихся вокруг определенного семантического центра и служащих для создания художественного образа.

и поэзии, поэтика пассива становится средством выражения творческого кредо поэта и его «истинно христианской концепции искусства» [2, с. 178]. Ведь, согласно Б. Пастернаку, искусству «следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней» [4, с. 144]. Искусство «не изобретает, но подражает и развивает. <...> Искусство ничего не делает по своему произволу – оно различает уже имеющееся, делает слышным неслышное, но уже существующее» [2, с. 178]. Поэзия же всегда – «напоминание о высшей реальности» [2, с. 178], а поэт – «орудие Божье, бессознательно ищущее оптимальных условий для реализации своего дара» [2, с. 415]. Как отмечают исследователи творчества Б. Пастернака, в его поэзии получило выражение «пластическое воплощение программы ‘поражения, неотличимого от победы’, представления, что поэзия – губка, след, что она таится и вбирает, а не атакует, подсматривает из укрытия, а не драматизирует себя со сцены кабаре...» [5, с. 283]: *Поэзия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж зелени клейкой / Тебя б положил я на мокрую доску / Зеленой садовой скамейки* («Что почек, что клейких заплывших огарков...»).

В его стихах «постоянно ощущается присутствие высшей силы – Бога или мироздания в целом, которому служит, подчинен, орудием и отражением которого является поэт и подлинный герой – imitator Christi» [5, с. 283]. Такое понимание места поэта «не страх ответственности, но сознание высшей иерархичности бытия. Поэта от непоэта отличить просто: у непоэта все произвольно. Поэт же знает, что законы гармонии не им придуманы и не им отменяются: мы не изобретаем, а берем, не выдумываем, а выискиваем и расчищаем» [2, с. 389].

Само слово «пассивность» используется Пастернаком для автохарактеристики» [2, с. 102], а формула «не я автор, но Диктующий мне!» и вечная пастернаковская жажда раствориться в реальности, стать орудием Творца жила в нем от первых и до последних стихов [2] и реализовывалась в грамматической структуре поэтических текстов прежде всего через двучленные и трехчленные пассивные синтаксические конструкции: *Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена, – струись!* («Поэзия»); *Что почек, что клейких заплывших огарков / Налеплено к веткам! Затеplen / Апрель...; Лес стянут по горлу петлею пернатых / Гортаней, как буйвол арканом...* («Что почек, что клейких заплывших огарков...»); *По заборам бегут амбразуры, / Образуются бреши в стене, / Когда ночь оглашается фурой / Повестей, неизвестных весне. // Этот грохот им слышен впервые...* («Вдохновение»); *Стихи мои, бегом, бегом, / Мне в вас нужда, как никогда. / С бульвара за угол есть дом... <...> Где пуст уют и брошен труд / И плачут, думают и ждут; И привиденьем искажен / Природный жребий лучших жен...* («Стихи мои, бегом, бегом...») и др. Такая грамматическая доминанта способствует тому, что «мир у Пастернака предстает как созданный, сотворенный и непрестанно творимый» [3, с. 143]. Поэтика пассива «рисует поэтический мир, дающий возможность почувствовать «в творении Творца» (Ф.И. Тютчев), прямо не называемого. <...> Творец остается неопределенным. <...> Но мир устроен им так, что все вещи в мире побуждаются к творчеству и создают друг друга (ср.: *Так задуман чащей*). Дух непрерывного творчества наполняет поэтический мир Пастернака» [3, с. 143].

Если поэт «подчиняет себя двум стихиям: внешнему миру, который он наблюдает и пишет с природы, языку как стихии выражения, а творческое вдохновение – момент, когда он подчиняется языковой стихии, когда живой речевой строй создает синтаксис его поэзии» [6, с. 178], – то сама поэзия, искусство, как и природа, весь мир подчинены Творцу, образ которого, как тайна жизни, Вселенной, на грамматическом уровне текста скрыт за структурой пассивных конструкций. В структуре поэтических текстов Б. Пастернака этот речевой смысл выражают также такие неканонические (лексические и лексико-синтаксические) средства выражения пассивности в конструкциях, являющихся

по своей форме активными [1], как: 1) безличные предложения типа (*возмужалостью тянет из парка; мне хочется <...> припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо; во всем мне хочется дойти до самой сути*), где нет участника ситуации, который был бы объектом действия и выступал в роли подлежащего; а также: 2) инфинитивы, претерпевающие расширение грамматического значения и совмещающие различные стилистические функции: *Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд, / Пика грохочущая слякоть / Весною черною горит...* («Февраль. Достать чернил и плакать!»); *Опять трубить, и гнать, и звякать, / И, мякоть в кровь поря, – опять / Рождать рыданье, но не плакать, / Не умирать, не умирать?* («Опять Шопен не ищет выгод...»); *Но надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов...* («Быть знаменитым некрасиво...») и др.

