

ФУНКЦИИ СОМАТИЗМОВ В ПОЭЗИИ Б. ПАСТЕРНАКА

Активно использование соматизмов в поэзии Б. Пастернака связано с особенностями мировосприятия поэта. Проведенный количественный анализ показывает, что в лирике поэта присутствует более 100 соматизмов. Из них наиболее активно используются названия, связанные со зрительным восприятием (глаза, очи, зрачок и др.), второй по значимости является рука и ее составляющие (рука, плечи, ладони, локти и др.), что определяется отображением любовного контакта. Отмечается, что человек часто представлен у Пастернака метонимически, через перечисление названий отдельных органов, представляющих и замещающих его целиком. Параллельно происходит персонификация всех сущностей мира путем присвоения им частей человеческого тела, которые выступают как олицетворяющие детали. Нередко соматизмы представлены в составе фразеологизмов, как трансформированных, так и нетрансформированных, но в обоих случаях порождается новый образный смысл, часто не заложенный в идиоматику.

The article analyzes the somatic vocabulary in the poetry of B. Pasternak. It is concluded that the poet actively uses the words of this semantic class that is associated with some peculiarities of his world perception. The quantitative analysis of somatic elements shows that more than 100 somatisms are used in the poet's lyrics. Of these, the words associated with visual perception (eyes, pupil, etc.) are most actively used, the second most important unit is the hand and its components (arm, shoulders, palms, elbows, etc.) which is determined by the representation of love contact. It is noted that a person is often represented metonymically in Pasternak's poetry through the enumeration of individual organs that represent and replace him entirely. Simultaneously, all the entities of the world are personified by assigning them parts of the human body which act as personifying details. Often somatisms are presented as part of phraseological units, both transformed and not, but in both cases a new figurative meaning is generated, often not embedded in these idioms.

Ключевые слова: Пастернак, соматизмы, олицетворение, картина мира, фразеологизмы.

Keywords: Pasternak, somatisms, personification, world image, phraseological units.

Соматизмы, или соматическая лексика, представляют интерес, поскольку определяют модель языковой картины мира поэта и особенности его восприятия. Это связано с тем, что процесс осознания себя в мире у человека начинается с ощущений, возникающих непосредственно через органы чувств и части собственного тела. Соматическая лексика служит в художественном тексте и одним из средств создания экспрессии, тем более что она часто используется в составе фразеологизмов.



В настоящее время подробно изучена лингвосоматика Ф. Тютчева [1; 10; 13], М. Цветаевой [5], Б. Ахмадулиной [13], причем в последней работе отмечается влияние на Б. Ахмадулину лирики Б. Пастернака. В исследовании Д. М. Плужниковой приводятся сравнительные таблицы по частоте и разнообразию использования соматизмов поэтами XIX—XX вв. (Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Блок, Пастернак, Ахматова, Цветаева, Ахмадулина, у каждого было рассмотрено по 100 стихотворений) [9, с. 36]. Пастернак оказывается на третьем месте по количеству словоупотреблений вслед за Лермонтовым и Ахмадулиной (385 против 460 и 411) и на первом месте по разнообразию (94 против 90 у Мандельштама и 63 у Цветаевой), правда, при этих расчетах учитывалось слово «душа», которое мы не включаем в список соматизмов.

