

**Татьяна Красильникова** —

выпускница магистерской программы «Русская литература и компаративистика» (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»); магистрантка программы Cognitive Science в университете Тренто (Италия). Исследовательница поэтики русской литературы XX в.

\*

**Павел Успенский** —

к. ф. н., PhD, доцент Школы филологических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Исследователь истории и поэтики русской литературы XIX–XX вв. Автор книг «Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. — 1917 г.)» (Тарту, 2014), «К русской речи: идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама» (Москва, 2020; совместно с Вероникой Файнберг).



ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПАСТЕРНАКА



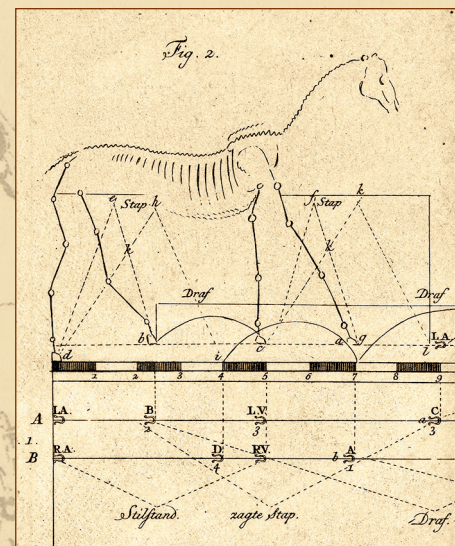
Т. КРАСИЛЬНИКОВА, П. УСПЕНСКИЙ

SERIES MINOR



ТАТЬЯНА КРАСИЛЬНИКОВА  
ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПАСТЕРНАКА



«СЕСТРА МОЯ — ЖИЗНЬ»  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИДИОМАТИКИ



STUDIA PHILOLOGICA

---

SERIES MINOR





ТАТЬЯНА КРАСИЛЬНИКОВА

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

---

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
ПАСТЕРНАКА:  
«СЕСТРА МОЯ — ЖИЗНЬ»  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИДИОМАТИКИ



Издательский Дом ЯСК  
Москва 2021

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2)

К 78

Рецензенты:

*Роберта Сальваторе*, PhD, Мессинский университет (Италия)

*Роман Лейбов*, PhD, Тартуский университет (Эстония)

### **Красильникова Т., Успенский П.**

К 78 Поэтический язык Пастернака: «Сестра моя — жизнь» сквозь призму идиоматики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. — 176 с. — (Studia philologica. Series minor).

ISBN 978-5-907290-67-9

В монографии рассматривается поэтический язык книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь» сквозь призму идиоматики (коллокации, фразеологизмы, устойчивые словосочетания, конструкции и поговорки). Пристальное прочтение стихов сборника — начиная с разбора отдельных строк и строф и заканчивая языковым анализом нескольких стихотворений — позволяет утверждать, что «готовые» словосочетания были для поэта источником неожиданных и темных метафор, а также обеспечивали повышенную семантическую связность и многозначность поэтического текста. Особая роль идиоматики в «Сестре моей — жизни» дает возможность на новых основаниях обратиться к проблеме эволюции поэтического языка модернизма.

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2)

*В оформлении сборника использованы гравюры  
Иоганнеса ле Франка ван Беркхея «Движение лошади» (1739/1812)  
и Жака Калло «Лошади в разных позах» (1621)*

ISBN 978-5-907290-67-9



9 785907 290679 >

© Т. Красильникова, 2021

© П. Успенский, 2021

© Издательский Дом ЯСК, 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	7
Введение: Пастернак сквозь призму языка .....	11
I. Основные типы работы с идиоматикой .....	21
<i>Простые случаи обыгрывания идиом</i> .....	21
<i>Сложные случаи обыгрывания идиом</i> .....	26
Семантизация и десемантизация .....	29
Частичное проявление идиомы .....	36
Дублеты .....	51
Контаминация .....	58
Идиоматика в поэзии vs. фразеология в письменном языке и речи .....	68
II. Идиоматический комментарий к строфам «Сестры моей — жизни» .....	74
III. Анализ текстов .....	121
Наша гроза .....	121
Mein Liebchen, was willst du noch mehr? .....	131
Мухи мучкапской чайной .....	140
Заключение: Пастернак, Мандельштам и эволюция поэтического языка модернизма .....	158
Литература .....	167
Указатель стихотворений Пастернака .....	174



*Решаю ребусы Бориса Пастернака.  
О, как в них непонятное понятно,  
понятное непонятно.*

Ян Сатуновский (1975)

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга посвящена роли идиоматики в поэзии Пастернака. В качестве иллюстративного материала мы выбрали хрестоматийный сборник — «Сестра моя — жизнь», однако основные положения работы могут быть применены и к другим стихам до «Второго рождения». Если коротко формулировать нашу цель, то она заключалась в том, чтобы показать, что поэтика Пастернака пронизана обыгрыванием идиоматики на самых разных уровнях. Она, по сути, выступает особым материалом поэтической речи, из которой создаются высказывания разного уровня сложности, и именно ей часто (но не всегда!) объясняются темные места поэтики Пастернака. Опираясь на уже сделанные исследователями наблюдения и добавив множество новых, мы предлагаем последовательное систематическое описание роли идиоматики в «Сестре моей — жизни», начиная с простых очевидных примеров и заканчивая прочтением отдельных сложных текстов сборника. Анализ идиоматики у Пастернака позволяет выявить языковые механизмы «темного» модернизма, в частности сопоставить Пастернака с Мандельштамом на новых основаниях.

Работа состоит из нескольких разделов. Во *Введении* мы оговариваем методологию работы, обосновывая необходимость анализа идиоматики у Пастернака, и даем краткий



обзор литературы. Первый раздел — *Основные типы работы с идиоматикой* — призван очертить главные, «чистые» приемы обыгрывания готовых элементов языка. Его задача — предложить читателю классификацию основных типов работы с фразеологией и объяснить связанные с ними семантические эффекты. Эта часть книги несколько раз ветвится: сначала рассматриваются в качестве отдельного класса простые случаи, затем — сложные, причем внутри сложных случаев выделяется несколько групп. Каждая группа сопровождается примерами, иногда штучными, в некоторых случаях — многочисленными. Первый раздел завершается сопоставлением приемов работы с идиоматикой у Пастернака с фразеологическими трансформациями в языке.

Во второй части — *Идиоматический комментарий к строфам «Сестры моей — жизни»* — идиоматика анализируется не в минимальном контексте 1–2 строк, а в рамках одной или нескольких строф. Такой ракурс позволяет увидеть работу Пастернака с языком в «естественных условиях» стихотворения и показать, как возникают многие сложные метафоры и темные смыслы. В отличие от чистых примеров начала книги, в конкретных фрагментах мы, как правило, сталкиваемся с напластованием идиоматических трансформаций и модификаций.

Третий раздел книги — *Анализ текстов* — посвящен монографическому анализу трех хрестоматийных стихотворений сборника Пастернака: «Наша гроза», «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?» и «Мухи мучкапской чайной». Свою задачу мы видели в том, чтобы на примере этих стихов дать целостный анализ фразеологического плана, то есть показать, как Пастернак виртуозно препарирует готовые элементы языка от начала до конца стихотворения. Вместе с тем анализ целых стихотворений позволяет выявить и ограничения выбранного подхода.

Наконец, в *Заключении* мы, во-первых, обращаемся к сопоставлению Пастернака и Мандельштама, которые, даже с учетом всех оговорок, в методологическом ракурсе нашей

---

работы парадоксально оказываются очень близкими поэтами. Во-вторых — к **эволюции** поэзии русского модернизма. Поскольку за конкретными примерами и разборами стихов главный вывод может потеряться, выскажем его здесь: плотность обыгрывания идиоматики у Пастернака, как и у Мандельштама, позволяет утверждать, что в эволюции поэтического языка модернизма именно идиоматика играла одну из главных ролей.



## **ВВЕДЕНИЕ: ПАСТЕРНАК СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЯЗЫКА**

«Сестра моя — жизнь» (1922; далее СМЖ) — один из самых каноничных поэтических сборников — до сих пор волнует любителей поэзии и ее исследователей. Уже не одно поколение читателей захватывает головокружительная поэтика СМЖ, а литературоведы не одно десятилетие стараются уточнить ее особенности и описать ее смысл, сосредотачиваясь на разборе как отдельных стихотворений, так и всей книги. Объяснительные модели базируются на разных подходах и предпосылках: это и акцент на историческом контексте и биографических обстоятельствах, и анализ тем и мотивов книги [Platt 1999; Cierella 1999; Пастернак Е. 1999; Жолковский 2011: 117–148], и интертекстуальная парадигма [Смирнов 1995], и формальное описание особенностей стиля СМЖ — от частотного словаря до синтаксиса [Левин 1966; Баевский, Романова 2008]. Особую популярность снискал жанр комментария к СМЖ, в рамках которого — текст за текстом — формализуется поэтика стихотворения (тропы, строфика, рифмовка, размеры), а также предлагается объяснение его смыслового развития за счет восстановления пропущенных звеньев и перевода оригинальной авторской семантики на общелитературный язык, иногда с учетом литературной традиции [O'Connor 1988; МГ, ИП 2008; Бройтман 2007]. Такое медленное чтение само по себе предполагает внимание к языку Пастернака. Однако несмотря

на множество основательных работ о СМЖ идиоматические механизмы, лежащие в основе сложных, а подчас и загадочных метафор, не получили должного освещения<sup>1</sup>.

Конечно, многие особенности поэтического языка Пастернака описаны в работах, позднее ставших классическими<sup>2</sup>. Хотя они специально не концентрируются на фразеологии, некоторые выделенные исследователями паттерны непосредственно связаны с нашей темой.

В первую очередь необходимо вспомнить важную статью Ю. М. Лотмана «Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста» (1969). Лотман постулирует, что для поэтики Пастернака характерно снятие ограничений на сочетаемость слов на семантическом

---

<sup>1</sup> Поскольку Гаспаров, как совместно с Подгаецкой, так и самостоятельно, рассмотрел значительную часть стихов СМЖ, а О'Коннор и Бройтман — весь корпус текстов книги, постоянные ссылки на эти работы утяжелили бы текст нашей работы. Мы с благодарностью учитывали опыт исследователей, но решили сослаться на их наблюдения в случае, если они затрагивают язык Пастернака и предлагают лингвистические объяснения семантики, а также тогда, когда обсуждение смысловых нюансов принципиально важно и для наших построений. Заинтересованный читатель (исследователь) легко сможет сравнить предложенные в книге соображения и наблюдения с уже сделанными.

<sup>2</sup> С подачи Р. О. Якобсона [1987] многие литературоведы анализировали метонимию в языке Пастернака. А. К. Жолковский [2011] последовательно объяснял связь поэтического мира и языка поэта (наречия, синтаксис). М. Ю. Лотман [1996] исследовал глагольную поэтику Пастернака по контрасту с поэтикой существительных у Мандельштама. Лингвистический анализ темных мест и неожиданных поэтических ходов предпринимался как лингвистами, так и литературоведами [Левин 1966; Фатеева 1995; Ковтунова 1995]. Уделялось внимание грамматической неопределенности и эллипсисам в поэтике Пастернака, а также сдвигам и нарушениям языковой нормы [Левин 1966; Юнгрен 1982; Кнорина 1982; Ковтунова 1990; Иванов 2015: 528–539]. Укажем также на диссертацию Е. Некрасовой [1985], в которой раздел о сравнениях у Пастернака содержит множество тонких и важных наблюдений об устройстве поэтической семантики и основных принципах организации смысловых рядов в стихах поэта.

уровне. Это порождает особый поэтический язык, нарушающий целый ряд норм: прежде всего, нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения естественного языка, и нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения «здорового смысла». По Лотману, Пастернак последовательно занят тем, что разрушает «рутину привычных представлений и господствующих в языке семантических связей», и эта борьба с «фикциями языка во имя реальности, прежде всего, опирается на представление о том, что отдельность предметов порождена языковыми схемами» [Лотман 1969/2001: 707].

Преодоление языковой и как следствие мировоззренческой инерции Лотман объясняет «сознательной заменой» одних (ожидаемых) денотатов другими. Вместо *оплывает свеча* у Пастернака появляются «оплывает печать», «оплывают слова», «оплывающая книга» [Там же: 707]. Иногда исследователь объясняет выявленный принцип фразеологией. Количество фразеологических примеров в статье можно пересчитать по пальцам. Так, в стихе «Дай застыть обломком о тебе» соединяются выражения *обломок тебя* (чего?) и *память о тебе* (о ком?) [Там же: 713, прим. 1]. На самом деле, как мы покажем ниже, идиоматических примеров у Пастернака значительно больше. Здесь же отметим, что само нарушение языковой нормы, столь принципиальное для поэта, возможно отследить, обращаясь именно к готовым, зафиксированным в языке конструкциям и словосочетаниям. Подобные нарушения нормы попадали в сферу внимания лингвистов и литературоведов с лингвистическими интересами.

Так, И. И. Ковтунова, разбирая сравнения у Пастернака, отмечала, что для поэта характерен прием «расчленения устойчивого словосочетания, приобретающего в тексте, помимо общеязыкового, индивидуальное метафорическое значение». Один из вариантов реализации этого приема заключается в том, что «имя остается в сравнении, а глагол переносится в предмет сравнения и вступает в необычное сочетание с другим именем», как, например, в строке «Стучатся опавшие годы, как листья» [Ковтунова 1995: 165, 166]. Другой

вариант — повторение глагола, но уже в неожиданном значении, как в строках «Тревога подула с грядущего, / Как с юга дует сирокко» [Ковтунова 1995: 167]<sup>3</sup>. В цитатах важно обратить внимание на то, что неожиданная семантика возникает за счет непривычного заполнения валентностей глаголов, однако само переживание неожиданности возможно за счет обыгрывания фразеологии в широком смысле: без знания «готовых элементов» языка — *дует ветер, опавшие листья* — читатель не смог бы почувствовать языковой сдвиг.

Аналогичным образом объясняются введенные Ю. И. Левиным «атопоконструкции» — такие словесные ряды, члены которых семантически несовместимы; эта несовместимость приводит к смысловому усложнению. Так происходит, например, в строке «Терять язык, абонемент» [Левин 1966: 214]. Эффект несовместимости (или сложной, обыгранной совместимости элементов) возникает только за счет того, что в языке есть фразеологизм *потерять язык*. С нашей точки зрения, такого рода многочисленные примеры целесообразнее объяснять именно через общеязыковую идиоматику.

Отдельно стоит выделить статью М. И. Шапира [2004], посвященную несколько другому феномену — авторской глухоте, которая, по мысли исследователя, является следствием установки на «непринужденную авторскую речь». Однако очень многие его примеры обнаруживают в своей основе трансформацию фразеологии. Например, если Шапир считал строки «Не распускай слюнями жижу» и «Я помню ночь, и помню друга в краске» поэтической неточностью, то для нас, напротив, важно, что в их основе лежит трансформация идиом, ср. *распускать / распустить слюни, вогнать кого-либо в краску*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Сходные эффекты, по наблюдениям исследовательницы, возникают и от работы Пастернака с прилагательными.

<sup>4</sup> Яркая и многократно обсуждавшаяся концепция Шапира, с нашей точки зрения, нуждается в корректировках, однако, поскольку в его

Хотя в исследовательской литературе набирается корпус примеров, в которых фразеология служит основой оригинальных метафор, ее роль и место в стихах Пастернака не до конца объяснены. Насколько частотно она трансформируется, есть ли какие-то закономерности в приемах работы с ней, образует ли игра с идиоматикой последовательную систему?

В этом контексте стоит назвать работы, сфокусированные непосредственно на фразеологии у Пастернака [Василенко 2015; Кузнецова 2009], причем отдельно выделим главу диссертации Г. Н. Гиржевой [1991: 90–126]. В отличие от названных выше филологов, этих исследователей интересует не столько соотношение языка и смысла, не столько поэтика, сколько строгое лингвистическое описание употреблений фразеологии и ее легких трансформаций. С нашей точки зрения, в этих работах достаточно простые и подчас очевидные случаи описываются чрезмерно педантично, а действительно сложные примеры не затрагиваются. Значимое исключение — книга Роберты Сальваторе о поэтике ранней лирики Пастернака. В ней, в частности, отдельный раздел посвящен лингвистическому аспекту метафор и трансформации фразеологии [Salvatore 2014: 50–55]. Помимо блестящих точечных наблюдений, в книге итальянской исследовательницы обнаруживается и глубокая рефлексия над тем, какую функцию несет трансформация идиоматики у Пастернака.

В рамках настоящей работы идиоматику мы понимаем предельно широко — как существенный пласт литературного языка, состоящий из «готовых элементов»: коллокации (фраземы) и идиомы (фразеологизмы), а также афоризмы, пословицы, поговорки и другие провербиальные образования<sup>5</sup>. К идиоматике относятся и лексические функции

---

статье примеры из СМЖ минимальны, мы надеемся обсудить подход Шапира в отдельном исследовании, работая с теми же примерами.

<sup>5</sup> В таком широком понимании идиоматики мы, в частности, опираемся на фразеологическую теорию А. Н. Баранова и Д. О. Добровольского [2008].



И. А. Мельчука, А. К. Жолковского и Ю. Д. Апресяна, поскольку на поверхностном лексическом уровне они обеспечивают фиксированную связь лексем. Напомним только один пример: одна из функций: *Magn* ('очень', 'высокая степень'); *Magn* (*брюнет*) = *жгучий*, *Magn* (*дурак*) = *круглый*, *Magn* (*ошибка*) = *грубая* (см.: [Апресян 1995: 45], в той же работе более подробное описание и указание литературы).

Мы включаем в идиоматику также и лингвистику конструкций — таких образований, семантика которых не выводится из отдельных лексических элементов, вроде конструкции с удвоением глагола по модели *тушат-тушат* или *думал-думал* (см. описание грамматики конструкций на материале русского языка и анализ конструкций с удвоением глагола в сборнике: [Лингвистика конструкций 2010: 18–79, 83–94]). Как и в случае с лексическими функциями, конструкции — важный пласт устойчивых идиоматических сочетаний в языке (при этом они допускают большую вариативность, чем идиомы и лексические функции).

