

ряду лексических средств, принадлежащих и герою, и повествователю. Так, ироническое словосочетание *могучая брюнетка* – несомненное проявление точки зрения повествователя, эксплицированной в обороте *казавиуюся ему верхом красоты и нарядности*. В том же, что “видит” персонаж, присутствует, на наш взгляд, стилистически тонкое сочетание лексем, одновременно проявляющих “сознание персонажа” и “авторское сознание”. Так, например, в словах *роскошное* (тело) или *зубы гордо сжаты* слышится оценка не только повествователя, но прежде всего самого героя, а в детали *с наклепленными стрелчатыми ресницами* (о глазах) или *крупное лицо бело, как мел, от пудры* – авторская ирония. Возникает объемный портрет героини: важным становится не столько изобразительный ряд, сколько оценочный (модальный). Объемность достигается за счет использования приема своеобразной “двойной оценки”.

Представленные наблюдения позволяют сделать выводы о том, что портретное описание у И. Бунина может отражать не только внешние особенности, способные индивидуализировать персонажа, а оценку разных героев и повествователя; авторская модальность проявляется в портретной характеристике не столько в словах оценочной направленности, сколько в разных способах и формах выражения авторского сознания

Л.К.Африкантова

Самарский университет

О ПРИРОДЕ СРАВНЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА

Заявленная тема требует осмысления по крайней мере двух вопросов: понимания Пастернаком сути поэтического творчества и определения сравнения как тропа поэтической речи.

По сути, всё творчество Бориса Пастернака – это исследование *природы искусства*: и в прозе – в литературоведческих

статьях, в автобиографических произведениях (“Охранная грамота”, “Люди и положения”), в личных письмах, набросках, анкетах, и в поэзии – в самой практике эмоционального восприятия и отражения в стихах реального мира. Поэтому лучше, чем сказал о природе творчества сам Пастернак, не скажешь: “Искусство, художественное творчество (реализм) – это *одержимость действительностью* [выделено мной. – Л.А.], это душевное страдание тех, кто должен преобразовывать внешние формы. Быть художником, значит, по-моему, быть одержимым идеей жизни и накопления опыта. Настоящее искусство то, которое преобразует в сказку простые явления повседневности. Искусство, лишённое присутствия Святого Духа, гения или философского содержания, то есть стихийных, вечных и обязательных его даров, – для меня не существует” [1: 209].

На вопрос газеты “Висто” “Что связывает нас с прошлым и будущим, с непрерывным ходом истории?” Пастернак отвечает: “Это не культура, как понятие рассудочное, – это искусство, которое есть сама жизнь, охваченная творческим порывом, мгновение, преображённое в вечность” [1: 209].

Проблема “Искусство – творец – жизнь” изначально волновала Пастернака. Уже в “Охранной грамоте” (1929) находим глубокие размышления о сути творческого состояния и его словесного воплощения: “Его [искусство. – Л.А.] нельзя направить по произволу – куда захочется, как телескоп. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с природы. Как же смещается природа? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значения. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность.

Когда признаки этого состоянья перенесены на бумагу, особенности жизни становятся особенностями творчества. Вторые бросаются в глаза резче первых. Они лучше изучены. Для них имеются термины. Их называют приёмами.”[1: 49].

Один из таких приёмов, весьма заметный вообще в художественной литературе и чрезвычайно яркий, функциональный в творчестве Б.Пастернака, – это приём *сравнения*.

Что же есть *поэтическое сравнение*? Общие дефиниции этого тропа в учебной и справочной литературе (“Сравнение – это сопоставление двух явлений с тем, чтобы пояснить одно из них при помощи другого” [2: 400]; “Троп, состоящий в уподоблении одного предмета другому на основании общего у них признака” [3: 526] и т.п.) ни в коей мере не раскрывают характера поэтического сравнения, они скорее уводят в сторону от понимания сути этого приёма в поэзии.

Представляется, что приблизиться к осмыслению роли сравнения в контексте поэзии Пастернака можно только исходя из понятия поэтического сравнения как грамматически и семантически широко варьируемого сопоставления любых (не обязательно обнаруживающих очевидное сходство) предметов, явлений, ситуаций и т.д. с целью наиболее точной, непосредственной передачи состояния субъекта, воспринимающего действительность. Иначе говоря, цель поэтического сравнения – выразить творческое состояние, которое открывает что-то *новое* в жизни, даёт читателю шанс проникнуть в ещё *неизведанное*, приоткрыть завесу *тайны* реального мира. Из такого понимания следует, что поиск сходства между сравниваемыми реалиями лежит за пределами непосредственных задач поэтического сопоставления и, таким образом, не может быть критерием “удачности” – “неудачности” сравнений. Как, впрочем, вообще не является адекватным, на наш взгляд, *оценочный подход* к языковым средствам большой поэзии как к нормативным, “допустимым” или “недопустимым”

Логика понимания поэзии как особого, конкретно-чувственного способа постижения и отражения реальности предплагает *полную свободу* в выборе поэтом средств этого отражения, в том числе и компаративных. Свободу, которая ограничена только мерой языкового чутья поэта, мерой его таланта.