Квантитативный анализ соматических элементов Б. Пастернака был проведен нами по изданию [6, т. 1—3] причем учитывались и произведения, не включенные в основное собрание и другие редакции (тексты Пастернака цитируются также по этому изданию). Всего в поэзии Б. Пастернака насчитывается около 100 соматизмов, без учета стилистических вариантов типа *глаза — очи, палец — перст, лоб — чело, губы — уста* и т. п. и различий по числу. Самый большой класс составляют названия, связанные со зрительным восприятием: *глаза* (84), *очи* (12), *зрачок* (5), *глазной белок* (3), *глазницы* (2), *глазные впадины* (1), *глазной хрусталик* (1), всего 108 словоупотреблений. Преобладание зрительных соматизмов в поэзии Пастернака можно объяснить как общей тенденцией преобладания зрительного ощущения над всеми другими, так и особым вниманием поэта к проблемам видения. Это подтверждают и исследования, изучающие другие лингвистические средства выражения ситуации зрительного восприятия у Пастернака, прежде всего глагольную лексику (*смотреть, видеть, глядеть* и их дериваты) [2; 3], причем авторы делают вывод о том, что «ситуация зрительного восприятия и мыслительной деятельности тесно связаны между собой и представляют единый когнитивный механизм» (ср.: *Я вижу сквозь его пролеты Всю будущую жизнь насквозь*) [2, с. 23]. Недаром М. Цветаева в «Световом ливне» прежде всего пишет о глазах Пастернака: *Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскось глаз (Не глаз, а око)* [14, с. 328], подобное же сравнение представлено и в его собственной метонимической метафоре из цикла «Боллезнь» (1918—1919): *Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса Гляжу, страшась бессонницы огромной.*

В отличие от многих других поэтов, Пастернак наделяет глазами и зрением окружающие его неживые объекты, персонифицируя их путем приписывания своей собственной отраженной способности видеть. Это объекты окружающей природы — вода, заря, небо, небосклон, горы: *Глаза зари в глаза воды Глядят, зимуя в изумруде* («Заря на севере», 1917), *И зоркий, как глазной хрусталик, Незастекленный небосклон* («Волны», 1931), *Здоровый глаз за веко спрятав, Над чем смеешься ты, Казбек?* (1931); растения и их плоды: *Чтоб видели очи фиалок и крокусов, Как сомкнуты веки бредущего* (вариант «Марбурга», 1916), *Снедаемый небом, с*



зимой в очах, Распухший кустарник был бел, как испуг («Болезнь», 1918–1919), *Но в чайной, где черные вишни Глядят из глазниц и из мисок На веток кудрявый девичник* («Мухи мучкапской чайной», 1917); неживые садовые и комнатные объекты, которые порой сливаются с живыми: *И вот, в гипнотической этой отчизне Ничем мне очей не задуть*. Так после дождя проползают слизи *Глазами статуй в саду* («Зеркало», 1917), *Но по ночам! Как просят пить, как пламенны Глаза капсуль и пузырьков лечебных!* («Болезнь», 1918–1919), *И не напрасно лампа с жаром пялит Глаза в окно и рвется со стола* («Спекторский», 1925–1931). Взаимоотраженное общение взглядами принимает у Пастернака вид «погружения», «проникновения», «слияния», под стать тактильному соприкосновению: *Я ангела имя ночное врезал, И в ландышей жар погружались глаза* («Наброски поэмы о ближнем», 1917), *О, как он велик был! Как сеткой конвульсий Покрылись железные щеки, Когда на Петровы глаза наворачнулись, Слеза их, заливы в осоке!* («Петербург», 1915). Лирический субъект буквально проникает вглубь предметов глазами: *В прозрачность заплаканных дней целиком Губами и глаз полыханьем Впиваешься, как в помутненный флакон С невыдохшимися духами* («Осень», 1917), тем более что и они сами, и вся природа буквально прикасаются к его глазам: *И – целыми деревьями В глаза, в виски, в жасмин!* («Дождь», 1917).

Второй по значимости частью тела в поэзии Пастернака является *рука* и ее составляющие, причем вместе они даже преобладают над сферой *глаз*: *рука* (74), *плечи* (19), *ладонь*, *долонь*, *жменя* (14), *локти* (9), *палец* (7), *перст* (2), *мизинец* (1), *ноготь* (7), *кисть* (5), *предплечье* (3), *запястья* (1), всего 142 словоупотребления. Недаром ученые особо выделяют и тактильное восприятие у Пастернака [3], хотя в нем, как мы видели, могут участвовать другие органы, например *губы* и *щека*, ср.: *Прикосновение руки – И полвселенной – в изоляции* (1918); *Прижимаюсь щекою к воронке Завитой, как улитка, зимы* (1913, 1928).