В отличие от строгих лингвистических описаний, нам не так важно проводить четкую границу между фраземами и идиомами, лексическими функциями и коллокациями, конструкциями и поговорками — для нас существенно, что это устойчивые элементы языка, которые находятся наготове у говорящего и слушающего и в нормативном виде опознаются как одна лексическая единица. Хотя в случае простого обыгрывания идиомы коллокации и конструкции ведут себя несколько по-разному, **в сложных трансформациях**, как мы покажем ниже, **их поведение не отличается**.

Прежде чем перейти к примерам идиоматики у Пастернака, нам важно сделать две принципиальные методологические оговорки. Зона фразеологии существует рядом с областью концептуальных метафор (см.: [Лакофф, Джонсон 2004], для русских стихов — [Павлович 1995]). В этой сфере лексический уровень подчинен уровню понятий, а вопрос фиксированной связи между словами уходит на второй план: в культуре есть закрепленное понятийное соотношение

доменов (например, ОГОНЬ и ЧУВСТВО), которое в плане выражения может принимать самые разные обличья (на месте ЧУВСТВА может быть *любовь, страсть, нежность*, а на месте ОГНЯ — *пламя, пожар* или глаголы, связанные с процессами горения). Из-за множества вариантов реализации можно считать, что связь между словами в этих случаях не такая крепкая. Хотя мы понимаем, что концептуальные метафоры — это отдельный исследовательский сюжет, ведущий от языка к устройству мышления, иногда мы обращаемся и к ним. Во-первых, потому, что у концептуальных метафор есть вполне узнаваемые языковые реализации, которые, не вдаваясь в теоретические построения, можно считать фразеологией (например, *сгорать от любви*). Во-вторых, иногда в темных метафорах Пастернака мы реконструируем влияние именно конкретного языкового оборота, а не концептуальной метафоры. За исключением таких примеров, мы стараемся область концептуальных метафор не затрагивать.

Другая принципиальная оговорка касается статуса идиоматики в поэтическом тексте. Из-за доминирования интертекстуальной теории, роль и важность которой сильно преувеличены [Успенский, Файнберг 2020: 6–45], идиоматические обороты в поэтическом языке часто воспринимаются как подтексты — по аналогии с литературными аллюзиями, реминисценциями и претекстами, детерминирующими смысл изучаемого текста. С нашей точки зрения, такое восприятие далеко не всегда оправдано. Здесь важно различать подходы: если мы говорим об экзотических пословицах из «Словаря...» Даля, а сами паремии квалифицируем как текст, то, наверное, в таких случаях допустимо считать пословичный фонд «подтекстами». Однако мы придерживаемся совершенно другой точки зрения: пословицы для нас — не столько текст, сколько факт языка (что вполне допустимо, учитывая двойственный статус паремий — они одновременно и тексты, и конструкции речи). Как факт языка пословицы и поговорки ничем не отличимы от конструкций, лексических функций или коллокаций. Все эти

явления находятся наготове в сознании говорящего и слушающего (автора и читателя) и потому являются самим языком<sup>6</sup>. Если в таком ракурсе считать все коллокации и идиомы «подтекстами», то совершенно непонятно, что же тогда остается «тексту». «Текст» как категория при этом взгляде просто исчезает.

Сделав необходимые уточнения, мы можем перейти к основному сюжету нашей работы. Ниже, в первой части книги, предлагается классификация типов работы Пастернака с идиоматикой, а также анализируются (иногда штучные, иногда многочисленные) конкретные примеры, по возможности в чистом виде и в минимальном контексте. Оговорим, что каждый следующий класс может включать в себя особенности фразеологических модификаций предыдущих классов. Несмотря на нашу установку выделить однозначные механизмы идиоматической игры в каждой ячейке классификации, мы осознаем, что границы между классами проницаемы и некоторые примеры могут классифицироваться иначе.

В нашей классификации мы отталкивались от разрядов идиоматической работы у Мандельштама, предложенной в работе [Успенский, Файнберг 2020]. Однако мы не автоматически повторили уже предложенную классификацию, а адаптировали ее к стихам Пастернака — в частности, сократили некоторые подклассы и ввели класс дублетов, очень важный для автора СМЖ, но не очень характерный для Мандельштама.

---

<sup>6</sup> Конечно, мы осознаем, что необходимо учитывать проблему исторической дистанции между автором и читателем, как и эволюцию литературного языка. В случае с поэзией модернизма это сделать проще, чем с классикой девятнадцатого столетия. Во-первых, потому что к началу XX в. литературный язык в целом был кодифицирован, а узальная норма вполне сформировалась. Во-вторых, потому что литературное наследие модернизма до сих пор переживается как актуальное (в силу драматических культурных трансформаций советского времени), а значит, языковые конструкции в целом понятны и, как говорится, «на слуху». Разумеется, это не отменяет обращения к словарям и корпусам и все равно требует держать в голове проблему исторической дистанции.

Идиомы и лексическую сочетаемость мы проверяли по словарю М. И. Михельсона «Русская мысль и речь» (1902–1903), «Словарю...» Даля под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ (1903–1909), которые во многом отражают модернистскую норму словоупотребления, а также по «Словарю...» под ред. Д. Н. Ушакова (1935–1940), отражающему более поздний узус. При этом нас интересовала не столько словарная фиксация, сколько живое употребление, бытование фразем и фразеологизмов проверялось по НКРЯ (по преимуществу по основному, прозаическому корпусу, который точнее отражает узус), а также по GoogleBooks. Поскольку постоянные отсылки к письменным употреблениям идиоматики утяжелили бы работу, мы решили приводить в примечаниях примеры ее употребления либо когда нам нужно акцентировать узуальную норму, либо в дискуссионных и спорных случаях.

Наконец, последнее замечание. В основном тексте цитаты из Пастернака (как строки, так и отдельные слова) даются в кавычках, а идиоматические выражения — курсивом. В некоторых случаях внутри закавыченных пастернаковских цитат также используется курсив; он всегда наш и призван выделить тот или иной оборот (его необходимость понятна по контексту). Однако в списках примеров, набранных меньшим кеглем (чтобы не перегружать читателя), поэтические строки Пастернака не ставятся в кавычки.

Все цитаты из СМЖ даются по изд.: [Пастернак I: 109–175] без указания на номер страницы, но с указанием названия стихотворения.



# I

## ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РАБОТЫ С ИДИОМАТИКОЙ

### Простые случаи обыгрывания идиом

Стартовая точка наших построений — наиболее простые и очевидные примеры, в которых коллокации и идиомы употреблены в нормативном значении, а также случаи, когда они слегка модифицируются или помещаются в неожиданный для них контекст, но сохраняют фразеологическое значение. Общим местом в характеристике стиля Пастернака является утверждение, что в языке поэта перемешиваются самые разные стилистические пласты. Многократно отмечалось, что ранний Пастернак легко прибегает и к канцеляризмам, и к речевым штампам, к пословицам и поговоркам [Бухштаб 1996: 295–297; Смолицкий 1986; Жолковский 2011: 304]. В богатом языке СМЖ легко обнаруживаются готовые элементы разных дискурсов (как нормативного литературного языка, так и разговорные, бытовые, научные, канцелярские обороты): «Он видит, как *свадьбы справляют* вокруг» («Любимая — жуть...»); «Но бросьтесь, *будьте так добры*» («Подражатели»); «*Наяву ли всё? Время ли разгуливать?*» («Конец»); «Что в мае, когда *поездов расписание...*» («Сестра моя — жизнь...»); «Пробираются к театру. *Граждане, в цепи!*» («Весенний дождь»); «*Берется за старое* — скатывается»

(«Плачущий сад»); «Дали *точный адрес*» («Звезды летом»); «Я и *непечатным / Словом* не побрезговал бы» («Елене»); «Не *покидал поста / За теской алебастра?*» («Давай ронять слова») и многие другие случаи. На подобного рода примерах нормативного употребления не имеет смысла останавливаться подробнее в силу их очевидности. К тому же они часто образуют в тексте идиоматические дублеты (а иногда и цепочки) или соседствуют со сложными фразеологическими трансформациями, и в этих случаях их смысловой эффект более интересен и заслуживает развернутого комментария (см. ниже).

Зачастую, как и в речи или в разных регистрах письменного языка, коллокации и идиомы в СМЖ подвергаются легким грамматическим или семантическим модификациям, но при этом также легко опознаются:

- И — с тоскою какою-то бешеной («Определение творчества»): коллокация *бешеная тоска* употреблена с инверсией и разбита неопределенным местоимением;
- И вдруг пахнуло выпиской из тысячи больниц («Дождь»): фразема *выписка из больницы* осложнена лексически (глагол *пахнуть*) и употреблена с гиперболой;
- В борьбе ожесточась («Образец»): в строке легко угадывается оборот *ожесточенная борьба*, который также меняет частеречную принадлежность — прилагательное становится деепричастием;
- Как стон со ста гитар («Дождь»): фразема *гитара стонет* трансформируется в гиперболическом контексте.

К такого рода легко опознаваемым случаям относятся и многочисленные эллипсисы у Пастернака, как, например, в «Плачущем саду»: «Готовый навзрыд при случае» — *плакать / рыдать навзрыд* [Левин 1966: 210; Юнгрен 1982: 226]<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> С эллипсами, впрочем, иногда возникают свои сложности. Так, в «Памяти Демона» — «не сплетал / Оголенных, исхлестанных,

В рамках стартового набора примеров интереснее случаи, когда **фразеологизм дан в нестандартном контексте**. Такие примеры чаще бросаются в глаза, поскольку создают эффект неожиданного или сдвинутого поэтического высказывания, действуют, по характеристике Б. Я. Бухштаба [1996: 297], как диссонанс. В СМЖ много подобных сдвигов. Среди них можно выделить наиболее частотные — например, привычные действия совершают самые разные объекты (нетипичный агент), что соответствует особенностям поэтического мира Пастернака, в котором все предметы вступают во взаимодействие друг с другом:

Что ветер лускал семечки («Образец»);  
Скрипели, бились об землю / Скирды и тополя («Образец»);  
Былые годы за пояс / Один такой заткнет («Образец»);  
Это тени вам шупали пульс («Послесловье»);  
Обводит день теперешний / Глазами анемон («Ты в ветре,  
веткой пробуящем»);  
Разве просит арум / У болота милостыни? («Елене»);  
Но эти розы на боку / Несут во весь опор («Заместительница»).

В последнем примере конструкция *во весь опор* + глагол движения употреблена с меной агенса: не субъект стихотворения *несется во весь опор*, а «розы» *несут* субъекта *во весь опор*, оказываясь причиной движения.

Иногда нестандартное употребление **коллокаций и идиом сталкивает разные смысловые интенции**, в результате чего

---

в шрамах» — глагол *сплести* вызывает в памяти коллокацию *сплести руки*, однако контекст и финал предыдущей строфы («парой крыл намечал») заставляют думать, что речь идет о *крыльях*. Обе лексемы актуализируются на равных правах [Левин 1966: 211; Юнггрен 1982: 224]. Другой пример: «Что будешь петь и *во второй*, / Кто б первой ни совлек» («Ты так играла эту роль!..»). Исследователи единодушно считали, что «во второй» — это *во второй роли* [Бухштаб 1996: 310; Бройтман 2007: 272; МГ, ИП 2008: 109], хотя нельзя исключать, что здесь имеется в виду *во второй раз*. В синтагме «кто б первой» речь опять идет о *роли*.



строки тяготеют к логическому противоречию или порождают оксюморонный эффект:

И *через дорогу* за тын *перейти* / Нельзя, не топча мироздания («Степь»): коллокация *перейти через дорогу* усилена за счет деепричастия *не топча* и помещена в непривычный мереологический масштаб;

Мигая, моргая, но *спят* где-то *сладко* («Сестра моя — жизнь...»): предикативный оборот *сладко спать* сталкивается с действиями, сну противоречащими (подробнее о лингвистическом устройстве «мигая, моргая» см.: [Юнгрэн 1982: 228]);

На таком-то градусе / И меридиане («Звезды летом»): географическая коллокация использована со сдвигом, поскольку обычно требует точного указания координат;

Скорей *со сна*, чем с крыш («Лето»): коллокация *со сна* употреблена с синтаксическим сдвигом, поскольку ставится в один ряд со словосочетанием *с крыш*; из-за этого возникает фигура силлепса (по принципу *шли дождь и два студента*)<sup>8</sup>.

В некоторых случаях контекст употребления фразеологических оборотов устроен таким образом, что позволяет увидеть в них дополнительные к основному оттенки смыслов. Этот эффект можно назвать **легкой семантизацией**, при которой не возникает ощущения, что устойчивые выражения целенаправленно обыгрываются (в отличие от дальнейших примеров, основанных на полисемии идиом):

И радо играть *в слезах* («Зеркало»): коллокация *в слезах*, обычно употребляемая как обстоятельство образа

---

<sup>8</sup> Многие писавшие о Пастернаке, естественно, обращали внимание на такие нарушенные сочинительные связи в его стихах (см. выше об атопоконструкциях у Левина, см. также: [Панов 2017: 457]), часто приводя в качестве эталона именно эту фольклорную фразу [Жолковский 2011: 222; МГ, ИП 2008: 31].

действия (отвечает на вопрос *как?*) и служащая для выражения эмоции, здесь слегка семантизируется и отвечает также на вопросы *где? в чем?*, продолжая тему преломления света в каплях воды, заданную предыдущими строками;

*Грех думать* — ты не из весталок («Из суеверья»): в контексте *весталок* и эротической темы стихотворения фраза *грех думать* обновляет свое значение, поскольку в ней проступает изначальная семантика слова *грех* (ср. другое объяснение: [Бухштаб 1996: 310]);

У которой суставы в запястьях хрустят, / Той, что *пальцы ломает* и бросить не хочет («Заместительница»): в обороте *ломать пальцы* помимо эмоционального смысла (подкрепленного синтагмой *бросить не хочет*) проступает и легкий физиологический оттенок за счет упоминания «хрустящих суставов» (ср. несколько другое объяснение: [Лотман 1968/2001: 722]);

С восклицанием: «*Сколько лет, / Сколько зим!*» («До всего этого была зима»): бытовая реплика в контексте стихотворения о снеге становится фразой, ответ на которую подразумевается в тексте: пришла зима, и «от встречи до встречи со снегом прошел ровно год» [МГ, ИП 2008: 132]<sup>9</sup>;

*Шел спор*. Я замер. Про меня! («Душная ночь»): коллокация *шел спор* здесь употреблена в узуальном значении, но встык соединена с семантическим полем движения («Я замер»). За счет этого контраста создается особый выразительный эффект, хотя семантика первого предложения строки не меняется;

И *Млечный Путь* стороной ведет («Степь»): благодаря предикату, а также за счет общих для строф семантических полей *пути* и *перемещения* («как шлях», «зайти за хаты», «стоит у пути», «на шлях навалилась», «через дорогу ...

---

<sup>9</sup> Можно допустить, что в строках есть и другая дополнительная семантизация, поскольку обычно в магазине спрашивают, *сколько* стоит что-либо (при этом грамматически такая ассоциация в тексте не подкрепляется).

перейти»), фразема *Млечный Путь* обновляет свое значение [Некрасова 1985: 163].

Пока все приведенные примеры так или иначе встречаются в поэзии модернизма и, в общем, Пастернака качественно не выделяют. Нормативное употребление фразеологии не может служить значимым критерием: из коллокаций и конструкций соткан язык, а идиомы транслируют экспрессивную семантику, которая характерна для любых литературных произведений. В рамках модернистской установки на преобразование поэтического языка важным стало не нормативное употребление идиоматики, а ее обыгрывание. Поэтому в русской поэзии первой трети XX века есть много примеров контекстуальных сдвигов и игры с сочетаемостью фразеологии. Значение имеет не наличие идиоматики, а степень ее обработки, причем чем она сложнее, тем более оригинальный и зачастую темный язык предлагает поэт читателям.

### **Сложные случаи обыгрывания идиом**

Глубина и интенсивность переработки фразеологии, с нашей точки зрения, выделяют Пастернака среди других его современников. СМЖ полна самыми разными модификациями устойчивых выражений, причем их концентрация настолько высока, что смысловое развитие некоторых стихотворений обеспечивается только ими. Прежде чем подробнее рассмотреть конкретные типы трансформаций, остановимся на одном стихотворении, не таком темном среди текстов СМЖ, но хорошо иллюстрирующем наш тезис о том, что поэтика Пастернака насыщена самыми разными видами трансформаций готовых элементов языка:

«Не трогать, свежее выкрашен», —  
Душа не береглась,  
И память — в пятнах икр и щек,  
И рук, и губ, и глаз.

Я больше всех удач и бед  
За то тебя любил,  
Что пожелтый белый свет  
С тобой — белей белил.

И мгла моя, мой друг, боюсь,  
Он станет как-нибудь  
Белей, чем бред, чем абажур,  
Чем белый бинт на лбу!

Уже в первой строке стихотворения языковой штамп вынут из своего привычного бытового контекста [Бухштаб 1996: 297] и соотнесен с любовной коллизией [Баевский, Романова 2008: 33]. Она составляет тематическую доминанту и заставляет интерпретировать все элементы текста в ее свете<sup>10</sup>. Однако в лингвистической оптике развитие стихотворения основано на параллельной обработке фразеологических сочетаний. Их особенно много в первой строфе. Так, синтагма «свеже выкрашен», взятая из бытового штампа, в соседстве с частями тела и особенно частями лица обыгрывает набор оборотов, описывающих эмоции: *краска залила лицо, краска сошла со щек, лицо пошло пятнами (пятна на лице)* и т. п.

Соположение «души» с житейским призывом «не трогать» может быть связано с идиомой *тронуть душу*. Ее смысл при этом перерабатывается: во-первых, у Пастернака сама «душа» что-то трогает, то есть выступает агенсом, а не пациенсом, а во-вторых, касание оказывается физическим, а не эмоциональным действием<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> О ней см. подробнее интересную статью: [Olson 1999], в которой предлагается интерпретация текста на фоне литературной традиции. Наши соображения о стихотворении не ставят цель объяснить текст — мы лишь хотим наметить его взаимодействие с идиоматикой.