Особыми грамматическими средствами создания поэтики пассива в поэтических текстах Б. Пастернака являются 1) оппозиция ирреальной/реальной модальности, организация ЛФСП «я» в сослагательном делиберативном и 2) способ выражения лирического субъекта. Так, несмотря на синтаксическую позицию «первого ранга» – позицию подлежащего – в структуре трехчленных пассивных конструкций, лирическому герою Б. Пастернака отведена лишь семантическая роль пациента (лица претерпевающего). А приоритетные страдательные причастия совершенного вида, выражающие перфектное значение в результативной разновидности, передают констатацию уже осуществившегося факта, уже свершившегося события в жизни лирического «я» и усиливают семантику его зависимого положения: *Встав из грохочущего ромба / Передрассветных площадей, / Напев мой опечатан plombой / Неизбываемых дождей. <...> Мне страшно этого субъекта, / Но одному ему вдогад, / Зачем, ненареченный некто, – / Я где-то взял им напрокат...* («Встав из грохочущего ромба...»); *Тогда не убивайтесь, не тужите, / Всей слабостью клянусь остаться в вас. / А сильными обещано изжитье / Последних язв, одолевавших нас...* («Когда я устаю от пустозвонства...»); *Таким я вижу облик ваш и взгляд. / Он мне внушен не тем столбом из соли...* («Анне Ахматовой») и др. ЛФСП «я» здесь либо представлено имплицитно либо только намечено. Лирический герой, эксплицированный личными местоимениями 1-го лица, выступает преимущественно в роли объекта действия: *Я где-то взял им напрокат...* («Встав из грохочущего ромба...»); *Стихи мои, бегом, бегом, / Мне в вас нужда, как никогда; солнце, садясь, соболезнает мне; он мне внушен не тем столбом из соли* («Стихи мои, бегом, бегом...»). А зачастую главный лирический персонаж вообще скрыт или за отчужденными *ты, он* и обобщенным *мы* (*Любимая – жуть! Когда любит поэт, / Влюбляется бог неприкаемый. / И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых. // Глаза ему тонны туманов слезят. / Он заслан. Он кажется мамонтом. / Он вышел из моды. Он знает – нельзя: / Прошли времена и – безграмотно; И в шуме пущенной турбины / Мерещится, что мать – не мать. / Что ты – не ты, что дом – чужбина...* («Любимая – жуть! Когда любит поэт...»); *Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты – вечности заложник / У времени в плену* («Ночь»); *Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслыханную простоту. / Но мы пощажены не будем, когда ее не утаим* («Здесь будет все пережитое...»), или за структурой односоставных предложений (*Так начинают понимать. / Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Щебечут, свищут, – а слова / Являются о третьем годе* («Так начинают. Года в два»); *Мне хочется, как сон при свете солнца, / Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо* («Когда я устаю от пустозвонства...»); *Мне страшно этого субъекта...; мне невмозготу / Мириться с тем, что есть апрель...* («Встав из грохочущего ромба...»); *Нас сбило, и мчит в караване...; Но как мне быть с моей грудною клеткой / И с тем, что всякой косности косней?* («Борису Пильняку»); *Во всем мне хочется дойти /*

*До самой сути; Но надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов («Быть знаменитым некрасиво...»)).*

Такой способ репрезентации лирического героя становится отличительной чертой лирики поэта: «Пастернак – едва ли не единственный поэт в русской литературе <...>, который бы до такой степени прятал – или, если хотите, растворял – свое лирическое “я”» [2, с. 99]. «Лирика Пастернака порой звучит почти безличной. <...> Создается впечатление, как будто лирическое «я» само выступает в мире «объекта» и как бы на равных с другими объектами входит в этот мир элементов. Действительность <...> берет поэта на вооружение» [2, с. 99]. И «первый и главный из пастернаковских парадоксов – полное растворение и кажущаяся пассивность лирического «я» при столь же несомненном гордом индивидуализме <...>, здесь ключ ко всему его мировоззрению» [2, с. 99]. Для Пастернака «участвовать в конструировании собственной биографии – значит вторгаться в Замысел. Восприятие в его поэтической Вселенной в самом деле важнее действия – но это потому, что Творец все сделает лучше» [2, с. 102].

На примере анализа стихотворений Б. Пастернака, посвященных теме творчества, проследим, как взаимодействие компонентов ФСП залоговости, персональности и темпоральности с контекстом способствует выражению речевого смысла поэтического текста.

Сознательный отказ не от собственной воли, но от личного произвола был свойственен Б. Пастернаку уже в выборе своего жизненного пути. Мотив призвания становится внутренней темой первых поэтических книг Б. Пастернака («Близнец в тучах», «Поверх барьеров», «Сестра моя – жизнь», «Темы и вариации»). Так, теме творческого становления посвящено стихотворение «Так начинают. Года в два...». Автор «рисует постепенное развитие таланта. В череде сменяющихся образов заметны черты авторского опыта» [6, с. 351]. Смысловой доминантой поэтического текста являются дистантно расположенные синтаксические структуры: **Так начинают. – Так начинают понимать. – Так возникают подозренья. / Так открываются, паря <...> Внезапные, как вздох, моря. / Так будут начинаться ямбы. / Так ночи летние, ничком / Упав в овсы с мольбой: исполнься, / Грозят заре твоим зрачком, / Так затевают ссоры с солнцем. / Так начинают жить стихом.** Наречие *так* образует композиционный стержень стихотворения (И.И. Ковтунова). Анафора, выполняя дейктическую функцию, становится средством внутритекстовой лексической когезии. «Одно и то же слово, семантически обособляясь в стихе, играет ритмически и семантически связующую роль в целом стихотворном тексте, наполняясь все более сложным смыслом по мере развертывания текста» [7, с. 58]. Например, в варьирующихся синтаксических структурах (**Так начинают. <...> Так начинают понимать. <...> Так начинают жить стихом**) указательное слово *так* в сочетании с фазисным презенсом *начинают* потенциально-узуального способа глагольного действия в составе предложений, где субъект мыслится обобщенно, констатирует одновременность начала творческого процесса и момента первого осознания человеком себя как личности. Автор словно проводит аналогию между творческим процессом и процессом становления личности. Таким образом, «непосредственно указывая на явления, которые ложатся в основу и являются сутью поэтического творчества» [7, с. 58], в условиях различной контекстной сочетаемости наречие *так* способствует выражению речевого смысла: творческое восприятие жизни входит в сферу сознания постепенно, с детства; талант возвращают природа, материнское начало, чувство родины, красоты, таинственность жизни [8].

Доминирующими синтаксическими структурами этого поэтического текста являются неопределенно-личные предложения (**Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Щебечут, свищут, – а слова / Являются о третьем годе. // Так начинают понимать; Так начинают жить стихом; Так затевают ссоры с солн-**

цел), которые «не только вносят обобщительный смысл, говоря о том, как вообще обстоит дело в мире с поэтическим искусством, но и скрывают лирическое я» [3, с. 139]. Такая грамматическая организация текста является отражением творческого кредо поэта: «отсутствие “я” здесь глубоко знаменательно: в самих синтаксических формах выражена мысль о существовании активного творческого начала в мире, которое действует самостоятельно, а поэт служит лишь “проводником”, “взятым напрокат”» [3, с. 140].