Сравнение – одно из самых действенных, функционально значимых образных средств в творчестве Пастернака, особен-

но в поэтическом. Этот приём у Пастернака в полную силу “работает”, как правило, в контексте всего произведения. Идеино-композиционная роль сопоставлений особенно отчётливо проявляется в стихотворениях, где используется сразу несколько сравнений. Так, в опубликованных поэтических циклах 1936-1959 гг. [4: 329 – 437] (второй половины творчества поэта) две трети составляют стихотворения, в которых встречается от трёх до двенадцати сравнений. В большинстве таких произведений сравнения образуют своего рода композиционно-семантический костяк, который является основой, опорой поэтической мысли. Однако показательно, что и в том случае, когда в стихотворении всего одно или два сопоставления, их семантические функции часто не ограничиваются рамками миниконтекста (строки, строфы), а простираются на весь поэтический текст.

Покажем композиционно-семантическую роль сравнения на примере стихотворения “Заморозки”

*Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему*

*Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдалённом берегу.*

*Прохожий узнаётся позже,
Чем он пройдёт, нырнув в туман
Мороз покрыт гусиной кожей,
И воздух лжив, как слой румян.*

*Идёшь по инею дорожки,
Как по настилу из рогож.
Земле дышать ботвой картошки
И стынуть больше невтерпёж.*

В стихотворении несколько семантических пластов. Первый очевиден: зрительно-осязательные образы восхода солнца в утренней морозной дымке вполне узнаваемы, реалистич-

ны. Более внимательный взгляд на словесно-образную организацию текста обнаруживает и иной содержательный пласт – философское осмысление реальности.

В 1-ой и 3-ей строфах стихотворения употреблены четыре весьма разнообразных сопоставления – и по способам грамматического оформления (творительный сравнения, сравнительная степень наречия с придаточным сравнительным, сравнительные обороты), и по тематико-семантической принадлежности субъектов и объектов сопоставлений. Однако в их семантическом взаимодействии, “в тандеме” с олицетворениями (*меня деревья плохо видят; мороз покрыт гусиной кожей; воздух лжив*) используемые сравнения выражают, с различной акцентировкой, единый смысл – “ненастоящее, ложное, подобие правды, обман, подделка”, который “конденсируется” из совокупности выделяемых в тропах сем: неясность, неотчётливость, расплывчатость очертаний, форм, нечёткость, ложность зрительного, обонятельного, тактильного восприятия.

В инерцию этого общего смысла втягивается и последнее сравнение (в 4-ой строфе: *Идёшь по инею дорожки, / Как по настилу из рогож*). Позитивное сопоставление здесь основывается лишь на внешнем (по форме – плоский, протяжённый по горизонтали) и на функциональном (назначение – настил) сходстве. Глубинные же, качественные признаки сопоставляемых реалий скорее антонимичны: актуализируемые семантические компоненты слова *иней* – холодный, тонкий, недолговечный, легко переходящий в другое состояние, разрушающийся, эфемерный, ненадёжный, слова *рогожа* – тёплый, прочный, грубый, материальный, основательный, надёжный. Эта контрастность “сталкиваемых” в сравнении реалий благоприятствует экспансии смысла “ложное, ненастоящее, искусственное” и на данное сопоставление. Поэтому, вероятно, по сути оно является отрицательным: *Не по насту из рогож – идёшь всего лишь по инею дорожки*. Опять лишь видимость, желаемое – мираж, мечта.

Последние две строчки (*Земле дышать ботвой картошки / И стынуть больше невтерпёж*) – это как бы вывод, эксплици-

рованная в конкретно-образной форме идея о невыносимости смутного, ложного, искусственного и жажде истинного, настоящего, реального – жажде действительности, правды.

Стихотворение может быть интерпретировано и как размышление об искусстве, о миссии художника, творца. В письме Пастернака Юджину Кайдуну, американскому переводчику его поэзии, читаем: “Каждое искусство, в особенности поэзия, значит гораздо больше, чем составляет. Его существо и ценность символичны. ... Я хочу сказать, что помимо и сверх отдельных тропов ... стихотворение имеет переносный смысл, это стремление самой поэзии и искусства в целом – и в том его основная задача – связать общее, суммарное значение вещи с более широкими и основными идеями, чтобы раскрыть величие жизни и бездонную ценность человеческого существования” [1: 258]. Чрезвычайно яркие поэтические иллюстрации к этому высказыванию можно видеть и в стихотворениях “Золотая осень”, “Зазимки”, “Иней”, “Женщины в детстве”, “Нобелевская премия”, “Музыка”, “Душа”, “Разлука” и многих других. Приём сопоставления в них является как бы золотым ключиком, помогающим раскрыть глубину семантического потенциала поэтического текста, приобщиться к размышлениям поэта о человеческих взаимоотношениях, о месте человека во Вселенной, о непреходящей ценности земного существования.

Таким образом, можно говорить о *концептуально-конструктивной роли* сравнения – приёма, который Б Пастернак использует со всей силой своего незаурядного поэтического дара.

Литература

1. Пастернак Б. Мой взгляд на искусство / Составление, комментарии Р.А.Лихт; Предисловие Е.Б.Пастернака. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1990.
2. Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. М.: Высшая школа, 1968.
3. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Астрель-АСТ, 2001.
4. Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990.