<sup>11</sup> Несколько по-другому трактует соседство «не трогать» и «свеже выкрашен» Лаура Олсон, которая видит в соседстве этих элементов эротические ассоциации и, в частности, указание на девственность: сема 'свежести' и *трогать* в переносном смысле говорят об особом статусе возлюбленной героя [Olson 1999: 95]. Мы не готовы согласиться с такой

За счет того, что в первой строфе идиомы прочитываются дословно и на первый план выходит их визуальная составляющая, еще один возможный лексический мотиватор остается в тени. Конструкция *в пятнах чего-либо* рядом с «памятью», вероятно, подсказана идиомой *запятнать память*<sup>12</sup>. В строфе память буквально покрывается пятнами «икр и щек», фразеологическое значение («загубленная репутация») при этом пропадает — слова из выражения становятся фундаментом оригинальной метафоры, но не поставщиками конвенционального смысла.

Во второй строфе концентрация фразеологии не такая высокая. Напрямую введена слабоидиоматичная пара *удачи и беды*, а коллокация *белый свет* за счет «белил» и сравнительной интенсивности белого цвета предстает объектом словесной игры, на что обратил внимание еще Бухштаб [1996: 298], доказывая, что поэзии Пастернака присуща каламбурность (см. также: [Olson 1999: 97]). Этот каламбур, по сути, является обнажением приема; он возникает не на пустом месте, а подхватывает «цветовой» сюжет первой строфы и, таким образом, подкрепляет наши догадки о важности идиоматического плана для всего стихотворения.

Чуть сложнее эта линия развивается в финале. Оборот «белей, чем бред» заставляет вспомнить *белую горячку* [МГ, ИП 2008: 16]; тема болезненного бреда поддерживается и медицинской деталью — «белым бинтом на лбу». Несмотря на последовательное уточнение *белого света*, стихотворение

---

трактовкой, хотя, отступая от идиоматики, подчеркнем, что полисемия глагола *трогать*, безусловно, допускает и эротические коннотации в строфе. О стихотворении см. также: [Бройтман 2007: 267–270].

<sup>12</sup> См.: «Да и кто осмелился бы запятнать память Роксоланы в глазах ее супруга?» (Кондратий Биркин (П. П. Каратыгин), «Временщики и фаворитки XVI, XVII и XVIII столетий. Книга первая», 1870); «Верный католик, художник не побоялся запятнать память святого, связав его имя со страшным судилищем инквизиции» (М. В. Барро, «Томас Торквемада (“Великий Инквизитор”)». Его жизнь и деятельность в связи с историей инквизиции», 1893).

не упускает случая разыграть и другой напрашивающийся ход — контраст черного и белого. В строке «И мгла моя, мой друг, божусь» обращение к возлюбленной «мгла моя» подменяет ожидаемую лексему *свет* из привычной формулы *свет мой* (притом что фонетически «мгла моя» близка к *милая моя*). Вытесненный *свет*, однако, не исчезает и мотивирует божбу героя в финале строки («божусь» и «свет» составляют коллокацию *божий свет*).

Таким образом, развитие стихотворения основано на трансформациях идиоматики разной степени глубины и сложности. Понятно, что в стихах измененные выражения всегда переплетены, работают суммарно и скорее не воспринимаются по отдельности. Тем не менее в большом объеме разного рода глубинных модификаций обнаруживаются стабильные паттерны и механизмы работы с ними, которые имеет смысл рассмотреть по отдельности, двигаясь от наиболее простых к темным и семантически запутанным случаям.

### ***Семантизация и десемантизация***

Один из напрашивающихся приемов — **семантизация фразеологизма**, при которой он прочитывается в двух планах: и как синтагма, компоненты которой суммарно передают фразеологическое значение, и как словосочетание, каждый элемент которого транслирует собственный смысл (вспомним строки о *белом свете*). Оба значения на равных правах реализуются в стихотворении, и между ними возникает смысловое напряжение, приносящее читателю удовольствие от полисемии. Приведем еще один пример: в строках «мне смерть / Как приелось жить!» («Конец») фразеологизм *смерть как* ('очень, в крайней степени') передает не только свое переносное значение, но и буквальное, что создает эффект горького каламбура (ср.: [МГ, ИП 2008: 54]). Здесь возникает оксюморонный эффект, как, например, и в строке «Мигая, моргая, но *спят* где-то *сладко*». Однако оборот «сладко спать» может быть понят только единственным образом, тогда как семантика фразеологизма *смерть как* принципиально двойится.

Хотя прием семантизации встречается в поэзии модернистов, в стихах Пастернака его концентрация настолько высока, что, как мы показали, иногда он даже становится структурообразующим для больших фрагментов текста.

В качестве примеров семантизации в чистом виде, не осложненной другими смысловыми эффектами, можно привести следующие строки из СМЖ:

И разгулявшийся денек («Про эти стихи»): часто используемая в узусе коллокация *день разгулялся*<sup>13</sup> в контексте одушевления «денька» обретает двоящуюся семантику. Синтагма прочитывается как нормативный оборот, описывающий *погожий день*; вместе с тем «денек» осмысливается как человек, впавший в алкогольный разгул. Интересным образом, это состояние подхватывается дальше в тексте, распространяясь на субъекта: он задает вопросы, которые мог бы задать пьяный человек («Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?»), а также бахвалится своими похождениями — «Пока я пил с Эдгаром По», «губы в вермут окунал»;

И солнце, садясь, соболезнает мне («Сестра моя — жизнь...»): коллокация *солнце садится* семантизируется — сказуемым становится *соболезновать*, а глагол из коллокации — обстоятельством. В результате солнце предстает живым существом, которое соболезнает, «садясь» как бы между делом то ли на платформе, то ли в вагон;

И в третий плеснув, уплывает звоночек... («Сестра моя — жизнь...»): в этой строке семантизируется концептуальная метафора *плыть / уплывать + звук* за счет водной метафоры — «плеснув» (укажем также на легко восстанавливающийся эллипсис *в третий раз* [Юнгрен 1982: 224]);

---

<sup>13</sup> См., например: «День разгулялся, было солнечно и жарко» (Л. Н. Толстой, «Война и мир», т. III); «А день разгулялся и опять сделался жарким» (Н. П. Вагнер, «Сказки Кота-Мурлыки», 1872).

Ведь не век, не сряду лето бьет ключом («Воробьевы горы»): идиома *бить ключом* семантизирована [МГ, ИП 2008: 80] — благодаря близости к рукомоинику она прочитывается не только в фразеологическом значении ('бурное проявление чего-нибудь'), но и в буквальном — как струя воды (другое, не вполне убедительное объяснение см.: [Бройтман 2007: 389]);

...низкий рев гармоник / подымаем с пыли («Воробьевы горы»): *низкий звук* оказывается и дословно «низким» — его можно поднять с земли;

Про черный день чернейший демон ей («Уроки английского»): *черный день* в соседстве с «чернейшим демоном» прочитывается и как ходовое выражение, и как метафора;

Там ночь, шатаясь на корню («Распад»): сквозь идиому *на корню* ('целиком', 'в основании') проступает буквальное значение слова *корень* за счет деепричастия *шатаясь*, в результате чего может возникнуть ассоциация с зубом;

А впрочем — масла подливал / В огонь, как пай к паям («Балашов»): в идиоме *подливать масло в огонь* актуализируется буквальный смысл — «медник» «клепает, лудит и паяет», а также дословно льет в огонь масло. Вместе с тем сохраняется и семантика фразеологизма ('ухудшения уже сложной ситуации'), на что указывает следующая строка: «и без того душило грудь». Этот пример неоднократно отмечался исследователями (см.: [O'Connor 1988: 52; Гиржева 1991: 115; Баевский, Романова 2008: 33]);

И песнь небес: «Твоя, твоя!» / И без того лилась в жару / В вагон, на саквояж («Балашов»): коллокация *песнь льется* (как вариант — *музыка*) семантизируется в высказывании, поскольку, расплавленная от жары, она буквально проливается на саквояж;

В природе лип, в природе плит, / В природе лета было жечь («Балашов»): конструкция *в природе X-а + инфинитив* семантизируется в высказывании, поскольку здесь она не только выражает свойство и способность



объекта к совершению действия (способность лета «жечь»), но и усиливает, за счет теснейшего соседства «природы» с «летом» и «липами», семантику *природы* как окружающего мира;

Как в неге прояснялась мысль! («Попытка душу разлучить»): оборот *мысль (-и) прояснилась (-ись)* прочитывается дословно в контексте описания ночной грозы, которая как будто эту мысль освещает (ср. «ночь, уставшая сиять»; «внезапно озаренный мыс»; занятно, что последний пример также подвержен эффекту семантизации: мыс озарен вспышкой молнии и в то же время — озаряется сам по себе, подобно мысли или сознанию, ср. идиому *кого-то (внезапно) озарило*);

И хаос опять выползает на свет («Любимая — жуть!..»): значение коллокации *выползает на свет* двоятся, отыгрывая как буквальный смысл ('перемещаться ползком / медленно на освещенное место'), так и переносный — 'обнаружиться' (о чем-то абстрактном, например о человеческих качествах)<sup>14</sup>. Оба смысла подкрепляются дальнейшим контекстом: буквальный — биологическим дискурсом («времена ископаемых», «мамонт»), переносный — размышлениями о пороках современного общества;

Давай ронять слова, / Как сад — янтарь и cedру («Давай ронять слова...»): коллокация *ронять слова* может пониматься дословно за счет их сравнения с падающими осенними листьями («Как сад — янтарь и cedру»)<sup>15</sup>;

<sup>14</sup> См. примеры фразеологического значения: «Строился новый город на новом месте, но одновременно с ним выползло на свет что-то иное, чему еще не было в то время придумано названия» (М. Е. Салтыков-Щедрин, «История одного города», 1869–1870); «Кажется, никогда еще рабы инстинкты и холопское нахальство не выползли на свет божий в такой омерзительной наготе» (Листок Народной воли. Революционная хроника, 1881).

<sup>15</sup> Можно предположить, что мотиватором призыва «давай ронять слова» послужил фразеологизм *бросать слова на ветер*, поскольку

Что кислица — травой трава («Имелось»): оборот *травой травой* читается в двух планах — фразеологическом, в котором он обозначает невкусную пресную пищу [Даль IV: 817], и буквальном, когда «трава кислица» тавтологически называется *травой*;

И ползала, как пасынок, / Трава в ногах у ней («Образец»): идиома *ползть в ногах* передает переносное уничижительное значение, но вместе с тем каламбурно констатирует реальное местоположение травы, которая ползает у фундамента «южной мазанки» (ср.: [Гиржева 1991: 110]). Предикат *ползала*, по наблюдению другой исследовательницы, мотивирован еще и обыгрыванием коллокации *ползучая трава* [Некрасова 1985: 178];

Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши («Степь»): синтагма «ползли мураши» прочитывается в двух планах: и как указание на действие насекомых (*мураши* = *муравьи*; ср. с «Плач Комариный»), и как описание эмоционального волнения героев. Во втором случае в строке проступает идиома *мурашки ползут / бегут*. В узусе первой трети XX века вместо *мурашек* употреблялись и *мураши* (которые, однако, соединялись только с глаголом *бежать / побежать*<sup>16</sup>). В строке Пастернака, таким образом, проявляется легкая идиоматическая вариация, возможно восходящая к устной речи;

Это — круглое лето, горев в ярлыках <...> / Сургучом опечата-  
ло грудь бурлака («Послесловье»): коллокация *круглое*

---

в стихотворении есть развернутая картина сада и, в частности, падающих листьев: «лист ракист <...> слетал на сырость плит». Даже если это предположение верно, значение фразеологизма ('впустую', с негативным оттенком) в текст не переносится, а сам фразеологизм модифицируется (вместо *бросать* — «ронять»; о такого рода заменах см. ниже).

<sup>16</sup> См.: «от внутреннего ужаса холодом мураши у него по спине побежали» (В. В. Крестовский, «Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных», 1864); «у меня от восторга мураши по спине бегали» (А. И. Куприн, «Картина», 1895); «мураши озноба бегут по спине» (Н. Н. Алексеев, «Заморский выходец», 1900).

*лето* (в значении 'целое') семантизируется, поскольку и солнце, и печать имеют круглую форму, ср. *круглая печать* [Бухштаб 1996: 298]; ср.: [МГ, ИП 2008: 142];

Некоторых мучает, / Что летают мыши («Звезды летом»): синтагма «летают мыши» прочитывается как название живых существ отряда рукокрылых (*летучая мышь*, с заменой прилагательного на глагол) и одновременно — как парадоксальное утверждение, что грызуны способны летать, что порождает комический эффект (ср.: [МГ, ИП 2008: 65]). Этот пример промежуточный, поскольку в нем однозначно проступает фразеология и одновременно проявляется модификация (в этом плане он соотносится со следующим классом частичного проявления идиом)<sup>17</sup>.

Примеры семантизации в чистом виде в СМЖ встречаются достаточно часто, чего нельзя сказать о другом приеме, который также не предполагает изменения выражения. Речь идет о **десемантизации идиомы**, когда ее фразеологическое значение исчезает за счет контекста, а смысл словосочетания образуется из семантики компонентов. Таких обыгрываний, судя по всему, достаточно много в стихах Маяковского [Винокур 1943]; встречаются они и у Мандельштама, однако в СМЖ мы можем так квалифицировать только два примера, причем с оговорками, осознавая, что они могут быть интерпретированы иначе:

---

<sup>17</sup> К приведенному списку примыкает еще один пример, в котором семантизация возникает скорее невольно, будучи не авторской интенцией, а аберрацией читательского восприятия. В строках — «Чей шепот реял на брезгу? / О, мой ли? Нет, душою — твой» («Попытка душу разлучить») — соседство лексем «душа» и «твой», притом что текст синтаксически подчеркивает их разъединенность, неизбежно актуализирует эпистолярные формулы: *душою твой, твой душой и сердцем, душевно ваши* и т. п. Такое созвучие подчеркивает преданность героя возлюбленной и постоянство мыслей о ней в разлуке.

На цыпочках скачет чиж («Зеркало»): коллокация *на цыпочках*, как правило, сочетается с менее интенсивными глаголами движения (*ходить, красться* и т. п.) и предполагает, что агентом действия выступает человек (во всяком случае, в подавляющем большинстве примеров из НКРЯ *на цыпочках* ходят люди). В зависимости от контекста фразема обретает разные значения — ‘заискивание, подобострастие, незаметность, легкость’. Кроме того, перемещение *на цыпочках* — ‘на кончиках пальцев ног’ — предполагает, что субъект может двигаться и по-другому, опираясь на всю стопу. Пастернак снимает эти семантические ограничения. Во-первых, *на цыпочках* неожиданно сочетается с крайне интенсивным глаголом движения *скакать*. Во-вторых, субъектом действия оказывается птица. Как следствие, все возможные значения коллокации нейтрализуются. Можно было бы возразить, что в строке остается актуальной сема ‘легкости’, однако когнитивная репрезентация *чижа* уже содержит этот смысловой компонент. Наконец, в отличие от человека, чиж не может передвигаться иначе, поскольку он всегда опирается на кончики лап. Соответственно, мы предполагаем, что в обсуждаемой строке Пастернак находит исключительно убедительное наименование птичьей лапы и актуализирует внутреннюю форму фраземы;

Ветер за руки схватив, дерева («До всего этого была зима»): вероятно, в строке обыгрывается идиома *схватить / поймать за руку (руки)*, причем выражение лишается своего идиоматического смысла (передающего идею скрытого обмана или шулерства). Деревья — в рамках метафоры буквально — хватают ветер «за руки»<sup>18</sup>. На полях

---

<sup>18</sup> Хотя в контексте строфы мы не видим проявления идиоматического смысла оборота *хватать за руку*, отметим, что присущие этому фразеологизму негативные коннотации сосредоточены в первых строках текста: «ужас стужи», «жуть подобралась», «заступаются шестом»

отметим, что в строке, как заметили Гаспаров и Подгаецкая, происходит дополнительный смысловой сдвиг, поскольку в метафорической логике закономернее наделить «руками» именно деревья (их руки — это ветки), а не ветер [МГ, ИП 2008: 29].

Десемантизации в чистом виде в СМЖ немного потому, что она плохо согласуется с особенностями смыслообразования книги: за счет наложения разных метафорических планов в каждом стихотворении создается многослойное семантическое поле, стремящееся передать как можно больше значений и их оттенков. При такой задаче десемантизация оказывается не востребовавшей, поскольку она скорее ослабляет полисемию поэтического текста.

Вместе с тем, забегая вперед, отметим, что десемантизация — неотъемлемая часть сложных фразеологических модификаций: распаянный на составные элементы и потому лишенный привычного значения, оборот становится материалом для создания оригинальных метафор (притом что фразеологический смысл иногда все равно проступает). Десемантизация, таким образом, служит залогом успешного преодоления языковой инерции. Однако только десемантизации, как правило, недостаточно — она соединяется с другими операциями по трансформации готовых значений, к которым мы теперь можем перейти.

### ***Частичное проявление идиомы***

Обширный класс фразеологической игры составляют случаи, когда идиома представлена в тексте частично: один из ее элементов заменяется на похожий; сама замена может основываться на различных типах подобия. Хотя в СМЖ есть

---

и т. п. В такой перспективе, как кажется, можно предположить, что концентрация негативной семантики как будто индуцировала — в перспективе создания, а не восприятия текста — лексический ряд, дублирующий экспрессивно маркированную идиому.