В этом стихотворении автор использует и другие грамматические средства, устраняющие лирического героя и подчеркивающие его пассивную функцию в творческом процессе. Это и отсутствие центрального компонента ФСП персональности – местоимения *я*, и использование обобщенного *ты*, «за которым скрывается лирическое я (случай, когда “личное прячется под выработанные в языке обобщительные формы” [9, с. 376]» [3, с. 140] (*Мерещится, что мать – не мать. / Что ты – не ты, что дом – чужбина*), и употребление местоимения 3-го лица вместо 1-го (*Когда он Фауст, когда – фантаст?*) для выражения отчуждения и обобщения лирического я.

Этот же прием отчуждения лирического субъекта использован и в стихотворении «Встав из грохочущего ромба...», где «самосознание “я” направлено сразу в две стороны, к противоположным пределам. Поэт волен вставить себя во внешний мир и даже продиктовать себя миру («*Взглянув в окно, даю проспекту / Моей походкою играть...*»), но здесь же, во внешнем мире, он, всего лишь “ненареченный некто”, растворен до полной безымянности, неразличимости» [8, с. 39]: *Он весь во мгле и весь – подобье / Стихами отягченных губ, / С порога смотрит исподлобья, / Как ночь, на объясненья скуп.* В этом стихотворении авторская концепция поэтического творчества передается причастными пассивными конструкциями, в которых лирическое я, занимающее позицию подлежащего, выступает лишь в функции инертного семантического объекта действия – лица претерпевающего: *Напев мой опечатан пломбой / Неизбываемых дождей; Он весь во мгле и весь – подобье / Стихами отягченных губ, / С порога смотрит исподлобья, / Как ночь, на объясненья скуп. // Мне страшно этого субъекта, / Но одному ему вдогад, / Зачем, ненареченный некто, – / Я где-то взят им напрокат.* Страдательные причастия, составляющие морфологическое ядро ФСП активности/пассивности, имеют стательное результативное значение и вводят мотив призвания, подчеркивающий, что поэт лишь орудие творческого процесса в руках Мастера, Творца, только выразитель высшей воли. Такую же стилистическую функцию выполняет и безличное предложение с дательным субъекта: *Мне страшно этого субъекта, / Но одному ему вдогад, / Зачем, ненареченный некто, – / Я где-то взят им напрокат.*

Тема призвания находит развитие и в стихотворении «Когда за лиры лабиринт», где личное местоимение «я» формирует ЛФСП «я – поэт» и совмещает конкретное и обобщенное значения, обозначая не только лирического героя, но и обобщенное лицо. Смысловая доминанта «Я – жизнь земли, ее зенит, / Ее начальный день» проецирует авторское понимание места и роли поэта и поэзии в историческом процессе: особая значимость искусства, поэтического творчества здесь подчеркивается их причастностью к Божественному акту творения. Контаминация ассоциативных полей «поэты и поэзия» (*Когда за лиры лабиринт, / поэты взор вперят*) и «Эдем, рай» (*налево развернется Инд, / Правей пойдет Евфрат. / А посреди меж сим и тем / Со страшной простотой / Легенде ведомый Эдем / Взовьет свой ствольный строй*) способствует расширению семантики слова «Эдем» и устанавливает новые ассоциативные связи: Эдем (рай) – божественное творение – искусство как творческое продолжение акта творения – поэт, поэзия. В результате в контексте реализуется значение ‘Эдем – источник творческого начала жизни, единение с которым наделяет человека правом и способностью продолжать акт творения на земле посредством искусства, в данном случае – искусства поэтического слова’. Через константный в идиостиле Б. Пастернака образ дере-

вьев, соединяющих «небо» – «Эдем» – неземное, идеальное, находящееся над миром, вневременное и внепространственное – и земное, реальное, через «семью лесин», к которой в мечтах причисляет себя лирический герой, автор вводит тему призвания: его поэт – служитель Божественного начала, посредством своего таланта, творческого дара и труда соединяющий небесное и земное.

Еще одной темой первых поэтических книг Б. Пастернака стало изображение творческого процесса, осмысление сущности поэзии. Для стихотворений «Февраль. Достать чернил и плакать!», «Что почек, что клейких заплывших огарков...», «Определение творчества», «Определение поэзии», «Про эти стихи», «Вдохновение», «Поэзия», «Косых картин, летящих ливмя», «Опять Шопен не ищет выгод», «Баллада», «Стихи мои, бегом, бегом...», «Музыка» характерна пассивизация субъекта: поэзия, а не лирический герой становится активным началом. Вся лексико-грамматическая структура этих поэтических текстов указывает только на связующую роль поэта между миром идеальным, духовным и земным, материальным. По Пастернаку, поэт, лирическое я, лишь инструмент в руках Творца. Место художника сам поэт образно определил так: *Я вишу на пере у Творца / Крупной каплей лилового воска. <...> Я креплюсь на пере у Творца / Терпкой каплей густого свинца* («Я вишу на пере у Творца...»). Поэзия же – стихия, которую поэту дано донести людям. Именно поэтому ЛФСП «я», где я лирический герой, поэт, в стихотворениях о процессе творчества либо только намечено, либо представлено имплицитно («Февраль», «Тоска», «Определение творчества», «Определение поэзии»).

Так, стихотворение «Февраль. Достать чернил и плакать!», открывающее книгу «Начальная пора», относится к первым поэтическим опытам Б. Пастернака. Смысловая доминанта *И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд* проецирует основную мысль текста. Поэзия, а не лирический герой наделяется свойствами активного субъекта. Лексема ‘февраль’, занимающая сильную позицию текста (является началом стихотворения) символизирует завершение зимы и начало пробуждения природы и возрождение жизни, но и ассоциируется со «вторым рождением» – с началом поэтического творчества: *Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд*. Природа и поэзия, как две родственные стихии, как процесс и результат творчества одновременно, дополняют друг друга: *Чрез благовест, чрез клик колес / Перенестись туда, где ливень / Еще шумней чернил и слез*. Смысловая доминанта поэтического текста *И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд* характеризует действие как спонтанное, произвольное.