Сразу скажем, что этот контакт может принимать причудливую, в том числе метафорическую форму. Например, в «Импровизации» (1915) игра на фортепьяно показана как кормление птиц (*Я клавишей стаю кормил с руки Под хлопанье крыльев, плеск и клетот*); при этом «Я» принимает необычную позу (*Я вытянул руки, я встал на носки*), вступая в инициированный ночью контакт (*Рукав завернулся, ночь терлась о локоть*), т.е. получая от персонифицированного окружающего мира ответные контактные движения. А. К. Жолковский в работе «Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак» [4] анализирует последний контакт наряду с приводимым ранее контекстом *Когда на Петровы глаза наворачнулись, Слеза их, заливы в осоке!*, объясняя их общим приемом выразительности Пастернака «совмещение», в котором принимают участие пары 'человек / природа' и 'малое / большое' (ср.: *...туман Густые целовал ресницы; Рукав завернулся, ночь терлась о локоть*), и объявляет элементы этих пар равноправными партнерами.

Наиболее тесный контакт отражает любовные движения, как в стихотворении «Хмель» (1953) из «Стихотворений Юрия Живаго»: *Наши*



плечи покрыты плащом, **Вкруг тебя мои руки обвиты**. В другом стихотворении из этого цикла, «Зимняя ночь» (1946), контакт представлен как «скрещение» рук и ног: *На озаренный потолок Ложились тени, Скрещенья рук, скрещенья ног, Судьбы скрещенья*.

В любовном контакте у Пастернака участвуют и другие части руки — локти, ладони, которые «сплетаются»: *Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней* («Разрыв», 1918), и это соприкосновение, уподобляемое слиянию в ливне, отражается и в звуковой организации текста (аллитерация на «л», принимающая вид паронимической аттракции).

Для возникновения любовного порыва в мире Пастернака важны не только сами руки, ладони и локти, но и плечи, наряду со смежными спиной и шеей: *А я пред чудом женских рук, Спины, и плеч, и шеи И так с привязанностью слуг Весь век благоговею* («Объяснение», 1947), но плечи доминируют настолько, что вызывают ответную реакцию у окружающих предметов: *Как то, что даже антресоль При виде плеч твоих трясло* («Сестра моя — жизнь», 1917). Однако прекращение любовного контакта ассоциируется с «вырыванием» именно из рук (*И тотчас вырвалась из рук И выскользнула из объятий* («Ева», 1956)), как и стремление отвергнутого «Я» приблизиться именно к рукам возлюбленной: *Так пел я, пел и умирал. И умирал, и возвращался К ее рукам, как бумеранг, И — сколько помнится — прощался* («Сестра моя — жизнь», 1917).

Поскольку у Пастернака весь мир одушевлен, то руками наделяются и объекты внешнего мира, подвергающиеся персонификации: как природные, например, ветер (*Руки враскидку, крючки назад, Стан казакином, как облако, вспучен, Окрик и свист, берегись, осади, — Двор! Этот ветер морозный — как кучер* («Двор», 1916, 1928)), так и артефакты, поставленные в один ряд с людьми: **В руках у крыши, у труб, у недогроз** *Не сумерки, — карандаши для грима (1923); Как губы, — шепчут; как руки, — вяжут; Как вздох, — невнятные, как кисти, — дряхлы* («Мельницы», 1915, 1928). Рука в смысле некоей силы, оказывающей помощь, может появляться и у окружающей местности: *И мартовская ночь и автор Шли рядом, и обоих спорящих Холодная рука ландшафта Вела домой, вела со сборища* («Встреча», 1918).