и другие реализации этого приема, именно вариант с заменой, как правило синонимической, — базовый для книги. Рассмотрим следующий пример, который наглядно иллюстрирует механизм замены. В строке «Не тени, — балки месяц клал» («Лето») модифицируется коллокация *класть тень*<sup>19</sup>. Она разделяется на составные элементы, *тень* уходит в отрицательную конструкцию, а глагол переосмыслен буквально: раз в языке с *тенью* можно совершать физическое действие, то и саму *тень* можно уподобить материальному объекту (сопоставив с балками). Поскольку отрицательная конструкция содержит исходный оборот, языковая подкладка строки не вызывает сомнений. Однако если предположить, что в строке не было бы уточнения «не тени» и она выглядела бы как \*«балки месяц клал», то мы могли бы подумать, что перед нами смелая метафора, едва ли генетически связанная с клишированным оборотом. В обоих примерах — реальном и гипотетическом — «балки» остаются не до конца понятной метафорой со своими коннотациями, зависящими от других смыслообразующих приемов текста (олицетворения, метонимии и т. п.). Однако если в воображаемом примере спектр возможных прочтений остается широким, то в реальной строке Пастернака между «теньями» и «балками», несмотря на отрицание, возникает каузальная связь, в результате чего «балки» — парадоксальным образом — можно понимать как усиленные в своем поэтическом значении 'тени'.

В рамках этого фразеологического класса в СМЖ чаще всего встречаются **модификации идиомы, основанные на поэтической синонимии**: исходный элемент оборота заменяется новым, содержащим общие семантические

---

<sup>19</sup> См., например: «Болотные птички копошились на блестящих росу и клавших длинную тень кустиках у ручья» (Л. Н. Толстой, «Анна Каренина»); «Он смотрит вверх, где тучи, мутно желтые, странно кружатся и кладут зловещую тень на широкую притихшую улицу» (А. Тришатов, «Совушка», 1915).

признаки с вытесненным. Подчеркнем, что речь идет не о строгой, а об окказиональной синонимии, усиливающей некоторые семантические признаки исходной лексики. Сюда же мы включаем метонимические и метафорические переносы — в том случае, если они продиктованы идиоматикой. В результате трансформации связь с изначальным фразеологизмом может казаться очевидной, как будто перед нами слегка обновленный оборот, а может исчезать, создавая ощущение оригинальной метафоры:

Но... бросьте лодкою бряцать («Подражатели»): как заметил Бройтман, «бряцать лодкою» отталкивается от фраземы *бряцать цепями* [Бройтман 2007: 283]. Эта замена основана на метонимическом сходстве: *цепь* предстает атрибутом «лодки» (ср. во второй строке: «С подплывшей лодки цепь упала»);

...века напролет, / Ночи на щелканье славок проматывать! («Слова весла»): синтагма «века напролет», по замечанию Жолковского, подготовлена идиомой *ночь напролет*, «причем *ночь* просто вытеснена *веками* в следующую строку» [Жолковский 1986: 233]. Добавим, что замена основана на синонимии, поскольку *ночь* в рамках идиомы является темпоральным маркером;

Топтался дождик у дверей («Лето»): коллокация *шел / идет дождь* употреблена с заменой глагола *идти* на принадлежащий к тому же семантическому полю глагол *топтаться*, что становится возможным за счет буквализации исходной коллокации;

Дождик кутал / Ниву тихой переступью // Осторожных капель («Елене»): метафора мотивирована разверткой буквализированной коллокации *дождь идет*, в которой глагол *идти* заменяется на существительное *переступь*;

Чтоб жглась юридивого речь («Балашов»): в высказывании семантизируется стертая языковая метафора, связанная с представлением о речи как о чем-то горячем, способном жечь или гореть (например, *пламенная речь*

или вошедшая в язык пушкинская цитата «глаголом жги сердца людей»);

Мирозданье — лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной («Определение творчества»): синтагма «разряды страсти» синонимически переосмысляет фразу *вспышки страсти*; характер замены подсказан также «сердцем» как контейнером эмоций в следующей строке. Изменение лексического ряда — нейтральное слово меняется на научное — продиктовано заглавием стихотворения, требующим в том числе научных определений;

И — пенье двери («Из суеверья»): в коллокации *скрип двери* слово *скрип* меняется на «пенье» по акустическому сходству;

Огромною каплей агатовою («Душистою веткою машучи...»): «агатова капля» заменяет более распространенный эпитет *капли* — *алмазная* (сохраняя при этом семантику блестящего драгоценного камня); ср. *алмазные капли, алмазная роса*;

...в запахах сонных лекарств («Зеркало»): словосочетание «сонные лекарства» может отталкиваться от *снотворного лекарства* [Schultz 1983: 85] или от «снотворного (в разговорном обиходе *сонного*) питья» [Гаспаров Б. 2013: 200];

Когда случилось петь Дездемоне / И голос завела, крепясь («Уроки английского»): элемент *песня* из коллокации *завести песню* заменен на «голос»;

Вихрь, обрывки бешеной слюны («Болезни земли»): «обрывки» восходят к *брызгам* из оборота *брызгать слюной*; Это ваши ресницы слипались от яркости («Послесловье»): фразема *глаза слипаются* (чаще всего от желания спать) употреблена в высказывании с метонимической заменой *глаз* на «ресницы»;

О бедный Homo Sapiens («Образец»): научный термин *Homo Sapiens* синонимически заменяет лексему *человек*, варьируя, таким образом, коллокацию *бедный человек*. Игра



с биологическим дискурсом проявляется и в следующей строке «существование — гнет», в которой, по наблюдениям Бройтмана [2007: 297], обыгрывается термин *борьба за существование* (при таком прочтении *борьба* заменяется на «гнет» как окказиональный синоним);  
Бросается / Еще сейчас к груди / Плетень в ночной красавице, / Хоть год и позади («Образец»): в этом отрывке нас интересует оборот «плетень бросается к груди». По мнению Гаспарова, коллокация *бросаться грудью* меняется на «бросаться к груди» — «действия героев перенесены на действия тех предметов, с которыми он сталкивается» [МГ, ИП 2008: 127]. Предполагаем, что здесь допустимо и другое объяснение. Более широкий контекст недвусмысленно сигнализирует, что речь идет о прошлом и что бросающийся к груди плетень — ожившее воспоминание, обладающее повышенной эмоциональностью. В связи с этим стоит предположить, что «бросается к груди» — синонимическая вариация конструкции *X подступило к груди*, где *X* часто — эмоции или переживания (обычно маркированные отрицательно, однако в узусе встречаются и положительные переживания<sup>20</sup>). В строке СМЖ конструкция переосмыляется дважды: ее валентность заполняется непривычным актантом, а глагол трансформируется на основе дословного понимания — если что-то может буквально *подступать*, то может и действовать более интенсивно, то есть «бросаться»;

Несметный мир семени в месмеризме («Зеркало»): прилагательное *бескрайний* коллокации *бескрайний мир* заменено на «несметный» по синонимическому принципу.

---

<sup>20</sup> См. пример из литературного текста, создававшегося в 1925–1935 гг., но интересного сходным контекстом — соединением темы любви и темы памяти: «Благодарный и торжествующий смех *подступал к груди*, когда я вспоминал Катин взгляд и как она держала в своих руках мою руку» (В. Вересаев, «Воспоминания»).

- Чаще всего «несметный» употребляется в денежном контексте (*несметные богатства, несметные сокровища*) и сочетается с существительным, которое можно (и одновременно нельзя) посчитать (*несметное количество*). Новый элемент коллокации органичнее вписывается в паронимический ряд: *Несметный мир семени* в *месмеризме*; а корень слова (смет-, «смета») отвечает склонности Пастернака к расширению лексической сочетаемости;
- В волчках волочась за чулками («Степь»): элемент *юбка* из идиомы *волочиться за (каждой) юбкой* заменен на «чулки» по метонимическому принципу;
- Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе / Расшиблась весенним дождем обо всех («Сестра моя — жизнь...»): в основе метафоры лежит коллокация *жизнь течет*, причем полная дословно семантика водного компонента модифицирована в «разлив» и в «весенний дождь»;
- Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе? («Про эти стихи»): фраза *день / год на дворе* употреблена с заменой привычного темпорального элемента на гипертрофированное «тысячелетие», а коллокация *на дворе* за счет контекста прочитывается буквально — как локализация в пространстве (ср.: [Гаспаров Б. 2013: 191]);
- Пахнёт по тифозной тоске тюфяка («Любимая — жуть!..»): эпитет «тифозная», возможно, подсказан распространенным оборотом *смертельная тоска / тоска смертная*, в котором прилагательное заменено на конкретное обозначение смертельной болезни;
- Были дивны веки / Царственные, гипсовые («Елене»): образ «гипсовых век», с нашей точки зрения, может быть мотивирован выражением *веки отяжелели*, которое используется для описания засыпающего человека (см. далее обращение к героине — «спи, царица Спарты»); в прилагательном «гипсовые» проступает сема 'тяжести';
- Под луною на выкате гуськом скрипачи / Пробираются к театру («Весенний дождь»): «луна на выкате» — замена

фразеологизма *глаза навывкате*, основанная на метафорическом сходстве глаза и ночного светила;

Очки по траве растерял палисадник («Зеркало»): этот пример, по-видимому, можно отнести к ассоциативной замене. Образ палисадника, «растерявшего очки по траве», ассоциируется с человеком, временно потерявшим способность видеть и ищущим очки на ощупь. В контексте описания яркого летнего дня этот образ может быть мотивирован выражением *солнце слепит*. Оно семантизируется и конверсивно переосмысливается: *солнце слепит* — «растерявший очки» палисадник *ослеплен* (заметим, что синтагма «растерявший очки» сохраняет сему 'зрения' из узуального оборота)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Иное, в первую очередь визуальное, но также связанное с языком, объяснение предложил Б. М. Гаспаров: «“Очками” в обиходе называли круглые отверстия в досках, получающиеся при выпадении сухого черенка сучка (ср. также садоводческий термин “очковая прививка”); очки в досках сродни ракушкам в литье. Забор (палисадник) из некачественных досок, изобилующий “очками” — через которые можно заглянуть внутрь во двор или наружу со двора на улицу, — типичная деталь слободского, деревенского, дачного быта. В данном случае сквозь “очки” палисадника в сад заглядывает солнце, оставляя блики на траве под забором, напоминающие отблески осколков стекла; палисадник “растерял” свои очки-сучья, и теперь они рассыпались по траве в виде стеклышек-бликов» [Гаспаров Б. 2013: 202].

Насколько мы можем судить, у этого прочтения есть своя сложность. Дело в том, что контекст строфы — «Там книгу читает Тень» — недвусмысленно подталкивает воспринимать «очки растерял» как синтагму, в которой используется лексема *очки* ('окуляры'). «Очки», о которых пишет исследователь, — это лексема *очко*. В «Словаре...» Даля под ред. Бодуэна де Куртенэ *очко* трактуется как *дыра, лазок, маленькое отверстие* и т. п., а также в ботаническом смысле — «у растений, глазок, пупок, почка, пупочек. <...> *Прививка очком*, пересадка его на другое дерево». Чуть ниже: «**Очковая прививка**, очком, глазком, не черенком» [Даль II: 2020]. По всей видимости, *очковая прививка* — способ привить растение с помощью отростка, а не корня и, следовательно, к «дырочкам» в заборе

К списку приведенных случаев примыкают **примеры, в которых новый элемент содержит тот же корень, что и вытесненный**. В них замена может быть почти незаметна — не только семантическая, но и фонетическая близость элементов фразеологизма позволяет сознанию интуитивно подставлять привычное значение. Примеров подобного рода в СМЖ меньше:

Теперь бежим сощипывать, / Как стон со ста гитар («Дождь»): глагол «сощипывать» заменяет глагол *щипать* из оборота *щипать струны* (ср.: [МГ, ИП 2008: 62]);

Губы и губы на звезды выменивать! («Сложа весла»): как заметил Жолковский, здесь «подразумевается предикат *обмениваться (поцелуями)*» [Жолковский 1986: 232]. С нашей точки зрения, этот случай уместнее описывать как трансформацию фраземы *обмениваться поцелуями*, в рамках которой глагол *обмениваться* иконически *меняется* на «выменивать», содержащий экономические ассоциации (ср. далее «ночи на щелканье славок проматывать»; подробнее о фразеологии этой строки см.: [Там же: 233])<sup>22</sup>;

Снег валится, и с колен — / В магазин («До всего этого была зима»): оборот *снег валит* в стихотворении снабжен нехарактерным аффиксом *-ся*, актуализирующим семантику 'падения', которая подкрепляется дальнейшим оборотом *с колен*, употребленным с эллипсисом глагола (*вставить с колен*). «Снег валится», таким образом, фонетически

---

отношения не имеет. Кроме того, НКРЯ не дает никакой сочетаемости (в дистанции от -3 до +3) лексем *очки / очко* и *налисадник / забор / доска*. Объяснение Гаспарова очень красиво и соблазнительно, однако, похоже, на первую проверку не вполне подтверждается языковыми данными.

<sup>22</sup> Добавим, что, по замечанию Жолковского [1986: 232], синтагма «губы и губы» строится по модели *годы и годы* и предвосхищает «счет на века» в финале стихотворения.

обыгрывает *снег валит*, а семантически — *снег падает* (ср.: [МГ, ИП 2008: 29]);

<...> звон цепов <...> Вонзался в воздух сном шипов («Лето»): синтагма «вонзался в воздух» трансформирует коллокацию *X пронзил воздух* (где *X* — источник звука, например *крик*), заменяя глагол на однокоренной. Соответственно, в строках «звон цепов», с одной стороны, как будто пронзает воздух акустически, но с другой — цепи как будто буквально «вонзаются» в него;

Но давится внятно от тягости / Отеков — земля ноздревая («Плачущий сад»): коллокация *ноздреватая земля*, служащая для описания характеристики почвы, употреблена с заменой («ноздревой» вместо *ноздреватый*), что вкупе с «отеками» и глаголом «давиться» создает физиологический ореол<sup>23</sup>;

Пусть гордость ум вредит («Образец»): прежде всего, этот пример в плане языка можно трактовать либо какagramматичный (обagramматизмах у Пастернака см.: [Кнорина 1982]), либо как крайне архаизированный, поскольку уже с начала XIX в. глагол *вредит* требует в узусе Дат. п.; сочетаемость глагола с Вин. п., судя по НКРЯ, встречается только в некоторых текстах XVIII в.<sup>24</sup> В строке СМЖ, таким образом, имеется в виду, что гордость вредит уму. Это утверждение, в свою очередь, скорее всего трансформирует фразеологизм *повредиться в уме*, с изменением *повредиться* на «вредить» + Вин. п. («гордость вредит ум»). При трансформации ассоциативно сохраняется фразеологическое значение, согласующееся

<sup>23</sup> Такой же эффект в этих строках возникает со словом «тягость», которое незаметно подменяет *тяжесть*, и замена вносит эмоциональный компонент (ср. в *тягость*).

<sup>24</sup> См.: «Глупое то терпение, кое вредит натуру, небо и потомство» (С. А. Порошин, «Содержание мечтательной игры о Александре раскаявшемся (перевод с итал. соч. Лоредана)», 1759); «подобно тому, как сильный свет вредит зрению и сильный гром — слух» (Я. П. Козельский, «Философические предложения», 1768).

с особым эмоциональным состоянием последних строф стихотворения.

В СМЖ встречаются и **случаи замены двух элементов фразеологизма**. В простых примерах, когда новые слова очень близки к вытесненным, возникает впечатление очевидного значения, слегка обновляющего семантику исходной коллокации или идиомы. Так, например, в действии звезд — «обдают сияньем» («Звезды летом») — легко угадывается изначальный оборот *облить светом*: *свет* меняется на присущее звездам «сиянье», а раз им можно *облить*, то вполне допустимо им и «обдать», подобно *волне*. Формально этот пример относится к случаю двойной синонимии, но его восприятие не требует сложных когнитивных операций. Если же новый лексический ряд далек от первоначального, мы сталкиваемся со свежей метафорой:

Бывало — нагулявшись влать, / Закат («Лето»): образ «нагулявшегося заката» является сложным синонимическим переосмыслением выражения *день разгулялся*. Так, *день* меняется на его часть — «закат», а *разгулялся* переосмысляется: к концу дня «закат» уже «нагулялся». При этом восприятие образа облегчается за счет того, что семантика глагола *нагуляться* соответствует семантике насыщенности и полноты действия, которая заключена в таких выражениях, как *закат разгорелся*, *распылался* (*отгорел*, *отпылал*). Ср.: [МГ, ИП 2008: 122];  
Лей, смейся, сумрак рви! («Дождь»): обращение к дождю «сумрак рви» исследователи призывали понимать как «разрывай сумрак туч» [МГ, ИП 2008: 58]. НКРЯ, однако, не выдает до СМЖ сочетаний *рвать / разрывать + сумрак*; в синхронном контексте фиксируется только одно вхождение словосочетания *разрывать + темнота*, но оно не относится к семантическому полю дождя. Вместе с тем в узусе очень частотна фразема *рваные тучи*, которая, с нашей точки зрения, и обыгрывается Пастернаком.