В этом стихотворении поэтика пассива создается градационной емкостью глагольных форм инфинитива, представляющих ‘действие (процесс, состояние) в наиболее отвлеченном виде, т. е. безотносительно к категориям лица, времени, числа и наклонения; как протекающее само по себе, вне связи его с субъектом’ [10, с. 182]: *достать (чернил), плакать, писать, достать (пролетку), перенестись*; при помощи употребления глагольных форм страдательного залога: *слагаются стихи навзрыд, ветер криками изрыт*; а также посредством использования эмоционально-окрашенных односоставных инфинитивных предложений, выражающих внутреннее побуждение к действию (*Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд...; Достать пролетку. За шесть гривен / Перенестись туда, Где ливень / Еще шумней чернил и слез...*). При этом личные формы глагола использованы только для характеристики состояния природы: *Пока грохочущая слякоть / Весною черною горит; ...С деревьев тысячи грачей / Сорвутся в лужи и обрушат / Сухую грусть на дно очей*.

Таким образом, система грамматических средств, используемая в данном тексте, выполняет стилистическую функцию имплицитного выражения существования лирического я и отражает следующую позицию автора: «субъектом стихов объявлена жизнь,

а поэт взят жизнью напрокат, как орудие, средство выражения, “уст безвестных разговор”» [8, с. 37].

Синтаксический параллелизм (*Достать чернил и плакать! – Достать пролетку...*), опредмечивание абстрактных имен существительных в условиях аномативной синтагматической сочетаемости (*Чрез благовест, чрез клик колес // Перенестись...; обрушат // Сухую грусть на дно очей*), контаминация видовых форм инфинитива (*достать, перенестись – плакать, писать*) передают взволнованное эмоциональное состояние лирического героя как отражение динамики творческого процесса. Б. Пастернак считал, что поэт, как и философ, обязан «спрятаться в страдательном» [11]: только обостренно воспринимаемая жизнь, можно поймать летящее «сейчас» и воплотить его в слове.

В стихотворении «Быть знаменитым некрасиво», представлявшим собой «кредо автора (карандашный автограф текста был озаглавлен «Верую»), где заявленное стремление «смотреть вперед и питаться живыми запасами «основывалось на Евангельской притче: “Зерно не даст всхода, если не умрет”» [6, с. 630], преобладающими синтаксическими структурами являются двусоставные предложения с инфинитивными подлежащими и безличные предложения, содержащие перечень нравственных критериев, которые, по мысли автора, обязана соблюдать любая творческая личность: **Быть знаменитым некрасиво; Позорно, ничего не знача, / Быть притчей на устах у всех; Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись; Но надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов. / И окутаться в неизвестность / И прятать в ней свои шаги; И надо оставлять пробелы / В судьбе...** Такая высокая концентрация в одном стихотворении инфинитивов в предложениях без синтаксически выраженного носителя действия усиливает значение ‘процесс или состояние «в чистом виде», вне его связи с субъектом’ и становится средством выражения отношения лирического героя к миру – открытого, жертвенного, лишённого эгоцентризма. Создается образ человека, умудренного жизнью. В этом поэтическом тексте «слышны торжествующие ноты выполнившего свое предназначение человека. Он отказывается от своего прошлого в пользу будущего» [6, с. 630].

И в этом поэтическом тексте лирической герой выражен имплицитно, а употребленное здесь лирическое *ты* (*Другие по живому следу / Пройдут твой путь за пядью пядь, / Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать*) совмещает автокоммуникативное и обобщенное значения 2-го лица. Лексические же повторы (*Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать. / И должен ни единой долькой / Не отступить от лица, / Но должен быть живым, живым и только, / Живым и только до конца*), чередование предложений с дифференциальными семантическими признаками «утверждение/отрицание» вносят модальное значение ‘уверенность, убежденность лирического героя в том, что соблюдение высоких нравственных принципов является основой и залогом творческих удач’.

Полифункциональность, свойственную инфинитиву в поэзии Б. Пастернака, рассмотрим также на примере анализа стихотворения «Опять Шопен не ищет выгод...». Стихотворение посвящено музыкальному творчеству. Музыка и поэзия неразрывно связаны и в жизни, и в творчестве Б. Пастернака. Формирующая ЛФСП «музыка» оппозиция инфинитивов разного способа действия (эволютивного со значением процесса, не направленного на конечный результат: **бежать, трубить, знать**; неограниченно-повторяющегося (**спотыкаться, звякать**); результативного (**подслушать, застыть, разбить, упасть**)) подчеркивает многообразие музыкального искусства и его отличительные особенности, отображая через семантику глагольного действия ход развития мелодии, интенсивность звука, ритм, темп, мелодический рисунок. Ту же стилистическую функцию выполняет и серия презенсов со значением настоящего актуального вре-



мени конкретно-процессного, процессно-узуального способа глагольного действия (*Шопен не ищет выгод, один прокладывает выход, внимают клены детям, листья <...> крошатся огненным дождем, из окон музыка гремит*), и однотипные предложения с именным предикатом (*Задворки с выломанным лазом, / Хибарки с паклей по бортам. / Два клена в ряд, за третьим, разом / Соседней Рейтарской квартал*).

Оппозиция личных форм глагола со значением настоящего актуального и инфинитивов характеризуют и музыку, и искусство в целом как категории непреходящие. На синтаксическом уровне такой образ создается при помощи синтаксических структур: *Гремит Шопен, из окон грянув, / А снизу, под его эффект <...> На звезды смотрит прошлый век. / Как бьют тогда в его сонате, / Качая маятник громад, / Часы разъездов и занятий, / И снов без смерти, и фермат!; Опять бежать и спотыкаться, / Как жизни тряский дилижанс? <...> Опять? И, посвятив соцветьям / Рояля гулкий ритуал, Всем девятнадцатым столетьем / Упасть на старый тротуар*.