Оба компонента — *глаз, око и рука* — очень активно используются Пастернаком во фразеологических оборотах и их трансформациях: *Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз; Глаз не смыкал и горе мыкал; А в зарослях парковых очи хоть выколи / А в зарослях парковых глаз хоть выколи* (два варианта); *И в будущем из рук судьбы получен; Он в руки грешников себя предаст* и др.). Заметим при этом, что многие фразеологизмы и фразеологические обозначения невербальных жестов теряют свой идиоматический характер, за счет чего происходит реализация метафорического значения в тексте, ср.: *И сокровенье, — и что там, На старом месте, старый шрам Ноябрьских туч; что, приложив К устам свой палец, полужив, Стоит знакомый небосклон, И тем, что за ночь вырос он* («Десятилетье Пресни», 1915). Фразеологическое значение уходит на второй план, на первый выходит образ небосклона.



Хотя число употреблений слова *уши* не столь велико — всего 22 + *ушко* (4), *барабанная перепонка* (1), слуховое восприятие также важно для Пастернака, учитывая его раннюю приверженность к музыке [3]. Слуховое восприятие при этом часто обозначается не через название органа, а через лексему «слух», причем способностью к такому виду восприятия наделяются прежде всего природные объекты: *И воздух степи всполошен: Он чует, он вливает дух Солдатских бунтов и зарниц. Он замер, обращаясь в слух* («Распад», 1917). Происходит также слияние говорения (воспроизведения звука) и слуха (восприятия звука): *Дорогою бессонный говор веток Был смутен и, как слух, тысячеуст* («Спекторский», 1925–1931). Эти природные звуки воспринимаются поэтом (лирическим «я») как шум, превращающийся затем в стихи: *В ушах с утра какой-то шум. Он в памяти иль грезит?* («Разлука», 1953).

Надо отметить, что соматизм «ухо», «уши» в тексте также в основном используется во фразеологизмах (*И уши навострив; И город грезит, по уши в воде; В то же утро, ушам не поверя; Он шел из мглы Удушливых ушей ущелья — Верблюдом сквозь ушко иглы и др.*).

Значительное место занимают *губы* и *рот* как место порождения речи и как органы телесных любовных ощущений: *губы* (48), *уста* (12), *рот* (24) (ср. знаменитое *Имелась ночь. Имелось губ Дрожание*).

Здесь можно сделать и более общее замечание о том, что органы восприятия выступают как метонимии творческого процесса и оцениваются самими поэтами как креативные и текстопорождающие. Это прежде всего, согласно Е. Фарыно [11, с. 36], *глаза, уши, губы, грудь*. Они стоят на границе внешнего и внутреннего мира и обеспечивают их взаимную проницаемость: мир и «Я» удостоверяются друг в друге посредством слияния органов чувств. Такая взаимная проницаемость, в первую очередь инстанций порождения и восприятия звука, характеризует мир Пастернака с самых ранних его произведений: *Я — уст безвестных разговор, Как слух, подхвачен городами; Ко мне, что к стертой анаграмме, Подносит утро луч в упор* («Лесное», 1913); *О, все тогда — одно подобье Моих возроптавших губ, Когда из дней, как исподлобья, Гляжусь в бессмертия раструб* («Близнец в тучах», 1913); *К губам поднесу и прислушаюсь, Все я ли один на свете, — Готовый навзрыд при случае, — Или есть свидетель* («Плачущий сад», 1917).

При этом креативные возможности *губ* и их функции как органа любовного соприкосновения в рамках одного стихотворения взаимозависимы и взаимопереходны, и обе эти потенции присваиваются по принципу отражения самим стихам как плоду любви и творчества, как в «Нашей грозе» (1917).

Большой значимостью для поэта обладает и *сердце*, вместилище разного рода чувств и орган, отражающий общее состояние человека: *сердце* (53), *предсердье* (2), *аорта* (3). По Пастернаку, *Мирозданье — лишь страсти разряды, Человеческим сердцем накопленной* («Сестра моя — жизнь», 1917).