В самом деле, *тучи* синонимически меняются на «сумрак» при грозе, а *рваные* переосмысляются дословно: если в природе их кто-то смог *разорвать*, то вполне резонно обратиться к дождю с призывом «рви»;

Там сосны враскачку воздух саднят / Смолой («Зеркало»): интуитивное понимание высказывания обеспечивается напластованием визуального и семантического эффектов. С одной стороны, высокие тонкие сосны могут зрительно как будто «саднить» небо. Однако уточнение «смолой» подсказывает, что у фрагмента есть и языковая мотивировка: возможность запаха смолы «саднить воздух» объясняется существующими в языке стертыми метафорами, в рамках которых описывается специфический запах, см., например, выражения *запах пронзил*, *острый запах*. Пастернак отталкивается от этих оборотов: *запах* меняется на обладающую специфическим запахом «смолу», а лексемы *пронзить* или *острый* — на синонимически близкую «саднить» (ср. несколько иное объяснение: [Бройтман 2007: 226]);

Это ведь значит — пепел сиреневый («Сложь весла»): метафора «сиреневый пепел», с нашей точки зрения, восходит к фраземе *закат горел*. *Горение* заката осмысляется дословно и трансформируется в «пепел» как результат этого процесса (что соответствует общей темпоральной структуре стихотворения, переходящего к описанию ночи). Подразумеваемая узуальная цветовая характеристика заката, отчасти упакованная в семантику предиката (горение, как правило, красного цвета, если не используются специальные уточнения), трансформируется у Пастернака в нестандартный «сиреневый» цвет;

По прудам, как багаж солнцепеком заляпанных («Послеловье»): в основе образа заляпанного солнцепеком багажа лежит коллокация *пятна света* — *свет* меняется на «солнцепек», а *пятна* осмысляются через семантическое поле грязи («заляпанный»);

Это диск одичалый, рога истесав / Об ограды, бодеясь, крушил палисад («Послесловье»): в основе этой развернутой метафоры лежит трансформация оборота *дикая жара*. *Жара* заменяется солнечным «диск», а *дикий* — синонимически близким прилагательным «одичалый». Затем уже трансформированный образ разворачивается в изощренную описательную метафору: «диск» ведет себя подобно дикому животному;

И рушится степь со ступенек к звезде («Сестра моя — жизнь...»): в основе визуальной метафоры, в рамках которой степь простирается от ног до горизонта и сливается с ночным небом, лежит оборот *упасть / рухнуть к ногам*. При этом *рухнуть* заменяется однокоренным *рушиться* (что придает действию степи континуальность и, возможно, вносит оттенок постепенного разрушения), а *ноги* — «звездой» (степь «рушится» именно к ней) и отыгрывается в обороте «со ступенек» (т. к. он связан с семантическим полем *ног*). Оговорим, что «ступеньки», скорее всего, — это откидывающиеся ступеньки поезда, и в целом здесь, как и во всем тексте, происходит сплав природных и человеческих планов;

Мокрой солью с облаков / И с удил / Боль, как пятна с башлыков, / Выводил («До всего этого была зима»): действие снега в этой строфе, возможно, мотивируется идиомой *сыпать соль на рану*. Выражение прочитывается буквально, и поэтому его значение понимается противоположным образом: *соль сыпят на рану*, чтобы вывести боль (а не чтобы ее усилить), подобно тому как солью выводят пятна с одежды. Такое понимание, далее, обеспечивает ряд лексических замен — *рана* метонимически меняется на «боль», а *сыпать* — на «выводить»;

Это жуть / Подобралась на когтях / К этажу («До всего этого была зима»): «жуть на когтях» — сложная синонимическая замена фраземы *животный страх (ужас)*. *Страх / ужас* меняется на близкое слово «жуть», а *животный* понимается дословно, и его смысл метонимически



воплощается в части тела — «когтях». «Когти» коннотативно означают то ли ворону, то ли страшного зверя (см. две трактовки: [МГ, ИП 2008: 27]). По сути, загадочный образ «жути на когтях» — это экстериоризация: страшное происходит не внутри субъекта, а за окном (притом что строфой ранее «ужас» был «заронен» внутрь «воронья»).

Частичное проявление идиомы может реализоваться и за счет других механизмов. Одним из них, правда весьма редким, являются **антонимические замены**. Подчеркнем, что речь идет не о строгой лингвистической, а о квазиантонимии или, скорее, об антитетическом переосмыслении фразеологического оборота. Такой механизм проявляется в двух примерах:

Зеркальная все б, казалось, на́хлынь / Непотным льдом  
облила («Зеркало»): у выражения «непотный лед», передающего смысл 'холодный', есть фразеологическая мотивировка — в основе образа лежит антитетически переосмысленная коллокация *стекло потеет* (*запотело, запотеваает* и т. д.), осложненная концептуальной метафорой стекла как застывшей воды или льда. Ср., однако, точку зрения Шульца, согласно которой «непотный лед» — обыгрывание фраземы *холодный пот* [Schultz 1983: 87]; если так, то почти каламбурную мену семантических доминант фраземы стоит, по-видимому, отнести к сложной синонимии;

Это ведь значит — обнять небосвод («Сложва весла»): синтагма «обнять небосвод» обыгрывает коллокацию *необъятное небо*. *Необъятное* контрастно меняется на однокоренное «обнять», а *небо* — на «небосвод». Добавим, что и следующая строка возвращается к «необъятному небу»: «Руки сплести вокруг Геракла громадного» (если видеть в строке обыгрывание той же коллокации, то тогда этот случай уместнее отнести к дублетам (см. ниже),

однако нам было важно продемонстрировать случай антитетической замены)<sup>25</sup>.

Занятым образом поэтическая синонимия и поэтическая антонимия могут сочетаться:

Загадка зги заgrabной («Давай ронять слова...»): слово *зга*, которое традиционно употребляется только в идиоме *ни зги не видно*, выводится Пастернаком из идиоматического контекста [Левин 1966: 211; Гиржева 1991: 100]. Хотя, согласно словарю Даля под ред. Бодуэна де Куртенэ, в узусе первой трети XX в. слово *зга* имело больше валентностей и означало ‘темь, потемки, темнота’ [Даль I: 1683], практика его употребления, судя по НКРЯ, это не подтверждает. Тем не менее в строке Пастернака *зга* наделяется тем же словарным значением — ‘темь, потемки, темнота’ (тогда как в поговорке *зга*, наоборот, предстает чем-то, что можно увидеть / разглядеть, а не самой темнотой). В строке СМЖ, таким образом,

---

<sup>25</sup> Антонимических замен в чистом виде у Пастернака не очень много (в этом он совпадает с Мандельштамом). Интересно, однако, что антитетическое переосмысление, правда не идиоматики, а литературного источника, проявляется в заглавии СМЖ. Как показал С. Гардзонио, «сестра моя — жизнь» — это контрастное переосмысление строк св. Франциска из «Песни о Солнце, или Славословия творений» («Cantico di Frate Sole o delle Creature»): «Laudato si', mi Signore, per sora nostra morte corporale, / de la quale nullu homo vivente po skappare...» («Хвала тебе, Господи мой, за сестру нашу Смерть, / Ее же никто из живущих не мнует...»). Исследователь отмечает, что «название книги можно истолковать как “моя сестра — не Смерть, моя сестра — Жизнь”. При этом поэт остается верен общему пафосу францисканского мироощущения» [Гардзонио 1999: 68].

Хотя формула Пастернака в культурной традиции также близка «Песни песней» с ее обращениями к «сестре (моей), невесте» (см.: [Жолковский 2011: 117–120]), антитетическое использование св. Франциска по аналогии с идиоматическими трансформациями кажется достойным дальнейшего осмысления.

есть антитетическое переосмысление идиомы. Однако есть и синонимия: «зга загробная» — это сложная синонимия таких литературных, преимущественно поэтических оборотов, как *гробовая тьма* и *гробовой мрак*.

Еще один механизм частичного проявления идиомы — **перенос одного из элементов фразеологизма к новому «соседу»**. Например, в стихотворении «Болезни земли», о котором мы еще будем говорить ниже, «сосна» названа «сардонической», и этот эпитет восходит к обороту *сардонический хохот / смех*; характерно, что сема 'смеха' возникает уже в первой строке: «Раздастся ль только хохот...» В «Мучкапе» «час скользит, как камешек / Заливом, мелью рикошета!», и слово «мель» здесь перенесено к «рикошету» от «залива» (ср. *мелкий залив*)<sup>26</sup>. Похожим образом в финале стихотворения «Образец» — «Но мы умрем со спертостью / Тех розысков в груди» — синтагма «спертость розысков» связана с коллокацией *дыханье сперло (в груди)* или, возможно, с оборотом *грудь сперло*, который точно фиксируется в начале 1920-х гг.: элемент *сперло* трансформируется в «спертость» и переносится к «розыскам».

Другой механизм основан на такой сильной связи между словами, что **появление хотя бы одной лексемы заставляет вспомнить весь фразеологизм (актуализация идиомы)**. Так, в строке «Что там, где кривят и коверкают» («Любимая — жуть!...») глагол *кривить* неизбежно актуализирует выражение *кривить душой* [МГ, ИП 2008: 137]<sup>27</sup>. В «Уроках английского» строка об утонувшей Офелии — «С какими канула

---

<sup>26</sup> В данном случае мы говорим только о поверхностном лексическом плане. На более глубоком уровне в строках также уточняется характерная для *рикошета* сема 'частотности' (как в коллокации *мелкая дробь*). Ср. несколько другое объяснение: [МГ, ИП 2008: 72].

<sup>27</sup> Что касается глагола *коверкать*, то он тоже может вызывать в памяти выражение *коверкать мысль / слова*, однако стоит помнить, что его сочетаемость шире.

трофеями?» — благодаря глаголу заставляет вспомнить идиому *как в воду кануть*, которая дословно-каламбурно осмысливается в тексте<sup>28</sup>. А в словосочетании «сушь души» из того же текста можно увидеть намек на душевную боль героини, поскольку коллокация, возможно, связана с поговорками *горе крушит и сушит, горе сушит душу* [Долинин 2020].

Более сложный, двухступенчатый пример: «Как с полки, жизнь мою достала / И пыль обдула» («Из суеверья»). Первый шаг заключается в том, что за счет общего контекста ситуации («полка», «пыль») «жизнь» сравнивается с материальным предметом. Однако далее мы понимаем, что речь идет не о статуэтке или о тарелке, в силу того, что в нашем сознании *жизнь* в предметном воплощении связывается с *книгой* [Панов 2017: 457; O'Connor 1988: 50] через выражение *книга жизни*.

В сложной поэтике СМЖ могут встречаться и смешанные примеры разных трансформаций и замен. Например, в строках «И объявить, что не скакун, / Не шалый шепот гор» («Заместительница») коллокация *шалая лошадь* разделяется на два элемента — слово *лошадь* меняется на «скакуна», а эпитет *шалый* переносится из привычного контекста к «шепоту гор» (синонимическая замена + перенос).

К случаям частичного проявления фразеологизмов мы вернемся далее, когда будем обсуждать примеры, в которых разные типы обыгрывания идиоматики наслаиваются друг на друга, а пока рассмотрим еще один важный класс. Речь идет о фразеологических дублетах.

### *Дублеты*

Даже на фоне экспериментального поэтического языка модернизма, полного разного рода подчеркнутых повторов, анафорических конструкций, синтаксических параллелизмов и т. п.

---

<sup>28</sup> Л. Панова, обсуждая эту же строку, замечает, что обычно глагол *кануть* сочетается с *Летой* [Панова 2013: 142]. С нашей точки зрения, идиома *как в воду кануть* больше соответствует семантике текста, однако заметим, что в обоих случаях важно семантическое поле воды.

[Ковтунова 1990; Кожевникова 1993], язык Пастернака заметно выделяется. В его поэтике давно усмотрели сложные синтаксические структуры [Бухштаб 1996: 306, 309], перечислительные ряды сравнений [Ковтунова 1995: 154], постоянные лексические уточнения, создающие ощущение «перехлестывания потока слов» через край [Лотман М. 1996: 41]. В статье «Распределенный контакт. Синтаксический инвариант Пастернака» А. К. Жолковский, обратив внимание на обилие однородных лексических цепочек и синтаксических конструкций, предложил для них формальное описание, позволяющее связать грамматику поэта и особенности его поэтического мира [Жолковский 2011: 173–209]. Для нас важна не столько классификация исследователя, сколько исходное наблюдение, что для поэтики Пастернака характерно умножение объектов в тождественных смысловых и/или синтаксических условиях. Говоря несколько схематично, отличительная особенность его поэтического мира такова, что там, где можно было бы говорить об одном объекте или одном предикате, у Пастернака часто возникают два или больше, причем помещаются они в сходные синтаксические конструкции. См., например: «Тут жил Мартин Лютер. Там братья Гримм»; «Куском здоровья — бешеный кошмар, / Обломком бреда — светлое блаженство» и т. п.

Если Жолковского больше интересовало структурирование феноменов поэтического мира, то мы бы хотели сместить фокус на сходные эффекты идиоматического плана СМЖ. В сборнике отчетливо выделяется прием дублирования фразеологизмов, причем оба выражения содержат общие семантические компоненты и могут обладать похожей синтаксической схемой. По сути, речь идет о фигуре смыслового повтора, который в плане выражения проявляется в различных по лексике, но эквивалентных по смыслу языковых оборотах. По этому параметру язык Пастернака сильно отличается от языка не менее фразеологического поэта — Мандельштама, у которого, насколько мы можем судить, фразеологические дублиеты представлены минимально.

В СМЖ есть несколько вариантов фразеологической мультипликации. В основном сборник сосредоточен на дублировании, а **примеры, когда три и более фразеологизма подряд находятся в одинаковых семантических условиях**, встречаются редко; к ним можно отнести три фрагмента:

Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями / В горле...

(«Конец»): в строках — наряду с нормативным оборотом с *оскоминой* — проступает цепочка слегка модифицированных выражений: «с оцепененьем» (от *в оцепенении*), «с комьями в горле» (от *кома в горле* с заменой «кома» на множественное число);

Им, им — и от души смеша, / И до упаду, в лоск, / На зависть мчащимся мешкам, / До слез, — до слез! («Заместительница»): строфа построена на цепочке приравненных друг к другу наречных идиом — *от души, до упаду, в лоск, на зависть* и *до слез* (обратим внимание, что в самой последней строке налицо и буквальный дублетный повтор);

На лугах лица нет, / У прудов нет сердца, бога нет в бору («Воробьевы горы»): в свете узуальных концептуальных метафор, антропоморфизирующих природу (*подошва гор, лоно природы* и т. п.), а также учитывая типичное для Пастернака очеловечивание окружающего мира, «луга» и «пруды» находятся в состояниях, суть которых закреплена в идиомах *лица нет* и *сердца нет* (сильное негативное эмоциональное потрясение и хладнокровие соответственно). Вместе с тем их значение двоятся, порождая каламбурный эффект. Он вызван тавтологической очевидностью высказывания: действительно, у лугов нет лица, а у прудов — сердца. В этой цепочке выражение *бога нет* теряет свой онтологический статус, встраивается в один ряд с антропоморфными метафорами и означает скорее «отсутствие души» (характерно, что «душа» появляется в следующей же строке — «расколышь же душу!»).

Что касается дублетов, то стоит начать с **удваивания фразеологизмов без сложной трансформации**. Так, в финале «Плачущего сада» — «Но тишь. И листок не шелохнется. Ни признака зги...» — коллокация *лист (ок) не шелохнется* усиливается в следующей строке синтагмой «ни признака зги», в которой слово *зга* ('потемки, темнота') актуализирует обсуждавшуюся выше (в связи со строкой «Загадка зги загробной») идиому *ни зги не видно* (ср.: [Бройтман 2007: 216]). Приведем еще два примера:

Вы верны лучшим образцам. / Конечно, ищущий обрящет  
(«Подражатели»): в первой строке обыгрывается коллокация *лучший образец* (соединенная с конструкцией *быть верным X-у*), во второй — вошедшая в язык цитата из Евангелия *ищите и обряцете* (Мф. 7:7)<sup>29</sup>;

Да на ком искать нам? / Не на ком и не с кого нам («Елене»): коллокация *на ком искать* в первой строке — выражение из юридического дискурса XIX в. [МГ, ИП 2008: 105]; нас, однако, сейчас интересует вторая строка, в которой проступает идиоматический дублет — коллокация *на ком искать* из вопроса предыдущего стиха дублируется коллокацией «не с кого спросить» с эллипсисом.

Иногда идиоматический дублет реализуется иным образом: в симметричной паре синтагм в одной и той же синтаксической конструкции один оборот является устойчивым выражением, другой же — квазифразеологизмом:

Змеей гремучею — в песок, / Гремучей ржавчиной — в ку-  
паву («Подражатели»): коллокация *гремучая змея*

<sup>29</sup> Значение обоих выражений деформируется под влиянием друг друга: в свете библейского речения «лучшие образцы» иронично понимаются как Адам и Ева незадолго до грехопадения (такое прочтение поддерживается всем смысловым строем стихотворения), «ищущий обрящет» — как ироничный комментарий к действиям героев, как будто ищущих падения и изгнания из рая (ср.: [Бройтман 2007: 282]).

дублируется псевдоколлокацией «гремучая ржавчина», в которой переосмысляется прилагательное из предыдущего оборота; обе части дублета при этом описывают один предмет — цепь [Бройтман 2007: 283–284];

Не ход часов, но звон цепов («Лето»): коллокация *ход часов* опровергается дублирующей ее квазиколлокацией «звон цепов», синтаксически и ритмически (и отчасти фонетически) идентичной<sup>30</sup>.

Подчеркнем, что в подобном типе удвоение происходит именно за счет одинакового синтаксического рисунка; второе словосочетание при этом может по инерции восприниматься как фразеологическая единица благодаря близости к настоящей идиоме. Наиболее интересны, однако, **случаи дублетов, в которых идиомы трансформируются:**

По гроб, до морга! («Из суеверья»): коллокация *по гроб жизни* (с эллипсисом зависимого слова) дублируется словосочетанием «до морга», которое, в свою очередь, синонимически и так же экспрессивно варьирует выражение *до гроба*;

Что ломится в жизнь и ломается в призме («Зеркало»): в высказывании создается эффект дублирования идиом за счет двух однокоренных глаголов. В первом случае «ломиться в жизнь» заменяет фразу *ломиться в дверь*. В основе второй части дублета «ломается в призме» переосмысляет оптическое явление *преломления света*; в таком случае глагол *преломляться* (из *свет преломляется*) заменен на однокоренной «ломается» (ср. также соображения о семантике строк: [Schultz 1983: 89]);

Люблю всей силою тщеты / До помрачения ума («Попытка душу разлучить...»): в строке «люблю всей силою тщеты» заложен противоречивый эмоциональный

---

<sup>30</sup> За счет такого дублирования строка в целом имитирует народную двухчастную поговорку.