Посредством лексем, включающих семы «время» и «пространство» (*Гремит Шопен, из окон грянув, / А снизу, под его эффект / Прямя подсвечники каштанов, / На звезды смотрит прошлый век. // Как бьют тогда в его сонате, / Качая маятник громад, / Часы разъездов и занятий, / И снов без смерти, и фермат!*), автор отражает способность искусства осуществлять связь времен (прошлое и настоящее) и соединять разные миры (небо и землю). А неизменное присутствие музыки в мире подчеркивается анафорическим наречием *опять*, которое в составе вопросительных предложений становится также маркером целой гаммы чувств лирического я (смятения, недоумения, чувства внутренней усталости, обреченности и, наконец, смирения) и выступает в качестве средства внутритекстовой лексической когезии: *Опять Шопен не ищет выгод...; опять из-под акаций / Под экипажи парижан? / Опять бежать и спотыкаться... / Опять трубить, и знать, и звякать, / И, мякоть в кровь поря, – опять / Рождать рыданье, но не плакать, / Не умирать, не умирать? / Опять в сырую ночь в мальпосте / Проездом в гости из гостей / Подслушать пенье на погосте / Колес, и листьев, и костей; Опять? Тезис Б. Пастернака о нравственном начале искусства эксплицитирован синтаксической конструкцией: *Опять Шопен не ищет выгод, / Но, окрыляясь на лету, / Один прокладывает выход / Из вероятья в правоту*. По Пастернаку, музыка через иллюзорность жизни показывает путь к истине – «*выход из вероятья в правоту*».*

ЛФСП «я» в этом стихотворении, как и во многих других поэтических текстах, посвященных теме искусства, только намечено. В начале стихотворения лирический герой представлен лишь через обобщенное *мы* и формы презенса (*Когда ж мы ночью лампу жжем / И листья <...> метим*), во второй части текста главный лирический персонаж, выражая себя языком искусства, словно сливается со стихией музыки. Именно инфинитивы становятся характеристикой и лирического героя, и искусства: передают и неуверенность, и недоумение, и восхищение лирического я, представленного имплицитно. Однако все сомнения лирического героя, который словно растворен в стихии музыки, снимает вопросно-ответный ход: *Итак, опять из-под акаций / Под экипажи парижан? / Опять бежать и спотыкаться...; Опять трубить, и знать, и звякать, / И, мякоть в кровь поря, – опять / Рождать рыданье, но не плакать, / Не умирать, не умирать?; А век спустя, в самозащите <...> Разбить о плиты общежитий / Пли-ту крылатой правоты. / Опять? И, посвятив соцветьям / Рояля гулкий ритуал, / Всем девятнадцатым столетьем / Упасть на старый тротуар*.

Итак, особая роль в грамматической структуре стихотворений Б. Пастернака отводится инфинитиву. Художественное пространство поэтического текста способствует расширению грамматического значения этой формы и совмещению в ней различных стилистических функций. Так, с одной стороны, инфинитив выражает внутреннее побуждение к действию, с другой – передает динамику как эмоционального состояния ли-

рического субъекта без его актуализации, так и поэтического процесса, т.е. является внешней формой выражения стихийного творческого вдохновения. Представляя действие безотносительно к категориям лица, времени, наклонения, числа, инфинитив передает безотносительную к лицу стихийность творчества и выступает в качестве языкового средства создания поэтики пассива, когда свойствами активного независимого субъекта наделяется искусство, а не лирический герой, человек, поэт. Как главный член односоставного предложения инфинитив приобретает значение желательности и выступает средством выражения категории модальности. Кроме того, инфинитив участвует и в формировании временного плана художественного текста, так как приобретает значение будущего ближайшего, обозначая действие, следующее непосредственно за моментом речи.

Кроме того, роль второго плана, роль посредника, которая отведена автором лирическому герою в стихотворениях о сущности поэтического творчества, также создается через местоименную поэтику, через повтор и речевые формы диалога (2-е лицо, обращения, императив). Если местоимения, формирующие ЛФСП «поэзия» (*ты, это*), повторяются многократно, то для личного местоимения 1-го лица, группирующего ЛФСП «я», повтор не характерен. Так, в стихотворении «Поэзия» из цикла «Нескучный сад» книги «Темы и вариации» местоимение *ты* повторяется 15 раз (местоимение *это* («Определение поэзии») – 7 раз). Постоянным адресатом лирического героя является поэзия. Этот вид искусства в стихотворениях Б. Пастернака персонифицирован и предстает в образе самостоятельной субстанции, свободной стихии, к которой постоянно обращается главный лирический персонаж. Сильные позиции текста (начало и конец) в стихотворении «Поэзия» занимают обращения лирического героя к поэзии: **Поэзия, я буду клясться / Тобой, и кончу, прохрипев; Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена, – струись!**

Автор использует еще одну форму речевого диалога – повелительное наклонение: **Тетрадь подставлена, – струись!** Формы императива несовершенного вида со значением побуждения адресата-не лица к потенциальному неопредельному действию выражают эмоционально-волевой импульс самого лирического героя и вносят модально-экспрессивный оттенок ‘сильное творческое напряжение’ (ср.: **Расту себе пышные брызги и фижмы, / Вбирай облака и овраги...** («Что почек, что клейких заплывших огарков...»). Посредством этих глагольных форм передается сильное, непреодолимое желание лирического я включиться в творческий процесс. А обращения в сочетании с формами императива и глагольными формами будущего несовершенного придают поэтическому тексту форму клятвы о неизменном служении искусству, обета, присяги, которую дает поэт творчеству, себе, людям (Ср.: **Поэзия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж зелени клейкой / Тебя б положил я на мокрую доску / Зеленой садовой скамейки...** («Что почек, что клейких заплывших огарков...»); **Поэзия, я буду клясться / Тобой...; Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена, – струись!** («Поэзия») и др.).

В стихотворении «Определение поэзии» повторяющееся указательное местоимение *это* полностью замещает имя предмета и «выполняет универсальное назначение: связывает заглавие стихотворения (название предмета речи – тему) и текст (который предстает как развернутая рема)» [12, с. 34]. Это слово в функции повторяющегося субъекта в составе однотипных синтаксических конструкций с именными предикатами становится образным фокусом, вмещающим все свойства, которыми автор наделил поэзию: *Это – круто налившийся свист, / Это – щелканье сдавленных льдинок, / Это – ночь, леденящая лист, / Это – двух соловьев поединок. // Это – сладкий заглохший горюх, / Это – слезы вселенной в лопатках, / Это – с пультов и с флейт – Figaro / Низвергается градом на грядку.* Через структуру синтаксических конструкций он отождеств-

ляет поэзию и природу, как две родственные творческие стихии, у которых один Творец. А синтаксический параллелизм способствует «повышенной внутренней семантической связанности» [12, с. 35] всего стихотворного текста.