В переносном значении *сердце* как орган, в котором сосредоточены любовные переживания и эмоции, приобретает способность изменять-



ся физически, и его изменения становятся видны, как на коже: *мне больно, довольно – стенает во мне Назревшее сердце, мой друг в матинэ?* («Марбург», 1916, первый вариант); *О ангел залгавшийся, – нет, не смертельно Страданье, что сердце, что сердце в экземе!* («Разрыв», 1918). Само анатомическое строение сердца также получает отражение в мире Пастернака, когда он метафорически отображает неразрывность со своей возлюбленной даже после смерти с положением сердца и предсердия: *И я б хотел, чтоб после смерти, Как мы замкнемся и уйдем, Тесней, чем сердце и предсердье, Зарифмовали нас вдвоем* («Второе рождение», 1931). «Сердечная мышца» – орган, подверженный ритмическому сокращению, – предстает у поэта как инстанция, улавливающая волны звуков и затем по принципу отражения воплощающая их в стихах: *Опять опавшей сердца мышцей Услышу и вложу в слова, Как ты ползешь и как дымишься, Встаешь и строишься, Москва* («Волны», 1931).

Выделяются также *лицо* (45) с его составляющими как внешнее осуществление личности человека: *щека* (16), *лоб* (14), *чело* (4), *исподлобья* (4), *крутолобость* (1), *скулы* (5), *подбородок* (1), *морищины* (1) – и голова целиком: *голова, глава* (35), в которой особо отмечены *виски, височные жилы* (10), *затылок* (7), *волосы* (15), ср.: *И – целыми деревьями В глаза, в виски, в жасмин!* (1917); *(Сейчас там ночь.) Задушный твой затылок* (1918) и др.

Присвоение «лица» явлениям и предметам окружающей действительности – еще одно проявление принципа «всеобщей одушевленности» в мире Пастернака. Окружающая действительность как бы становится «личностной», имеющей свое выражение лица, свой характер. Это и *лицо грозы*, отраженное в зеркалах (*У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску* («Июльская гроза», 1915)), и *лица лазурного неба и реки*, отражающиеся друг в друге (*Лицо лазури пьет над лицом Недышащей любимицы реки* («Сестра моя жизнь», 1917), и *лицо улицы*, которое все время меняется (*И улица меняется в лице, И ветер машет вырванным рецептом* («Двадцать строк с предисловием», 1925). В то же время объекты действительности отраженно способны к восприятию «личности» самого человека: *Крыши городов дорогой, Каждой хижины крыльцо, Каждый тополь у порога Будут знать тебя в лицо* («Художник», 1936).

Лексема *лицо*, как мы видим, часто встречается и во фразеологизмах, причем состояния, обозначаемые ими, также накладываются Пастернаком на природу: *На лугах лица нет, У прудов нет сердца, бога нет в бору* («Воробьевы горы», 1917) – тут также следует отметить фразеологизм с соматизмом *сердце*.

«Олицетворение» применяется Пастернаком и по отношению ко всей жизни целиком: *Мне хочется, как сон при свете солнца, Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо* («Второе рождение», 1931). При этом способностью «смотреть в лицо» наделена и смерть, и мы имеем дело как бы с актантно перевернутой идиомой «смотреть смерти в лицо»: *В лесу казенной землемершею Стояла смерть среди погоста, Смотря в лицо мое умершее, Чтоб вырыть яму мне по росту* («Август», 1953). Таким образом, *лицо* как бы становится репрезентантом индивидуального облика всего



человека, даже после смерти — ср. в стихотворении «Памяти Цветаевой» (1943): *Лицом повернутая к богу, Ты тянешься к нему с земли, Как в дни, когда тебе итога Еще на ней не подвели.* Отсюда возникает авторский фразеологизм Пастернака «не отступаться от лица»: *И должен ни единой долькой Не отступаться от лица, Но быть живым, живым и только, Живым и только до конца («Быть знаменитым некрасиво...», 1956).*

Из других соматизмов, связанных с лицом и головой, хочется отметить уникальную характеристику, которой удостоена первая жена поэта, Е. Лурье-Пастернак, — *крутолобость* из стихотворения «Годами когда-нибудь в зале концертной...» (1931). Эта *крутолобость* интересна не только с точки зрения портрета художницы, но и чисто лингвистически в плане звуковой организации стиха, поскольку как бы вбирает в себя все составляющие ее облика — *круг, улыбку и лоб: Художницы робкой, как сон, крутолобость, С беззлой улыбкой, улыбкой вздох, Улыбкой, огромной и светлой, как глобус, Художницы облик, улыбку и лоб.*