смысл, поскольку положительное («любовь») напрямую сопрягается с отрицательным («тщета») началом с помощью усилительного фразеологического оператора *всей силою*. «Всей силою тщеты» в языковом плане трансформирует выражение *тщетные усилия*, притом что структура строки скорее соотносится с конструкцией *люблю всем X-м (сердцем, душой)*. Второе уточнение — «до помрачения ума» — соотносится с оборотом *до безумия* (вместе с тем оно также параномастически обыгрывает слово *умопомрачение*);

С тех рук впивавши ландыши, / На те глаза дышав («Образец»): конструкция *глагол + с рук* (например, *есть с рук*) реализована с непривычным глаголом «впивать», взятым, по-видимому, из коллокации *впивать запах*. В основе оборота «на те глаза дышав» лежит переосмысленная фраза *на кого-то не надыхаться* [МГ, ИП 2008: 127];

Тени стянет трепетом tetanus, / И медянок запылит столбняк («Болезни земли»): в первой строке оборот «стянуть трепетом» строится по модели *сковать страхом* и осложняется переосмыслением коллокации *тени трепещут*. Образ «пылящего столбняка» из второй строки может объясняться коллокацией *столб пыли*, в которой *столб* каламбурно заменен на «столбняк», а существительное *пыль* трансформируется в глагол «запылить»;

Куда часы нам затесать? / Как скоротать тебя, Распад? («Распад»): дублет, в котором второй оборот обнажает фразеологический механизм первого. «Скоротать тебя, Распад» трансформирует выражение *скоротать время*: глагол из исходного оборота сохраняется, а «Распад» наделается семантическим признаком «времени». Эта же коллокация обыгрывается в первой строке — *время* синонимически заменяется «часами», а глагол понимается буквально и трансформируется (если время можно буквально сделать короче, то его можно и «стесать» или «затесать»). Вместе с тем первая строка обыгрывает и фразему *девать время*, которая чаще всего употребляется

с пространственными операторами *куда / некуда*<sup>31</sup>. Этот оператор у Пастернака остается, *время* синонимически меняется на «часы», а глагол претерпевает метаморфозу. Выбор «затесать» продиктован, с одной стороны, каламбурным переосмыслением *скоротать*, с другой — обыгрыванием *затесаться*. *Затесаться* лишается своей возвратности, но при этом сохраняет значение 'оказаться в другом месте', 'попасть в ряд других объектов', что соответствует желанию субъекта быстрее провести ненужное время. Другое языковое объяснение, принимающее во внимание *скоротать время*, но не учитывающее идею дублета, см. в: [Бройтман 2007: 405–406];

Окна сцены мне делают. Бесцельно ведь! / Рвется с петель дверь («Конец»): в строках фразеологизм *делать сцены* и фразема *дверь сорвалась с петель* образуют дублет. Оба выражения относятся к одной и той же ситуации и уже этим семантически приравнены. В обоих случаях виден и смысловой сдвиг: предикат *делать сцены* от дан непривычному агенту — «окнам», а дверь, которая обычно *срывается с петель* от внешнего воздействия, здесь функционирует самостоятельно как будто сама по себе — «рвется» (ср. далее аграмматичное уточнение — «целовав / Лед ее локтей»). Хотя на поверхностном уровне этот пример можно трактовать как простой дублет, стоит обратить внимание на еще один план трансформаций каждого фразеологизма. Так, способность окон *делать сцены*, как заметила Г. Гиржева [1991: 117], может быть мотивирована распространенной языковой метафорой *окна плачут* (а раз они способны *плакать*,

<sup>31</sup> «Но вообще я не знал, куда девать время, когда не было ни чтения дома, ни письменной работы» (Н. П. Гиляров-Платонов, «Из пережитого», т. 2, 1886); «Британский музей посещают <...> люди, которым свободного времени девать некуда» (К. И. Чуковский, «Корреспонденции из Лондона», 1903–1904); «царь Михаил, невольный домосед с большими ногами, решительно не знавший, куда девать свое время» (В. О. Ключевский, «Русская история. Полный курс лекций. Лекции 41–53», 1904).

они могут и *делать сцены*, — в данном случае элемент идиомы меняется на новый фразеологизм). В таком случае и глагол *рвется* во второй синтагме может быть переосмыслен: он заменяет глагол *сорваться*, описывающий резкую эмоциональную реакцию на что-либо. Оба толкования согласуются с экстенсивным эмоциональным напряжением обсуждаемых строк.

Прием дублирования фразеологизмов, особенно в трансформированном виде, располагается между соседними типами — обыгрыванием одной идиомы, о чем уже шла речь, и идиоматической контаминацией, в рамках которой два выражения сливаются в одно.

### **Контаминация**

Следующий шаг в использовании идиом — это их контаминация: два выражения соединяются в одном высказывании, причем в отличие от дублетов не образуют парной конструкции. При контаминации элементы идиом служат составными частями новой метафоры, однако чем контаминация проще, тем больше в ней сохраняется экспрессивного фразеологического смысла, тогда как сложное совмещение, модифицирующее языковые элементы, далеко уводит от изначального идиоматического значения.

В рамках контаминации можно выделить три основных типа. В первом все элементы двух фразеологизмов так или иначе проявляются в тексте, во втором, промежуточном типе, используются конструкции с идиоматическим значением и со свободной валентностью, которая заполняется другим фразеологическим элементом. В третьем некоторые элементы выпадают или сливаются в одну из лексем нового высказывания. Внутри каждого типа можно заметить градацию по критерию простоты / сложности — от элементарных, интуитивно очевидных до семантически запутанных случаев.

К **первой группе** относятся следующие немногочисленные примеры:

...в постель / Падают город с дороги («У себя дома»): в высказывании соседствуют коллокации *падать / упасть в постель* и *с дороги*, которые осложнены контекстом (формально субъект действия — город, наделенный, однако, поведением героя);

Нынче за долгую степь / Веет впервые здоровьем («У себя дома»): коллокация *впервые за долгое время* употреблена с заменой *времени* на «степь» (темпоральное меняется на пространственное), а выражение *веет здоровьем* слегка смещается — «здоровьем веет» не от кого-то, а вокруг, само по себе, подобно свежести или ветру.

Отдельно выделяется группа случаев, в которой **контаминируется конструкция со свободной валентностью и идиома / ее элемент**. Эта группа — промежуточная: конструкция реализуется полностью, поскольку ее валентность заполняется; вместе с тем место для пустующего элемента используется другим фразеологизмом, за счет чего спаянность двух исходных выражений увеличивается. В этой группе также немного примеров:

Осанна тьме египетской! («Дождь»): обладающая идиоматическим смыслом конструкция *осанна чему-либо*, предполагающая свободную валентность, соединяется с коллокацией *египетская тьма*, вошедшей в язык из Ветхого Завета (Исх. 10:21). *Египетская тьма* употреблена с легким контекстуальным сдвигом — в контексте описания дождливой ночи. Оба оборота находятся при этом в диалектических смысловых отношениях: их объединяет общий библейский ореол, однако в узусе первая конструкция маркирована положительно, а вторая — отрицательно, в результате чего создается тяготеющий к противоречию экспрессивный смысл (ср.: [МГ, ИП 2008: 60]);

Ужас стужи уж и в них / Заронен («До всего этого была зима»): как писали Гаспаров и Подгаецкая, «ужас стужи» — легкая двусмысленность, «ужас перед стужей» вместо более

обычного “ужасная стужа”; “ужас заронен” — по образцу более обычных фразеологизмов “заронить сомнение, подозрение”» [МГ, ИП 2008: 27]. Иными словами, конструкция *заронить X (сомнение / подозрение)* контаминируется с модифицированной фраземой *ужасная стужа*;

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз / На мирных сельчан... («Сестра моя — жизнь...»): конструкция *X нарвался на Y* (в значении ‘неожиданно столкнуться с кем-либо’, о ком-то нежелательном) здесь реализуется с непривычными участниками действия: «*тормоз нарвется на мирных сельчан*». Заложенные в обороте негативные ассоциации провоцируют метафору «разлаявшегося тормоза». Она мотивирована выражением *визг тормозов / тормоза завизжали*, а *визг* меняется на «разлаяться», поскольку одно из значений этого глагола — ‘начать браниться’;

Давился город лебедой, / Купавшейся в слезах солдаток («Любить — идти...»): синтагма *купавшейся в слезах* десемантизирует конструкцию *купаться в чем-либо*, которая в узусе означает ‘наслаждаться чем-либо, с удовольствием отдаваться чему-либо’. В строке это положительное значение не проявляется: лебеда омыта слезами солдаток, как будто буквально купается в ней. Семантика горя усиливается за счет разнесенных лексем «давиться» и «слеза», которые соединяются во фразеологизм *давиться слезами (от горя)*;

Надо гардину зашить: / Ходит, шагает масоном («У себя дома»): как замечает Р. Сальваторе, в синтагме «ходит масоном» переосмысливается идиома *ходить ходуном*, значение которой — ‘трястись, сотрясаться’ [Salvatore 2014: 172]. Мы не вполне согласны с такой трактовкой. На наш взгляд, в строке используется конструкция *ходить X-ом* (как, например, *ходить павлином, ходить барином* и т. п.) в значении ‘вести себя как X’. Однако эта конструкция трижды осложнена. Во-первых, глагол *ходить* используется в значении ‘быстро двигаться по какой-либо

поверхности', не характерном для конструкции. Вторых, для *ходить* на наших глазах подбирается квазисинонимичный аналог — *шагать*, который усложняет семантику строки. Наконец, валентность конструкции заполняется неожиданным «масоном». К сожалению, мы не можем предложить убедительного объяснения этой лексеме, но в порядке гипотезы выскажем следующее предположение: одно из языковых наименований масонов — *вольные каменщики*; возможно, сема 'вольный' синонимически проецировалась Пастернаком на «гардину», подчеркивая, таким образом, произвольность ее движений (подчеркнем, что это только гипотеза, призванная обратить внимание на загадочную семантику обсуждаемой строки);

И когда по кровле зданья / Разлилась волна злорадства («Гроза, моментальная навек»): «разлилась волна злорадства» реализует конструкцию *разлилась волна чего-либо* (в сочетании с неконтролируемыми эмоциями и ощущениями). Эта конструкция прочитывается двояким образом: она может пониматься фразеологически, и тогда в строках речь идет о «злорадном» шуме грома, или дословно, и тогда в цитате резонно увидеть описание дождя, разливающегося «волной» по крыше. Вместе с тем в этой строке обыгрывается и другая фразема. «Злорадство», как заметил Жолковский, связано «с такими стертыми эпитетами к грозовому ливню, как *безжалостный, исступленно хлещущий, срывающий злобу* и т. п., одной из гипербол чего и является метафора “злорадства”» [Жолковский 2014: 68]. Таким образом, у Пастернака узуальные коллокации *безжалостный ливень / хлещущий дождь / срывающий злобу ливень* трансформируются в синтагму «волна злорадства» по синонимическому принципу (*дождь* меняется на «волну», экспрессивные нормативные характеристики — *безжалостный, срывающий злобу* и т. п. — на «злорадство»). Этот случай, очевидно, переходный — в нем

есть и заполнение валентности, и наложение идиоматических значений в рамках одного слова.

Рассмотрим теперь случаи контаминаций, в рамках которых поэтическое высказывание содержит общий для двух фразеологизмов элемент:

Концы, начала заметет («Про эти стихи»): в строке контаминируются буквализованная идиома *заметать следы* [Гиржева 1991: 99] и фразема *концы и начала* [МГ, ИП 2008: 101];

С комода до шума в стволах («Зеркало»): «шум в стволах», как заметил Б. М. Гаспаров, «скрещение двух обиходных выражений» — *шум леса* (во время грозы) и *шум в ушах* [Гаспаров Б. 2013: 201]. Отметим, однако, что «шум в стволах» не выглядит ненормативно и может прочитываться как свободное словосочетание;

Ничем мне очей не задуть («Зеркало»): в высказывании контаминируются коллокация *задуть свечу* и концептуальная метафора, соединяющая глаза и огонь (например, *глаза горят, взгляд погас / потух*). По-видимому, при контаминации свою роль сыграла и фонетическая близость «очей» и «свечи»;

Огромный сад <...> Подносит к трюмо кулак, / Бежит на качели, ловит, салит, / Трясет — и не бьет стекла! («Зеркало»): жест «сада» — *поднести кулак к чему-либо* — реализован с контекстуальным сдвигом, поскольку агенсом становится не человек. Это выражение контаминируется с фраземой *трясти кулаком* (также содержащей эмоциональный компонент). Вместе с тем действия «Трясет — и не бьет стекла!» за счет эллипсиса могут пониматься как отдельные: «сад трясет» стекло, но не разбивает его;

Закат сдавал цикадам / И звездам и деревьям власть / Над кухнею и садом («Лето»): в строке контаминируются выражения *отдать / передать власть* и *сдавать*

*комнату. Отдать / передать* синонимически меняется на *сдавать* из *сдавать комнату*; семантика жилого помещения, в свою очередь, возникает при упоминании «кухни» и сада»;

Гормя горит душа («Образец»): редкая идиома *гормя гореть* контаминируется с концептуальной метафорой, в рамках которой *в душе горит огонь* какого-либо чувства или же сама душа *горит чем-то*; соединение интенсивного эмоционального состояния с усиленным глаголом порождает сколько экспрессивное, столько и неопределенное высказывание;

Не век, не час плывет моллюск, / Свеченьем счастья тмимый («Имелось»): терминологическая синтагма *светящийся моллюск*, отсылающая к научному феномену биолюминесценции моллюсков, соединяется с выражением *светиться от счастья*, которое прочитывается дословно; вместе с тем за счет причастия возникает парадоксальный смысл — свечение счастья делает моллюска темным, «тмит» его;

Небо в бездне поводов, / Чтоб набедокурить («Звезды летом»): коллокация-поэтизм *бездна неба* контаминируется с гиперболической конструкцией *бездна чего-либо* в значении 'большого количества'; в результате у «бездны» в строке Пастернака двоятся значение (ср.: [МГ, ИП 2008: 65]);

И таянье Андов вольт в поцелуй («Любимая — жуть!...»): конструкция *вложить X в Y* реже, в более поэтическом контексте — *вливать X в Y* здесь заполняется непривычными актантами (при этом если обыгрывается именно первая конструкция, то глагол меняется)<sup>32</sup>. Одновременно

---

<sup>32</sup> «Я вложил в эту поездку так много упований и расчетов!» (А. Н. Вербицкая, «Ключи счастья», 1909); «...нравственный закон, который чудесно вложен в нас нашим создателем» (И. Ф. Анненский, «Книга отражений», 1906); «...влил в ее душу часть той страшной твердости воли и мужества, которые ярко светились в глазах ее начальницы» (Н. Э. Гейнце, «Людоедка», 1898).



в основе образа, по-видимому, лежит переосмысленная коллокация *слиться в поцелуе*. С одной стороны, *слиться* меняется на синонимически близкое «влиять» («вольет»), с другой — глагол понимается дословно (*слиться* не как ‘соединиться с кем-либо’, а как ‘стечь’). Этот семантический компонент обыгрывается в «таяньи Андов» (снег на горах тает, и образовавшаяся вода *сливается* вниз). Наконец, семантика строки встраивается в концептуальную метафору *растаять от X* (где X положительно маркированное чувство или действие — *любовь, радость, ласка, поцелуй* и т. п.);

По иве, иве разрыдалась («Уроки английского»): в основе строки лежит трансформированная конструкция *плакать по ком-либо*, в которой глагол синонимически заменяется на более экспрессивный — «разрыдаться» (ср.: [МГ, ИП 2008: 132]). Вместе с тем оборот *по иве разрыдалась* расщепляет коллокацию *плакучая ива*: свойствами ивы (*плакучая*) буквально наделяется Дездемона, которая сама рыдает по дереву. Вместе с тем само прилагательное далее становится эпитетом русл — «плакучие русла» [Панова 2013: 144];

И тихо, тихо ночь текла / Трусцой, от тучки к тучке («Лето»): в основе метафоры лежит выражение *время течет* и его производные (*ночь, час, сутки* и т. п.), которое за счет уточнения «от тучки к тучке» приобретает пространственно-визуальное измерение. Метафора осложнена коллокацией *бегать / бежать трусцой*, где один глагол движения заменен на другой;

Под шторку несет обгорающей ночью («Сестра моя — жизнь...»): «обгорающая ночь» обыгрывает коллокацию *горящие звезды*, которые как бы перегорают в *черную ночь*;

Сквозь дождик сеялся хорал («Балашов»): глагол, взятый из коллокации *дождик сеется*, переносится к «хоралу», при этом сама возможность сопоставления музыки с дождем обусловлена стертой метафорой *музыка льется*;

она семантизируется в следующей строке: хорал буквально падает «на гроб и шляпы молокан»;

И кипящее белыми воплями / Мирозданье («Определение творчества»): по наблюдению Гаспарова и Подгаецкой, «белые вопли» — метафора, «идущая от фразеологизмов *белый свет* и *белая горячка*» [МГ, ИП 2008: 16]. Если разворачивать тезисную мысль ученых, то, видимо, надо предположить, что *белый свет* мотивирует «мирозданье» с «белыми воплями», а сами «белые вопли» возникают под влиянием *белой горячки*. Она, во-первых, ассоциируется с речью и криками человека в бреду (ср. «вопли»). Во-вторых, в *белой горячке* семантизируется температурный компонент — *горячка* как что-то горячее переходит в более интенсивную фазу, фазу «кипения»;

Но этот час объят апатией / Морской, предгромовой, крошечной («Мучкап»): в высказывании контаминируются выражения *крошечная тьма* / *крошечный мрак* [О'Сонног 1988: 120] и коллокация *объят тьмой*, причем *тьма* заменена на «апатию». Такая замена возможна благодаря закрепленным в языке метафорам, которые используются для описания апатии как чего-то обволакивающего (*охватила апатия*) и маркированного негативно, что и позволяет заменить *мрак* на *апатию*;

И где привык сдаваться глаз / На милость засухи степной («Распад»): в строках проступает оборот с военной семантикой *сдаваться на милость*, который наделяет степную засуху коннотацией 'враг'. При этом у выбора военной метафоры для описания природы (см. об этом: [Поллак 2008: 151, прим. 1]) есть языковая мотивировка: семантическая близость 'зрения' и военного слова *сдаваться* синонимически переосмысляет идиому *пленять взор* / *взгляд*. Она понимается буквально, а для ее перифразы используется поэтический синоним (*взор* / *взгляд* меняется на *глаз*) и конверсивный глагол (*пленять* / *сдаваться*);

Соловьем над лозою Изольды / Захлебнулась Тристанова  
 захолодь («Определение творчества»): по мнению А. Хан, в этих строках мы «сталкиваемся с примером перестановки в разные стихотворные строки элементов поэтического фразеологизма “захлебнуться соловьем”, который имеет значение ‘запеть во всю силу’. В итоге разложения первоначального словосочетания слово “соловьем” освобождается от обязательных форм сочетаемости и включается в новые формы смысловых связей» [Хан 2013: 397]. С нашей точки зрения, это рассуждение стоит скорректировать. По данным НКРЯ, оборот *захлебнуться соловьем* не характерен для узуса литературных текстов. Широкое бытование имеет фраза *заливаться соловьем*, которая и используется в обсуждаемой строке, но в измененном виде — она контаминируется с выражениями, в которых источник звука (голос) или звуковой процесс (говорение, пение) сочетается с *захлебываться*<sup>33</sup>. Общим элементом двух выражений оказывается глагол *захлебываться*. Фраза *заливаться соловьем* понимается буквально и синонимически переосмысливается: раз соловьем можно *заливаться*, то можно и «захлебнуться». Таким образом, мы считаем, что в основе строки контаминация переосмысленной фраземы (*заливаться соловьем* — *захлебываться соловьем*) и конструкций, соединяющих акустический аспект с глаголом *захлебнуться*; Грянул ливень всем плетнем («Гроза, моментальная навек»): синтагма «грянул ливень» — производная от *грянул гром*. Она соединяется с грамматическими конструкциями *творительный перемещения (идти лесом) + всем X-ом (всем телом, всем народом)* [Жолковский 2014: 68]. Мы бы, однако, хотели обратить внимание не столько на конструкции со свободной валентностью, сколько на не очень частотный до СМЖ (судя по НКРЯ)

<sup>33</sup> См., например: «А колокольцы все поют, захлебываясь и перебивая друг друга» (А. Веселый, «Погожий день», 1918).