Поскольку роль поэта Б. Пастернак видел «в его самоустранении» (Е. Пастернак) [13], будь то в обыденной жизни или в творчестве, во многих поэтических текстах, посвященных теме определения роли поэта и поэзии, теме творчества, лирический субъект также представлен имплицитно или только обозначен («Косых картин, летящих ливня...», «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...», «Любимая – жуть! Когда любит поэт...», «Быть знаменитым некрасиво...», «Ночь» и др.). Так, в стихотворении «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе», первый стих которого стал названием самой знаменитой книги Б. Пастернака, темой является извечный конфликт двух противоположных мироощущений, двух абсолютно разных точек зрения на мир – человека искусства, или поэта, и «людей в брелоках» – «не обязательно узко – обывателей, мещан» [8, с. 81], но людей со здравым смыслом, с трезвым взглядом на жизнь, которым «смешон «резон» поэта, непрактичный, беспредметный: ведь в основе этого «резона» «всего лишь» восхищение миром, разливом жизни» [8, с. 81].

ЛФСП «я» в этом поэтическом тексте эксплицировано только притяжательными местоимениями *моя* и *твой* (*сестра моя – жизнь, бесспорно смешон твой резон*) и формой дательного объекта действия (*И солнце, садясь, соболезнает мне*). Центральный компонент ФСП персональности местоимение *я* в синтаксической позиции «первого ранга» – позиции подлежащего – здесь отсутствует. Лирическое *я* уступает место автокоммуникативному *ты*, когда лирический герой пытается посмотреть на себя с позиции своих противников, и обобщенному *ты*, эксплицированному формой презенса 2 лица ед. ч. (*Что в мае, когда поездов расписание, / Камышинской веткой читаешь в купе*). Таким образом, передается родство главного лирического персонажа с сестрой-жизнью, которая для него вмещает и природу, и любовь. Он словно сливается с ней в единое целое, но все-таки пытается взглянуть на себя и глазами человека здравого смысла и как будто соглашается со своими оппонентами: *Бесспорно, бесспорно смешон твой резон*. Таким образом, «центр тяжести перемещается, по ходу стихотворения меняется сама лирическая тема: не поэт и «толпа» (разрыв), а поэт и жизнь (связь)» [8, с. 81].

Имплицитно выражен лирический герой и в написанном Б. Пастернаком под влиянием повестей А. де Сент-Экзюпери стихотворении «Ночь», в котором снова получает развитие тема «поэт и его предназначение». Адресат лирического субъекта, обобщенное *ты* – художник, эксплицирован посредством обращения и с помощью императивных форм, имеющих значение отрицания интенсивного действия. Синтаксическое значение повелительного наклонения – совмещение значений реального действия, происходящего в момент речи, и ирреального действия, желаемого и целиком относящегося к плану будущего: *Не спи, не спи, работай, / Не прерывай труда, / Не спи, борись с дремотой, / Как летчик, как звезда. // Не спи, не спи, художник, / не предавайся сну. / Ты – вечности заложник / У времени в плену*. Такая грамматическая организация реплики-стимула неполного поэтического диалога не только выражает крайне напряженное эмоциональное состояние лирического *я*, но и придает всему тексту форму духовного заветания, адресованного современникам и будущим поколениям. Так «момент обращенности речи – сам по себе формальный, внешний, почти технический – становится фактором, определяющим смысл и даже ценность поэтического произведения» [14, с. 95].

Образ художника, человека-творца в этом поэтическом тексте создается посредством сравнения и антитезы. Художник для автора – голос вечности, он должен идти к истине и нести людям ее свет. Он – необходимое связующее звено между миром духовного и миром материального, которые противопоставляются: *В пространствах беспредельных / Горят материки. / В подвалах и котельных / Не спят истопники. //*

*В Париже из-под крыши / Венера или Марс / Глядят, какой в афише / Объявлен новый фарс.* Именно поэтому художник, «как летчик, как звезда», над миром, но в то же время и в мире, за который несет всю ответственность и всю тяжесть которого испытывает на себе – слишком разный масштаб забот у художника и у простого обывателя: *Кому-нибудь не спится / В прекрасном далеке / На крытом черепицей / Старинном чердаке. // Он смотрит на планету, / Как будто небосвод / Относится к предмету / Его ночных забот.*

Одной из особенностей поэтики и христианского мировоззрения Б. Пастернака была «любовь к катастрофе, подспудная тяга к ней, ибо во время катастрофы выходит на поверхность все подлинное и отбрасывается мнимое» [2, с. 155]. В системе ценностей поэта «катастрофа является избавлением от лицемерия и лжи, возвращением к истине» [2, с. 518]. Именно такое восприятие переломных моментов истории – революции, войн, периода репрессий, такое «понимание катастрофы как тайного, подспудного фона жизни и благодарность за величие переживаемого, за обретаемую на переломе свободу – основа религиозности Пастернака» [2, с. 607]. Жизнь поэт всегда воспринимал как бесценный дар. Поэтому «тема милости, дарения, дара – сквозная у Пастернака» [2, с. 11]: *Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье / Нас самих во всех других, / Как бы им в даренье...* («Свадьба»). Или: *О Боже, волнения слезы / Мешают мне видеть тебя. // Мне сладко при свете неярком, / Чуть падающем на кровать, / Себя и свой жребий подарком / Бесценным Твоим сознать...* («В больнице»).

С этих позиций в стихотворениях «О, знал бы я, что так бывает...», «Когда я устаю от пустозвонства...», «Анне Ахматовой», «Борису Пильняку», «Во всем мне хочется дойти...», «Нобелевская премия», «Божий мир», «Единственные дни» Б. Пастернак решает как извечный внешний конфликт – между поэтом и обществом, так и неизбежный внутренний конфликт – между я-поэтом и я-простого человека с его повседневными радостями и заботами.