Если *крутолобость* выделяется своей уникальностью (единичный случай употребления), то *виски, височные жилы* (10) обращают на себя внимание, напротив, достаточно высокой частотностью по отношению к составляющим головы. Прежде всего, *виски* становятся ощутимы весной: *Весна, ты сырость рудника в висках, Мигренью руд горшок цветочный полон* (1915), *Опять весна в висках стучится* (1910), *Одна весна лишь над висками* (1909–1920), *И от поста болят виски* (1915). *Висок* упоминается и при метонимическом перечислении ряда соматизмов, которые составляют и замещают человека целиком: *Когда бы, человек, — я был пустым собраньем Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щек!* («Разрыв», 1918). *Виски* связаны и с творческим музыкальным восприятием мира: *Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней В ветвях, — в узлах височных жил. Окно, И синий лес висячих нотных линий* («Окно, поупитр и, как овраги эхом...», 1931). Все это дает возможность предположить, что у Пастернака часто, особенно весной, случались мигрени, которые становились импульсом к порождению текста: *О, верь игре моей, и верь Гремящей вслед тебе мигрени!* («Сестра моя — жизнь»). При этом, как следует из его переписки, например, с Е. Пастернак 1926 г., мигрень рассматривалась поэтом как нечто привычное: «меня обуревали мученья другого рода, безмолвные и настойчивые, как мигрень» [7]; в 1933 г. О.М. Фрейденберг он пишет, что то, что у него обнаружили, — «не фурункулез, не экзема, а загрязнение кровеносной и лимфатической сетки, от которого через три дня ничего не осталось, кроме головных болей, обыкновенных, как мигрень» [8, с. 140].

Большое внимание уделяется и нижним конечностям как основе передвижения человека: *нога* (45), *колено* (7), *коленная чашечка* (1), *стопа* (5), *ступня* (2), *пята* (2), *лодыжка* (1), *икры* (1), *голень* (1), *щиколотка* (1). Здесь можно сказать, что Пастернак особо любит фразеологизм *с головы до ног*, с индивидуальным вариантом *от гребенок до ног* (ср.: *В тот день всю тебя, от гребенок до ног... Носил я с собою и знал назубок при правильном Покроюсь с головы до ног Горшечную глазурью*).



Наряду с «руками», «ноги» также относятся к таким соматизмам, которые связаны с обликом любимой. Так, в стихотворении «Образец» из «Сестры моей жизни» (1917) находим в связи с фразеологизмами «в ногах валяться», «в ногах ползать» (со значением «лицо (X) вымаливает у другого лица (Y) исполнения своей просьбы или просит прощения») строки с криптограммой фамилии «Пастернак», где она соотносится с травой, растением: *И ползала, КАК ПАСыНоК, ТРАВа в Ногах у Ней*. На поверхностном же уровне мы обнаруживаем метафорическое олицетворение «травы». Интересно, что в романе «Доктор Живаго» мы имеем дело с прямым использованием фразеологизма «валяться в ногах» — так Лара рассуждает о Комаровском: *Как ему не стыдно валяться в ногах у нее и умолять* [6, т. 3, с. 150].