фразеологизм, лежащий в основе строк, — *стена дождя / ливня*. Идиоматическая *стена* меняется у Пастернака на «плетень» по синонимическому принципу. Весь пример мы считаем удобным описывать как контаминацию *стена дождя / ливня* + *всем Х-ом* + *грянул гром*.

Заканчивая с «чистыми» случаями обработки идиоматики, отметим, что даже в минимальных смысловых контекстах (одна-две строки) не всегда удастся установить природу фразеологической трансформации: мы можем быть убеждены, что фрагмент работает с идиоматическими выражениями, однако трактовки предстают равноправными. Проиллюстрируем это лишь одним показательным примером. В строке из «Уроков английского» — «А горечь грез осточертела» — особый интерес представляет метафора «горечь грез». Как ее трактовать в плане языка? Кажется вполне логичным увидеть в ней контаминацию двух коллокаций: *сладкие грезы* и *горькие слезы*. Из первой Пастернак берет элемент *грезы*, из второй — семантику 'горечи', меняя *горькие* на *горечь*. Хотя мы сами склоняемся к объяснению через контаминацию, нельзя не отметить, что здесь могут быть и другие трактовки, основанные на тех же коллокациях. Так, «горечь грез» может прочитываться как антитетическое переосмысление каждого оборота по отдельности. В случае *сладких грез* — *сладкие* по контрасту меняются на «горечь», в случае же *горьких слез* — *горькие* синонимически заменяются «горечью», а *слезы* — антитетически «грезами». Во всех трех объяснениях мы видим непосредственную связь с пластом идиоматики, однако метафора Пастернака в смысловом плане более или менее равноудалена от всех возможных источников. Отметим, однако, что таких примеров, во-первых, в целом не очень много, во-вторых, наличие нескольких объяснений и, соответственно, возможных идиоматических трансформаций не умаляет самого подхода.

«Чистые» случаи идиоматики, описанные в первом разделе книги, объясняют основные типы фразеологической

работы у Пастернака, однако еще не показывают, как идиоматическая игра проявляется в действии — не в минимальных смысловых контекстах, а в рамках одной или нескольких строф. Таким расширенным контекстам будет посвящена вторая часть книги. Но сначала необходимо вернуться к вопросу, насколько уникальны для поэтического языка уже не столько нормативное или слегка сдвинутое употребление идиоматики, а ее трансформации.

### ***Идиоматика в поэзии vs. фразеология в письменном языке и речи***

Выше говорилось, что простое обыгрывание фразеологии не только часто встречается в поэзии модернизма, но и характерно для речи и разных регистров письменного языка. Четкой границы, наглядного водораздела между языком поэзии и другими языковыми регистрами нет и в случае идиоматических трансформаций. Это неудивительно, поскольку в своих базовых принципах язык поэзии опирается на репертуар доступных говорящему языковых принципов в целом. Напомним в связи с этим принципиальное замечание Г. О. Винокура, который резонно считал, что «нет такого факта поэтического языка, каковой факт не был бы известен и вне поэтического контекста, как явление языка вообще» [Винокур 1991: 29].

Фразеологи многократно отмечали, что у готовых элементов языка есть своего рода запас прочности: в языке идиоматика подчас подвержена лексическому варьированию и модификациям, а трансформации — до определенной степени! — заложены в ее нормативное употребление. Выделенные выше классы — частичное проявление (синонимические и другие замены), фразеологические дублеты, контаминации — встречаются как в устной речи, так и в литературных произведениях (в репликах героев и словах нарратора).

Так, употребление ряда коллокаций и идиом допускает заведомую вариативность некоторых компонентов, причем

парадигма вариантов предлагает говорящему слова с близким значением. Например, *топтаться / стоять на одном месте, наступать на горло / глотку, и ухом / бровью / глазом / носом не ведет, висеть / держаться на волоске / ниточке* [Жуков 1983: 13–15]. В некоторых случаях замены возможны в рамках одной и той же лексической функции (Magn. к дождю — и проливной, и как из ведра). Подобные замены, очевидно, относятся к синонимическим и достаточно частотны в языке. В письменной речи (особенно часто — в газетном дискурсе) встречаются и замены, основанные на подстановке: «Пенсионеры на вес голоса» (из *на вес золота*), в рамках которых между замещающим и замещаемым возникает смысловое соответствие [Саввина 1984: 214–215]. Часто фрагмент идиомы или речевого клише употребляется как самодостаточный и при этом намекает на целое выражение: *ни в какие ворота, а лес-то рубят* [Там же: 214].

Дублирование фразеологизмов встречается в ситуациях, когда речь говорящего выражает сильную экспрессию. «— Хоть в землю зарывайся, хоть заживо в гроб ложись!» (Мельников-Печерский, «В лесах»); «— Пошто шапки не ломаешь, пошто в ноги не валишься!» (Шишков, «Емельян Пугачев») (цит. по: [Скшидло 1983: 62]). Готовые выражения в таких случаях находятся в одинаковых синтаксических условиях и сближаются по смыслу [Там же].

Контаминация коллокаций и конструкций, в свою очередь, может возникать произвольно, особенно в устной речи, за счет совмещения элементов, сходных по смысловой интенции (вроде *играть значение*). Подобные обороты объясняются не вполне согласованным использованием коммуникативных фрагментов, которые, согласно концепции Б. Гаспарова, являются основными «кирпичиками» речевой деятельности [Гаспаров Б. 1996: ч. II].

Контаминация идиом в речи и в письменном языке используется также для каламбурного эффекта (на него же часто работает семантизация). Например: «Он был добрый и простой человек и видел не далее своего носа, за который водила

его жена» (Марлинский; цит. по: [Саввина 1984: 205]). См. также множество примеров в: [Санников 2002: гл. VI].

Поскольку речь зашла о языковых шутках, обратим внимание на наблюдение Е. В. Рахилиной и В. А. Плунгяна, проанализировавших языковые механизмы анекдота в статье «Анекдот как конструкция» [2010]. Все писавшие о лингвистических особенностях этого речевого жанра, конечно, замечали, что анекдот строится на лексической полисемии и, соответственно, на обыгрывании разных значений слов. Рахилина и Плунгян предложили рассматривать анекдот в рамках лингвистики конструкций и видеть в нем не просто обыгрывание многозначности отдельных слов, а обыгрывание конструкций. Пока речь вроде бы идет о переходе на другую терминологию, однако у него есть важные следствия. Дело в том, что обыгрываемые в том или ином анекдоте конструкции очень часто реализованы в искаженном, трансформированном виде.

Приведем рассуждение исследователей об известном анекдоте: «Штирлиц склонился над картой. Его неудержимо рвало на родину»:

*Совмещается: \*его неудержимо рвало [на Родину] & \*его рвало на карту.*

Для первого сочетания правильным было бы *неудержимо тянуло*. В принципе, *тянуло* содержит корень, который выступает как квазисиноним к *рвать*, но только в форме возвратного глагола, ср. близкое по смыслу *он рвался к знаниям — он тянулся к знаниям* (в то же время: *он рвался /<sup>?</sup>тянулся в бой*). Между тем если конструкция с возвратным *тянуться* (*он тянулся*) семантически близка к безличной (*его тянуло*), то для *рвать* соответствующие конструкции строго разведены. Таким образом, глагол *рвать* мог бы сочетаться с наречием *неудержимо* только в форме *рваться: он неудержимо рвался на родину*. Вторая конструкция имеет в виду физиологический глагол *рвать*, который, вообще говоря, предпочитает локативное обстоятельство при употреблении в форме СВ (*вырвало на что-л.*), причем

сочетание с наречием *неудержимо* для этого глагола тоже неприемлемо. Нормально лишь: *не удержался, и его вырвало* [Рахилина, Плунгян 2010: 146–147].

Этот показательный пример важен не только потому, что обращение к конструкциям предлагает более тонкое объяснение, чем обращение к лексической полисемии. Важно, во-первых, обратить внимание на то, что анекдот как речевой жанр прибегает к (квази)синонимии — прием, который, как мы видели, очень важен для поэтической речи. Во-вторых, объяснение Рахилиной и Плунгяна можно интерпретировать несколько другим образом, введя категорию восприятия. Дело в том, что слушателю (читателю) анекдота даже при минимальной рефлексии совершенно очевидно (интуитивно понятно), что в шутке обыгрывается несколько значений одного или нескольких слов. Однако носитель языка редко мыслит именно конструкциями и коллокациями, даже несмотря на то, что именно они составляют, по-видимому, основной фонд его языковых компетенций. Поэтому, как правило, получается, что слушателю кажется, что в анекдоте обыгрывается значение слова, тогда как на самом деле — при строгом лингвистическом взгляде — в нем обыгрываются конструкции. И эти конструкции с самого начала, по мере развертки анекдота, часто даются в трансформированном, «неправильном» виде. Однако тот факт, что конструкции модифицированы, как раз чаще всего и ускользает от сознания слушающего. Иными словами, трансформация именно конструкций остается по преимуществу незаметной, хотя она подспудно определяет восприятие анекдота и позволяет состояться заложенной в него остроте.

С нашей точки зрения, типологически точно таким же образом устроены многие обсуждавшиеся выше примеры у Пастернака. Именно поэтому исследователи так или иначе достаточно много говорили о полисемии отдельных слов, но редко обращали внимание именно на модификации и трансформации идиоматики.



Добавим также, что, вероятно, многократно повторяющаяся в пионерской статье Бухштаба идея каламбурности поэтики Пастернака напрямую связана с обсуждающимися в связи с анекдотами семантическими механизмами.

Таким образом, в узусе фразеология постоянно подвергается разного рода смещениям, вариациям и модификациям (см. также работы, в которых трансформации описаны исходя из других классификаций: [Левин 1984; Саввина 1984; Пермяков 1970]). Работа с идиоматикой в различных регистрах письменного языка формально близка фразеологическим преобразованиям в поэзии. Однако это сходство касается только механики смыслопорождения.

В самом деле, рассмотренные выше «чистые» примеры из Пастернака (как и фразеологические модификации в поэзии Мандельштама) качественно отличаются от тех типов изменений готовых выражений, которые обычно встречаются в языке, в частности в языке литературы (за исключением писателей, добывающихся смыслового расширения за счет нарушения языковых норм, см. прозу Платонова). В выделенных типах преобразований готовых языковых оборотов в СМЖ всегда находятся примеры, приводящие к неожиданному смысловому эффекту. Синонимические замены у Пастернака часто ненормативны, контаминации основаны на ассоциативных значениях (как в случае с «обгорающей ночью» — словосочетание включает в себя семантику *черной ночи* и *горящих звезд*), а дублеты в некоторых случаях исходят из нормативного языкового импульса и, поддерживая экспрессию текста, доходят до сложных парных фразеологических замен.

Представляется, что качественное отличие трансформированных идиом в языке поэзии и в узусе связано с десемантизацией. Работа с идиоматикой в разных регистрах письменного языка может быть весьма изящной, однако чаще всего основная установка в ней — сохранить фразеологический смысл. Пастернак же (как и Мандельштам) последовательно играет с фразеологическими значениями, которые

предстают и целостными выражениями, и одновременно случайной лексической цепочкой, в которой каждый элемент может варьироваться и заменяться. Поскольку в поэтическом языке не стоит задача сохранить идиоматическое значение, фразеология в нем не столько предстает коммуникативными фрагментами, передающими конвенциональные смыслы, сколько служит материалом для семантически сложных высказываний и темных метафор.

Помимо качественного отличия, стоит обратить внимание и на количественное. В поэтическом языке трансформированная фразеология может использоваться очень плотно, в результате чего короткий фрагмент текста наполняется множеством видоизмененных фразем и идиом, часто перекрывающихся друг друга (а иногда — подкрепляющихся концептуальными метафорами). Такая концентрация переиначенной идиоматики совершенно не характерна для узуса, а если и встречается, то производит впечатление не то безграмотного, не то комического текста (как в плохих газетных статьях или в графоманском письме).

Качественное отличие Пастернака от характерных для узуса приемов видно не столько по нашей классификации, которая, напомним, очерчивает основные принципы работы с идиомами, сколько по конкретным строфам. Поэтому далее мы покажем, как в СМЖ идиоматика проявляется в действии.

## II

### ИДИОМАТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К СТРОФАМ «СЕСТРЫ МОЕЙ — ЖИЗНИ»

Задача настоящего раздела — прокомментировать семантику некоторых строф стихотворений СМЖ в свете идиоматики. В рамках этой части для нас не так принципиально, к какому типу относятся идиоматические трансформации: хотя нижеследующие примеры привязываются к классификации, предложенной в первом разделе, основную задачу мы видели в том, чтобы пояснить, как идиоматика определяет смысл того или иного фрагмента. Предлагаемые ниже построения описывают строки и строфы, в которых концентрация фразеологии крайне высока (стоит, однако, оговорить, что это автоматически не подразумевает тотальной идиоматической игры в стихотворениях).

Тексты рассматриваются в том порядке, в каком они следуют в СМЖ; примеры этого раздела не дублируют случаи, рассмотренные в первой части, а также не затрагивают ряд стихотворений, которые будут проанализированы целиком в третьем разделе.

#### «Про эти стихи»

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам.  
Зимой открою потолок  
И дам читать сырым углам.

Филологи уже обращали внимание на идиоматический ореол первой строфы этого известного стихотворения. Она удобна и для начала наших комментариев, поскольку все фразеологические элементы здесь легко объясняются. Е. Фарино рассмотрелся к синтагме «открою потолок» и решил, что глагол здесь необходимо понимать фразеологически — как в *открою тайну, секрет*, тогда значение, характерное для коллокации *открыть книгу*, здесь не так актуально [Фарино 1978: 71]. Представляется, однако, что в данном случае тут скорее простой эллипсис — «зимой открою [стихи / книгу стихов] потолок».

Идиоматичность строфы в целом основывается на сходстве поэтического высказывания с рецептом. Фарино считал, что субъект «готовит нечто аналогичное традиционному предрождественскому блюду — кутье, поскольку кутья делается именно из толченой (а потом вареной) пшеницы с маком и медом» [Там же: 76]. Более аккуратной нам кажется точка зрения Б. Гаспарова, который выделил в строфе два дискурсивных кода.

Во-первых, «стихи изготавливаются, как некое блюдо, следуя кулинарному рецепту. Поистине авангардная острота этого блюда, приправленного толченым солнцем и стеклом <...>, сочетается с абсолютной идиоматической точностью, с какой начальные строки говорят на языке поваренной книги: ‘истолочь [на доске] пополам с [...]’; ‘открыть [крышку на две мин]’; ‘дать [остыть до комнатной температуры]’, — все это, однако, со сдвигом в первое лицо перформативного субъекта» [Гаспаров Б. 2013: 185].

Во-вторых, «сочетание ‘стекла’, ‘солнца’ и ‘тротуаров’, в свою очередь, являет собой осколки типической литературной картины городского пейзажа в солнечный день — что-то типа ‘Солнце отражалось в стеклах окон’, ‘Солнечные блики играли на [влажном после дождя] тротуаре’, и т. п.» [Там же].

Скрещение идиоматических рядов, таким образом, пронизывает всю строфу. Стоит напомнить и о точечном

наблюдении Фарино, согласно которому за счет кулинарной темы «крупа» в шестой строфе двоятся в своем значении (крупа как снег и как еда) [Фарино 1978: 76].

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,  
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,  
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,  
Как губы в вермут, окунал.

Строфа также многократно обсуждалась как пример пастернаковской синтаксической запутанности, благодаря которой значение всех лексем смещается. В логизированной развертке строфы мы отталкиваемся от прочтения Вяч. Вс. Иванова: «Пока я был вхож, как к другу, в <лермонтовский> Дарьял, я, как окунают губы в вермут и как <лермонтовскую> поэтическую дрожь, окунал жизнь, как в Ад, в <старинные вместилища и хранилища древнего (поэтического) оружия — в петровский (петербургский)> Цейхгауз и в <московский (кремлевский)> Арсенал» [Иванов 2015: 542].