Так, в стихотворении «О, знал бы я, что так бывает...» внутренний конфликт лирического я – между слабостью я-человека и силой духа я-поэта, готового принять любые испытания, между молодостью – духовной незрелостью и старостью – мудростью, итогом жизненного пути, постижением смысла жизни – передается через оппозицию ирреальной/реальной модальности, выраженной глагольными формами условного и изъявительного наклонения. Так, ЛФСП «я» эксплицировано личным местоимением я, но только в сочетании с глаголами в форме сослагательного делиберативного наклонения (сослагательного размышления) и имперфектом со значением неопределенного действия в прошлом, свидетельствующими о том, что молодость лирического героя с ее неопытностью и заблуждениями, сомнениями и духовной незрелостью остались позади: *О, знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют, / Что строчки с кровью – убивают, / Нахлынут горлом и убьют! // От шуток с этой подоплекой / Я б отказался наотрез. / Начало было так далеко, / Так робок первый интерес.*

Во второй части текста происходит смена активных субъектов: лирическое я в роли подлежащего уступает место искусству, которое «на сцену шлет раба» – поэта вообще и лирического героя в частности, а также судьбе, старости, мудрости в конце жизненного пути, духовной зрелости – всем тем составляющим человеческого духа, его высшего я, которые ведут человека и заставляют его подниматься над своими сомнениями и слабостями: *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 шлет раба, / И тут кончается искусство, / И дышат почва и судьба.* Таким образом, через лексический пассив выражается неизменное творческое кредо автора: предназначение поэта – не искажая голоса высшего начала, быть его выразителем. Формы настоящего времени со значением длительного действия выражают таксисные отношения одновременности и не только передают внутреннюю умиротво-

ренность лирического героя, его готовность принять все испытания, но и указывают на вечное единство, на неразрывную связь жизни и искусства, которые во все времена требуют от человека полной отдачи, нравственного выбора и «гибели всерьез».

Полифункционален здесь и противительный союз *но*: он определяет границу не только между прошлым и настоящим лирического героя, но и указывает на перемены его внутреннего состояния, становится знаком изменения его жизненной позиции.

То же чувство усталости, те же прощальные мотивы, связанные с фактами биографии самого Б. Пастернака: и с драматической двойственной ситуацией в личной жизни поэта, и с тем творческим кризисом, который он переживал зимой 1931/1932 года, – прослеживаются также в стихотворении «Когда я устаю от пустозвонства»: *Когда я устаю от пустозвонства / Во все века вертевшихся льстецов, / Мне хочется, как сон при свете солнца, / Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо; Когда ж от смерти не спасет таблетка, / То тем свободней время поспешит / В ту даль, куда вторая пятилетка / Протягивает тезисы души.* Интегративные отношения устанавливаются с предыдущим поэтическим текстом через повтор однотипных синтаксических структур (*Когда я устаю от пустозвонства... – Когда ж от смерти не спасет таблетка...*) и лексем одного тематического ряда, организующих на уровне текста ассоциативное поле «конец – итог – смерть»: *строчки с кровью – убивают, нахлынут горлом и убьют, требует полной гибели всерьез, кончается искусство* («О, знал бы я, что так бывает...») – *от смерти, не спасет таблетка, не убивайтесь, не тужите, всей слабостью клянусь остаться в вас* («Когда я устаю от пустозвонства...»). Но в этом стихотворении тема приобретает новый объем: конфликт переходит уже в область отношений поэта и общества – той социальной среды, где жизнь лишь *сон при свете солнца*, где главенствует *новый человек*, который *телегою проекта / Нас переехал*, где царит атмосфера *пустозвонства / Во все века вертевшихся льстецов*, которой поэт чужд, или «экстерриториален» (В. Альфонсов).

Внутреннее состояние лирического героя, для которого значима только жизнь со *вкусом больших начал*, передается через его пассивную роль в современном обществе, что выражается грамматически при помощи демипассивной синтаксической конструкции – безличного предложения со значением ‘лицо, испытывающее стихийное психическое состояние’ (*Мне хочется, как сон при свете солнца, / Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо*), посредством трехчленной пассивной конструкции, где личное местоимение *мы* употреблено в косвенном падеже (*нас*) в качестве прямого объекта действия и только в составе полупредикативного члена предложения (*сильными обещано изжить / Последних язв, одолевавших нас*); а также лексически через семантику глагольных форм, организующих ЛФСП «я»: *я устаю, я их не выбирал, я не жаждал*, передающих действие, направленное к его завершению или отрицанию.

Самоустранение лирического субъекта передается через систему личных местоимений. Во второй части текста лирическое *я* сначала переходит в обобщенное *мы*, а затем и вовсе проявляется только в глагольной форме 1-го лица. А формы императива с отрицанием, выражающие побуждение к абсолютному неосуществлению действия, к его запрету, в сочетании с категоричной семантикой презенса *клянусь* (*Тогда не убивайтесь, не тужите, / Всей слабостью клянусь остаться в вас*) придают стихотворению форму завещания или прощания поэта.

В стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» из книги «Когда разгуляется» творческое кредо лирического героя, за которым скрывается образ автора, эксплицировано смысловой доминантой поэтического текста: *Во всем мне хочется дойти / До самой сути.* Искусство, поиск истины и служение ей, устремление к познанию жизни, природы, мира, любовь – вот жизненные и творческие ориентиры поэта, цель его творческого познания.

Основными грамматическими средствами создания картины мира – «живого чуда» – становятся однородные структуры (*Так некогда Шопен вложил / Живое чудо / Фольварков, парков, роц, могил / В свои этюды; В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты; О, если бы я только мог / Хотя отчасти, / Я написал бы восемь строк / О свойствах страсти. // О беззаконьях, о грехах, / Бегах, погонях, / Нечаянностях впопыхах, / Локтях, ладонях*), а также парцелляция, выполняющая особую экспрессивную функцию.