С еще одной образной трансформацией фразеологизма мы встречаемся в стихотворении «Смерть поэта» (1931), посвященном самоубийству Маяковского. Смерть здесь представлена как возможность «второго рождения»: *Ты спал, прижав к подушке щеку, Спал, — со всех ног, со всех лодыг Врезаясь вновь и вновь с наскоку В разряд преданий молодых*. Поскольку правильная версия фразеологизма — «бежать со всех ног», то «спать — со всех ног... врезаясь» выступает как своеобразный оксюморон, означающий то, что сон Маяковского — это на самом деле «бег к истокам» в «разряд преданий молодых». Для усиления Пастернак добавляет еще словосочетание «со всех лодыг», как раз рифмующееся с «молодых». Такое понимание «ухода» как прорыва в новое разъяснено в «Охранной грамоте»: *Он лежал на боку, лицом к стене, хмурый, рослый, под простыней до подбородка, с полукрытым, как у спящего, ртом. Горделиво ото всех отвернувшись, он, даже лежа, даже и в этом сне, упорно куда-то порывался и куда-то уходил. Лицо возвращало к временам, когда он сам назвал себя красивым, двадцатидвухлетним, потому что смерть заостривла мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выраженье, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают* [6, т. 4, с. 237].

Особенностью Пастернака является и то, что в ноге он метонимически выделяет «стопу», «ступню» как часть ноги, которая оставляет след: *Где что ни знак, то отпечаток Ступни, поставленной вперед* («Сегодня с первым светом встанут...», 1913, 1928); *По той же дороге чрез эту же местность Шло несколько ангелов в гуще толпы. Незримыми делала их бестелесность, Но шаг оставлял отпечаток стопы* («Рождественская звезда», 1947). Эта особенность узуса Пастернака вызвала критические замечания М. И. Шапира в статье «Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)» [15] с эпиграфом «...А ты прекрасна без извилин...». В частности, анализируя строки Пастернака из стихотворения «Художник» (1936) *Как-то в сумерки Тифлиса Я зимой занес стопу*, он возводит словосочетание «занес стопу» к фразеологизму *ноги сами его туда занесли*, который фактически является конверсивом к пастернаковскому. Однако, как было нами показано в книге «Синтез целого» [12, с. 200—201], здесь Пастернак вполне естественно следует своему метонимическому принципу, который по внутренней форме скорее соотносит *Я занес стопу* с фразеологизмом *здесь не ступала нога человека* и



отсылает к более раннему стихотворению поэта «Метель» (1914, 1928): *В посадке, куда ни одна нога Не ступала, лишь ворожеи да вьюги Ступала нога, в бесноватой округе, Где и то, как убитые, спят снега.*

В заключение мы сосредоточимся на соматизмах — названиях артикуляционных органов, которые также достаточно зримо представлены в поэзии Пастернака: *горло, горлышко* (18), *горловые связки* (1), *горловая (полуда)* (1), *язык* (9), *гортань (гортанно)* (9), *глотка* (2), *глотательная впадина* (1), *кадык* (1).

Слова *горло, гортань* как наименования органов, где рождаются звуки, в первую очередь характеризуют певчих птиц, а они, как известно, метафорически привязаны к образу поэта-певца. Так, контексты, описывающие птичьи рулады и имеющие особую звукописную организацию (*Лес стянут по горлу петлею пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной гладиатор органа* («Весна», 1915); *И ночь полоскалась в гортанях запруд. Казалось, покамест птенец не накормлен, И самки скорей умертвят, чем умрут, Рулады в крикливом, искривленном горле* («Импровизация», 1915)), постепенно связываются со способностью поэта подражать птицам. Само пение уподобляется «питью», а звуки — звездам: *Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. Звезды долго горлом текут в пищевод, Соловьи же заводят глаза с содроганьем, Осушая по капле ночной небосвод* («Осень», 1918). Затем способностью издавать звуки, подобно птицам, наделяется «осень» как метафора замирания природы перед зимним периодом и метафора затухания жизни: *И осень, дотоле вопившая вьюю, Прочистила горло; и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе — На пиру Платона во время чумы* («Лето», 1931). Согласно поэту, «осень» «прочистила горло», т. е. возобновила способность к пению в противовес «завываниям выпи», что в рамках символики всей книги «Второе рождение» означает возможность перехода к новому циклу поэтического творчества. В рамках этой же книги происходит отказ поэта от такой поэзии, которая приводит к болезни, смерти — метафорически к стихам с кровью, хлынувшей из горла: *О, знал бы я, что так бывает, Когда пускался на дебют, Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют!* (1930—1931).

Горло, точнее, его сжатие, спазм также является показателем нахлынувших чувств, волнения: *О женщина, твой вид и взгляд Ничуть меня в тупик не ставят. Ты вся — как горла перехват, Когда его волнение сдавит* («Ева», 1956).

Таким образом, мы рассмотрели наиболее релевантные группы лингвосоматизмов у Пастернака. Анализ позволил отметить, что человек часто обозначен у Пастернака метонимически, через перечисление отдельных органов, представляющих и замещающих его целиком (ср.: *Душа не береглась, И память — в пятнах икр и щек, И рук, и губ, и глаз; Когда бы, человек, — я был пустым собраньем Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щек!*). Одновременно и весь мир персонифицируется путем присвоения ему частей человеческого тела, которые выступают как олицетворяющие детали (*Плитняк раскалялся, и улицы лоб Был смугл, и на*



небо глядел исподлобья Бульжник; Холодная рука ландшафта Вела домой, вела со сборища и др.). Часто соматизмы представлены в составе фразеологизмов, как трансформированных (*Спал со всех ног*), так и не трансформированных (например, на 84 использования соматизма *глаз* приходится 30, а на 45 соматизмов *нога* – 11 фразеологически связанных сочетаний), но в обоих случаях порождается новый образный смысл, часто не заложенный в их идиоматику.

Мы также попытались указать на поэтические функции соматизмов как центров притяжения поэтических приемов – в частности, связанных с паронимической аттракцией и аллитерацией (*Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней; Рулады в крикливом, искривленном горле*), положением слова в рифменной позиции (*лодыг – молодых*), ритмом и метром (*А я пред чудом женских рук, Спины, и плеч, и шеи И так с привязанностью слуг Весь век благоговею*), однако это только предварительные замечания, развитие которых может вылиться в новое исследование.

Список литературы

1. Голованевский А.Л. Фразеология с соматическими компонентами в языке поэзии Ф.И. Тютчева как отражение русской языковой картины мира // Проблемы взаимодействия славянских языков и культур в их истории и современном состоянии : сб. науч. ст. Брянск, 2011. С. 71–80.
2. Двизова А.В., Крюкова Л.Б. Лингвистические средства выражения ситуации зрительного восприятия в поэтических текстах Б. Пастернака // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. №3 (19). С. 21–29.
3. Двизова А.В. Ситуация чувственного восприятия и способы ее языковой репрезентации в поэзии Б.Л. Пастернака : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014.
4. Жолковский А.К. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. Wien, 1980. С. 205–244.
5. Миняева С.А. Соматическая лексика в поэзии М.И. Цветаевой : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.
6. Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. М., 1989–1992.
7. Пастернак Б. «Существованья ткань сквозная». Переписка с Евгенией Пастернак, дополненная письмами к Е. Пастернаку. М., 2017.
8. Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.
9. Плужникова Д.М. Поэтика соматизмов в творчестве Беллы Ахмадулиной : дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2017.
10. Сычева Е.Н. Соматизмы в поэтических текстах Ф.И. Тютчева и в составе фразеологических единиц // Вестник Брянского государственного университета. 2012. №2-1. С. 289–293.
11. Фарыно Е. Дешифровка // Russian Literature. 1989. № XXVI. P. 1–68.
12. Фатеева Н.А. Синтез целого. На пути к новой поэтике. М., 2010.
13. Харченко В.К., Плужникова Д.М. Лингвосоматика. Обозначение частей тела в поэзии Беллы Ахмадулиной. М., 2015.
14. Цветаева М. Соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 2 : Проза и письма.
15. Шапир М.И. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) // Известия РАН. Сер. лит. и языка. 2004. Т. 63. №4. С. 31–53.



Об авторе

Наталья Александровна Фатеева – д-р филол. наук, гл. науч. сотр., Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Россия.
E-mail: nafata@rambler.ru

The author

Prof. Natalya A. Fateeva, Senior Researcher, Vinogradov's Institute of the Russian language, RAS, Russia.
E-mail: nafata@rambler.ru