Разделение сложного предложения на определенные отрезки повышает их коммуникативную значимость, поскольку каждый отрезок, логически и формально выделяясь, приобретает свой собственный смысл, и в структуре целой парцеллированной конструкции претерпевает постепенное приращение смысла. В результате небольшой по объему поэтический текст отражает всю сферу жизненных и творческих интересов лирического я, поэта, или самого автора: *Во всем мне хочется дойти / До самой сути. / В работе, в поисках пути, / В сердечной смуте. // До сущности протекших дней, / До их причины, / До оснований, до корней, / До сердцевины.*

ЛФСП «я» эксплицировано личным местоимением 1-го лица, но либо в форме Д. п. в составе демипассивной синтаксической конструкции (*Во всем мне хочется дойти / До самой сути*), либо в сочетании с глаголами в форме условного наклонения (*в стихи б я внес дыханье роз; я написал бы восемь строк; я вывел бы ее закон...; я б разбивал стихи, как сад*). Сослагательное делиберативное передает устремления и сомнения лирического героя в своих творческих способностях. Такая позиция художника всегда была неотъемлемым условием его роста, его движения к совершенству, к вершине мастерства: *Достигнутого торжества / Игра и мука – / Натянутая тетива / Тугого лука.*

Таким образом, функционально-семантическая категория залоговости является доминантной текстоорганизующей категорией в стихотворениях Б. Пастернака, посвященных теме творчества. В создании поэтики пассива как формы выражения творческого кредо поэта и его «истинно христианской концепции искусства» (Д. Быков), согласно которой поэзия только губка, а поэт – орудие Творца, в идиостиле Б. Пастернака участвуют следующие грамматические средства: 1) преобладающие формы аналитического причастного пассива, составляющие морфологическое ядро ФСП активности/пассивности и способствующие выражению авторских представлений о «страдательной сущности искусства» (Б. Пастернак); 2) неканонические средства выражения пассивности: безличные предложения и инфинитивы, претерпевающие расширение грамматического значения. Инфинитивы передают безотносительную к лицу стихийность творчества. Художественное пространство поэтического текста способствует расширению грамматического значения этой формы и совмещению в ней различных стилистических функций. С одной стороны, инфинитив выражает внутреннее побуждение к действию, с другой – передает динамику как эмоционального состояния лирического субъекта без его актуализации, так и поэтического процесса, т.е. является внешней формой выражения стихийного творческого вдохновения, выступая средством выражения категории модальности. Взаимодействие различных видовых форм инфинитива передает взволнованное эмоциональное состояние лирического героя и отражает динамику творческого процесса. Инфинитивы разного способа глагольного действия (эволютивного; неограниченно-повторяющегося) становятся средством выражения многообразия и особенностей разных видов искусства. А высокая концентрация в одном стихотворении инфинитивов в предложениях без синтаксически выраженного носителя действия усиливает значение «процесс или состояние «в чистом виде», вне его связи с субъектом» и становится средством выражения отношения лирического героя к миру – открытого, жертвенного, лишённого эгоцентризма.

Особыми грамматическими средствами создания поэтики пассива в поэтических текстах Б. Пастернака являются:

1) оппозиция ирреальной/реальной модальности, представленная формами имперфектного индикатива со значением неопределенного действия в прошлом и глагольными формами сослагательного делиберативного, передающая устремления лирического я, его неуверенность в себе, его сомнения в своих творческих возможностях, а организация ЛФСП «я – поэт» в некоторых поэтических текстах исключительно в сослагательном делиберативном становится маркером сознательной пассивной функции лирического героя в творческом процессе, его роли второго плана;

2) способ выражения лирического субъекта, когда ЛФСП «я» либо представлено имплицитно, либо только намечено; лирический герой выступает главным образом в роли лица претерпевающего либо вообще скрыт автором за семантикой местоимений *ты, он, мы*. Активным же субъектом в данных стихотворениях являются поэзия либо «неназванный некто», но не главный лирический персонаж.

Функциональный анализ грамматико-стилистической системы языковых средств, участвующих в решении коммуникативных задач автора, позволяет проследить взаимодействие разноуровневых языковых средств в создании художественных образов и установить их роль в тексто- и смыслообразовании художественного текста, а также интерпретировать произведения наиболее адекватно замыслу писателя.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Теория функциональной грамматики: Персональность. Залоговость / А. В. Бондарко [и др.]. – СПб. : Наука, 1991. – 369 с.
2. Быков, Д. Л. Борис Пастернак / Д. Л. Быков. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 893 с.
3. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста / М. Л. Гаспаров [и др.]. – М. : Наука, 1993. – 239 с.
4. Пастернак, Б. Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Б. Л. Пастернак. – М. : Искусство, 1990. – 390 с.
5. Жолковский, А. К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (Комплекс Иакова / Актеона / Геракла) / А. К. Жолковский // Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М., 1994. – С. 288–295.
6. Пастернак, Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии / Е. Б. Пастернак. – М. : Совет. писатель, 1989. – 688 с.
7. Ковтунова, И. И. Принципы неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века / И. И. Ковтунова // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста / М. Л. Гаспаров [и др.]. – М., 1993. – С. 106–154.
8. Альфонсов, В. Н. Поэзия Бориса Пастернака / В. Н. Альфонсов. – Л. : Совет. писатель, 1990. – 368 с.
9. Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – 7-е изд. – М. : Учпедгиз, 1956. – 511 с.
10. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Совет. энцикл., 1966. – 607 с.
11. Марбург Бориса Пастернака / сост., вступ. ст. и примеч. Е. Л. Кудрявцевой. – М. : Русский путь, 2001. – 244 с.
12. Ковтунова, И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. – М. : Наука, 1986. – 206 с.

13. Пастернак, Е. Б. Борис Пастернак. Биография / Е. Б. Пастернак. – М. : Цитадель, 1997. – 728 с.

14. Гин, И. Я. Из «поэзии грамматики» у Мандельштама: проблема обращенности / И. Я. Гин // Проблемы поэтики грамматических категорий / И. Я. Гин. – СПб., 1996. – С. 95–108.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 03.05.2017

***Lyantsevich T.M. Semantic and Stylistic Potential of the Functional-semantic Field of Active and Passive Voice in the Idiostyle of B. Pasternak***

*The article deals with the stylistic role of lexical and grammatical linguistic means of creating the poetics of passive voice in B. Pasternak's poems devoted to the theme of creativity. The description of the language peculiarities of B. Pasternak's idiostyle is based on the field theory, which makes it possible to trace the interaction of linguistic means of different levels in the creation of artistic images and to establish their role in the formation of text and meaning of an artistic text. Particular attention is paid to the analysis of linguistic means that form the functional-semantic field of active and passive voice in the poetic speech of B. Pasternak.*