Хотя строфа последовательно распутывается, представляется, что ее семантика во многом формируется за счет обыгрывания фразеологии на разных уровнях. Есть простые сдвиги: в обороте *вхож в дом* (или его субститут *вхож к таким-то*) *дом* меняется на «Дарьял», наделяя ущелье реки нестандартным значением.

По догадке Гаспарова, синтагма «дрожь, как губы» — «один образ через два слова» [МГ, ИП 2008: 103]. Притом что *дрожь* и *губы* в тексте эквивалентны как элементы сравнительных ситуаций, их тесное соседство подтолкнуло исследователя вспомнить коллокацию *дрожащие губы / губы задрожали*. Одновременно смысловое соотношение глагола *окунуть* и синтагмы «как губы в вермут» основано на сдвиге: в узусе *губы*, как правило, *смачивают* напитком, а не *окунают* их в него. Из-за сравнительного оборота этот сдвиг, вероятно, не кажется сильным, а глагол выглядит вполне уместным и в основном высказывании — «я жизнь... окунал, как в ад, в цейхгауз и арсенал». Почему так происходит?

Ощущение допустимости такого высказывания связано с идиоматикой. Оно трансформирует фразу *окунуться в жизнь*: залог глагола меняется, а *жизнь* вместо обстоятельства места становится объектом действия; раз в жизнь можно *окунуться*, то и ее саму можно «окунуть». В субъектно-предикативной структуре используются те же семантические поля и близкие лексемы, что и в узуальном выражении, и потому высказывание кажется интуитивно понятным.

### «Тоска»

Для этой книги на эпитаф  
Пустыни сипли,  
Ревели львы, и к зорям тигров  
Тянулся Киплинг.

Зиял, иссякнув, страшный кладезь  
Тоски отверстой...

В сочетании с заглавием звериный образный ряд первой и последующих строф, в литературном плане восходящий к характерному брусковскому экзотизму, мотивирован, вероятно, коллокацией *звериная тоска* (на это указывает [Salvatore 2014: 51]). Устойчивое выражение семантизируется и разворачивается в сюжете текста. Примечательно, что эту стертую метафору использует в пересказе стихотворения Гаспаров, не маркируя ее как лексический мотиватор текста [МГ, ИП 2008: 73].

Общая языковая мотивировка «Тоски» осложняется локальной трансформацией выражений. Так, «зори тигров», по наблюдению того же исследователя, — метонимия *края тигров* [Там же], ср. конструкцию *край + вид животного*. Сложнее устроена синтагма «пустыни сипли». По убедительному прочтению А. А. Долинина, «троп “пустыни сипли” легко выводится, по метонимическому переносу свойств, из исходного ветхозаветного выражения “Глас вопиющего в пустыне” (Ис. 40:3), которое традиционно употребляется в значении: отчаянный призыв, остающийся без ответа: сипнущие от крика пустыни — кричащие / вопиющие

пустыни — человек, кричащий в пустыне — глас вопиющего в пустыне» [Долинин 1999: 292]. Таким образом, *пустыня* из библейского речения сохраняется, а синтагма *глас вопиющего* модифицируется в глагол «сипли».

Строки о «страшном кладезе тоски» объясняются коллокацией *глубокая тоска* (ср. др. объяснение: [Иванов 2015: 566]). Лексема *тоска* переходит в поэтический текст, а сема 'глубина' переосмысливается, ей находится метафорический аналог — «кладезь» (тоже обладающий параметром *глубины*). Эта трансформация также подкрепляется узуальными конструкциями, в которых *бездна* соединяется с чувствами и эмоциями (в таких конструкциях *бездна* передает значение 'большого количества' и одновременно актуализирует концептуальную метафору вместилища). Обыгранные коллокации объясняют лексическое сопровождение «кладезя» — «отверстый», «зиял». Что же касается эмотива «страшный», то он взят из разговорного оборота *страшная тоска*.

#### «Сестра моя — жизнь...»

Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

В основе хитрого и запутанного дублета (сердце «плещет по площадкам» и «сыплет вагонными дверцами») лежит переплетение метафор, построенных на трансформации устойчивых выражений<sup>34</sup>. Мы думаем, что в обоих случаях модифицируется стертый оборот *сердце бьется*, причем модификация осложняется другими конструкциями. Начнем с первой части: прежде всего, в ней новое семантическое наполнение получает конструкция *плескаться по чему-либо*. В узусе первой трети XX в. она означала 'бить плашмя по воде, по жидкости, хлопать' [Даль III: 312]; в строке она используется с ненормативными актантами (*сердце, площадки*),

<sup>34</sup> Замечание Лотмана, что образ сердца, «плещущего по площадкам», мотивирован созвучием слов, нам кажется важным, но недостаточным [Лотман 1970: 252].

и, по-видимому, в ней на первый план выходит значение глагола, передающее семантику 'удара'. Поэтому мы можем предполагать, что «плескаться» в сочетании с «сердцем» здесь заменяет глагол *биться*. В свете такого прочтения в строке размыкаются границы телесности, и сердце вместо грудной клетки как будто ударяется о стены вагонных площадок.

На это прочтение, однако, накладывается почти противоположное. Вместе с семьей 'регулярных ударов' глагол *плескаться* одновременно актуализирует семантическое поле воды, которое, напомним, задается уже в начале текста («и сегодня в разливе»). Соседство водной семантики и сердца, в свою очередь, мотивируется концептуальными метафорами, в которых чувства и эмоции предстают субстанцией, подобной жидкости (ср. *излить чувства*), а сердце — ихместилищем / контейнером. В строке Пастернака акцент сделан именно на сердце: оно расплескивает переполняющие его эмоции по вагонным площадкам.

Теперь перейдем ко второй части — «сердце... вагонными дверцами сыплет в степи». Как и в первой части дублета, глагол из стертого оборота вновь меняется — сердце не *бьется*, а «сыплет». Эта замена осмысляется ассоциативно, за счет отказа от нормативного понимания предиката. Употребление в строке конструкции *сыпать + чем* — 'посыпать, насыпать' [Даль IV: 679] — противоречит читательским представлениям о мире: сердце не способно *посыпать что-либо дверцами*. У сердца и вагонных дверей, однако, есть общий семантический компонент — они способны *биться* (ср.: [МГ, ИП 2008: 75]). Ассоциативное соположение сердца и вагонных дверей объясняется, таким образом, трансформацией фразеологии (возможно, языковым подкреплением в данном случае может служить и оборот *удары посыпались*).

Поскольку в результате языковой модификации возникает метафора с деформированными границами телесности — границы сердца расширены до стен и дверей вагонных площадок, — мы можем подозревать здесь дополнительную языковую мотивировку. Соседство «дверцы» и «сердца»



индуцирует любовный контекст (явно заданный в строфе, ср. «любимая спит»), и поэтому ассоциативно могут вспоминаться выражения *ключ к сердцу, открой мне сердце, войти в сердце, заглянуть в сердце* и другие аналогичные конструкции, в которых сердце обладает пространственными характеристиками и наделяется семой 'преграды', которую можно преодолеть.

Намеченные прочтения финала стихотворения накладываются друг на друга, за счет чего развернутая метафора оказывается крайне емкой и эффектной, но и крайне полисемичной, а ее визуализация затрудняется.

### «Зеркало»

И вот, в гипнотической этой отчизне  
Ничем мне очей не задуть.  
Так после дождя проползают слизи  
Глазами статуй в саду.

Одни из самых загадочных строк СМЖ вызывали большое количество вопросов и порождали разные толкования. Еще Дж. Шульц увидел в образе проползающих слизней множество смыслов: буквальный — в саду действительно могут быть статуи, по которым ползают слизи, — и ряд метафорических. Метафорически слизи могут замещать слезы, текущие по лицам статуй или лицу героя, а также служить для описания деревьев, с которых стекает вода. При этом интересным кажется наблюдение, что статуи допустимо воспринимать как проецируемого зеркалом в сад загипнотизированного субъекта [Schultz 1983: 92]. Для В. Альфонсова актуально прочтение, связанное с дождем. Образ «слизней» — «это, скорее всего (с учетом реальности статуи, ее глаз, а дальше и ушей и губ), пленка воды, когда она <...> стекает медленно, обволакивая гладкие, без зрачков, выпуклости глаз статуи» [Альфонсов 1990: 317].

Вяч. Вс. Иванов трактовал строки по-другому: «слизни» уподобляются глазам, «которые как бы вставляются в безглазые глазницы статуй» (со ссылкой на архаические обряды).

За счет такого сопоставления всегда открытые миру глаза поэта противопоставляются безглазым статуям — образу комфортной жизни [Иванов 2015: 576]. Предложенное исследователем уподобление буквализуется в трактовке Б. Гаспарова, согласно которому «глаза статуй, покинув хозяев, окунулись, подобно слизням, в прохладную влагу луж на дорожке, оставшихся после дождя» [Гаспаров Б. 2013: 205–206].

Реалистичный М. Гаспаров коротко заметил, что в строках описывается, как «оживает зрение, как будто на каменных глазах появляется блестящий слизистый след от проползших после дождя улиток» [МГ, ИП 2008: 77].

Предлагались и другие объяснения строфы, в которых специфика смысла «слизней» либо не проблематизировалась / избегалась [Юнгрэн 1989; Сierella 1999: 107–108; Бройтман 2007: 223], либо сводилась к интертекстуальному объяснению, в рамках которого темный образ замещался другими из предшествующей литературной традиции [Эванс-Ромейн 1998].

Уже спектр исследовательских мнений свидетельствует о том, что строки открыты диаметрально противоположным объяснениям. Более того, мы убеждены, что сама строфа смысловым контрастом провоцирует своего рода когнитивный сбой: семантика четверостишия настолько парадоксальна, что читателю затруднительно выработать непротиворечивую интерпретацию, держа в голове все нюансы текста.

Представляется, что логичнее всего попробовать сначала объяснить строки 3–4 изолированно, а потом обратить внимание на сопутствующие смысловые эффекты, возникающие в контексте строфы.

Смысловой «остаток» строк — «после дождя проползают слизи в саду». Сам по себе он затруднения не вызывает, в отличие от синтагмы «глазами статуй». Это — творительный сравнения: «проползают глазами статуй» — *проползают, как глаза статуй*. На таком уровне метафорическое сопоставление отталкивается от узуальных конструкций, в которых *взгляд / глаза* соединяются с глаголом движения, вроде *глаза полезли на лоб*, а также *проводить взглядом, переводить*

*взгляд, взгляд прыгает / глаза прыгают* и т. п. Пастернак, как нам представляется, переосмысляет эти конструкции, соединяя их со сравнением: «слизни проползают» (нормативно), как «проползают глаза» (трансформация узуальных конструкций).

Конечно, общая сема этого сравнения — ‘медленно’: слизни в самом деле медленно ползут после дождя, это медленное движение каламбурно сопоставляется со взглядом статуй, который, конечно, быстрым нельзя назвать ни при каком раскладе. Поскольку мы подключили общий семантический компонент сопоставления, укажем, что он тоже основывается на узусе — ср. фразему *медленный взгляд* (например: «Тот оглядел его длинным и медленным взглядом», Ф. М. Достоевский, «Подросток»).

Предлагаемое объяснение согласуется с ключевой оппозицией текста: в «Зеркале», напомним, динамичный сад противопоставлен внутреннему миру, не подверженному влиянию внешнего; в нем «души не взорвать», «ничем очей не задуть» и в нем, согласно такому прочтению, все происходит медленно, почти не двигаясь, как будто в предельно замедленной киносъемке.

Опирающаяся на идиоматику трактовка работает только с базовыми смыслами. Вместе с тем в строфе возникает много языковых, визуальных и культурных ассоциаций, которые сбивают с такого объяснения. Отчасти они очерчены исследователями (см. выше). Мы обратимся в первую очередь к языковым эффектам. На поверхностном лексическом уровне «проползать глазами статуи» актуализирует конструкцию *глагол перемещения + творительный места* (как *идти полями*). Отсюда возникает предположение, что слизни в самом деле ползут по глазам статуй, что, в свою очередь, в зрительной перспективе кажется достаточно алогичным и противоречит опыту. Не очень понятно, почему множество слизней ползут именно по глазам и как этот процесс связан с тем, что субъект в «гипнотической отчизне» не может задуть «очей».

По-видимому, поскольку такое напрашивающееся объяснение не срабатывает, включается другая гипотеза: «глазами статуй в саду» — это конструкция *смотреть глазами X (смотреть глазами ребенка, врача, теоретика и т. п.)*. Ее актуализация тоже сбивает с толку. Из-за ненормативного согласования — не *смотреть*, а «проползать» *глазами*, к тому же «статуй» — возникает, например, идея, что «слизни проползают» *по траектории взгляда статуй*. Но одновременно констатируется, что у статуй *слепой* взгляд, а поэтому не очень понятно, что именно имеется в виду и как это соотносится с тем, что «очей не задуть». Иными словами, возникает противоречие: в строках 1–2 тема зрения акцентируется, а в 3–4 на ассоциативном уровне, наоборот, отрицается.

Мы считаем, что для носителей языка (бессознательная) активизация этих и других конструкций неизбежна, и потому строки ускользают от лингвистического понимания и вызывают перцептивное затруднение.

#### «Дождь»

Снуй шелкопрядом тутовым  
И бейся об окно.  
Окутывай, опутывай,  
Еще не всклянь темно!

В комментарии к строфе Гаспаров и Подгаецкая справедливо отмечают, что здесь «дождь сравнивается с вертикальными нитями основы, которую “снуют” для тканья (метафора), нити основы подменяются выпрядающим их шелкопрядом (метонимия), получающаяся ткань окутывает мир, как кокон шелкопряда» [МГ, ИП 2008: 59]. Важно подчеркнуть, что у этого ряда есть простая языковая мотивировка — стертая в узусе литературного языка метафора *нити дождя* (этот оборот при анализе текста использует Сальваторе [Salvatore 2014: 48]). Она многоступенчато переосмысливается в строфе, порождая рукодельную и биологическую метафорику.

Отдельный интерес представляет последняя строка с ее наречием «всклянь». Гаспаров и Подгаецкая отмечали,

что оно употреблено в «правильном» значении — ‘до краев’, хотя в тексте и «присутствует ложная ассоциация со стеклом» [МГ, ИП 2008: 59], спровоцированная, как кажется, «окном» во второй строке. Почему значение ‘до краев’ кажется исследователям правильным не только в словарном, но и в поэтическом смысле (притом что дополнительных аргументов в работе не приводится)?

С нашей точки зрения, здесь вновь актуально языковое объяснение. В основе строки — литературное выражение *тьма разлилась*, по-пастернаковски осмысленное: если *тьма* вообще способна *литься*, подобно воде, то она может наполнить пространство до предела — «всклянь». Этот же оборот еще раз, но уже по-другому трансформируется в финале стихотворения: «*Омытый мглой липовой*»<sup>35</sup>.

**«Душистой веткою машучи...»**

Пусть ветер, по таволге веющий,  
 Ту капельку мучит и плющит.  
 Цела, не дробится, — их две еще  
 Целующихся и пьющих.  
 Смеются и вырваться силятся  
 И выпрямиться, как прежде,  
 Да капле из рылец не вылиться,  
 И не разлучатся, хоть режьте.

<sup>35</sup> Отдельный интерес представляет относительное прилагательное «*липовый*». По логике вещей оно должно быть связано с садовыми липами и, соответственно, с «омытым» дождем садом, однако нельзя исключать, что здесь проступает и другое значение — ‘фальшивый’ (жарг.). *Липовый* в этом значении фиксируется Селищевым в книге о языке революционной эпохи, хотя исследователь ссылается на источники, созданные позже написания стихотворения [Селищев 2013: 77]. Если, однако, оттенок этого значения допустим в тексте, то он легко объясняется: дождь назван «липовой мглой» потому, что на самом деле дождь несет не мглу, а свет; это видно и в разбираемой строфе: светлые нити дождя сопоставляются с нитями шелка (темно же становится потому, что нити, сами по себе светлые, формируют беспросветный кокон).

Характеристика капель в первой приведенной строфе — «целующиеся и пьющие» — по всей видимости, связана с переработкой таких фразем, которые соединяют описание чувств и семантику жидкости (вроде *упиться чувствами*). Наиболее вероятный кандидат на роль языкового мотиватора — коллокация *слиться в поцелуе*, которая трансформируется в два самостоятельных предиката. В случае с «пьющими» на первый план выходит несколько парадоксальное дублирование семантики жидкости — *капли... пьют* (учитывая любовный контекст — друг друга).

Идиоматический субстрат фрагмента, однако, этим не исчерпывается. Модификация *слиться в поцелуе* создает метафору нераздельных капель. Их слитность фразеологически подчеркнута разговорным оборотом «хоть режьте» в самой последней строке. Возможно пойти дальше. Приведенные строфы с учетом их водной семантики и идеи слитности капель, с нашей точки зрения, могут отталкиваться от выражения *как две капли воды*. Фразеологизм, конечно, десемантизируется и переосмысливается: если в узусе он подчеркивает сходство двух объектов, то у Пастернака он служит глубинным мотиватором, индуцирующим сам метафорический ряд — описание двух «целующихся и пьющих» капель с очевидными любовными проекциями на «я» и возлюбленную, которые «не разлучатся, хоть режьте». Иными словами, если в узусе сходство двух объектов *X* и *Y* (например, людей) подчеркивается оборотом *как две капли воды*, то в стихотворении, наоборот, «две капли воды» (слитые до единой) коннотативно описывают *X* и *Y* (в данном случае — лирического героя и его возлюбленную).

Косвенно в пользу именно такого языкового мотиватора свидетельствует высокая концентрация в тексте парных конструкций (повтор синтагмы «на чашечку с чашечки» в первой и второй строфе) и акцент на числительных — «скользнула по двум», «в обеих», «их две еще», причем в последнем случае описывается парадоксальная ситуация: капелька «цела» и «не дробится», но их при этом две, слитых в одну.

Настойчивое двоение элементов поэтического мира и двойное повторение числительного, надо полагать, объясняется числительным в самом обороте — «как две капли воды».

#### «Сложа весла»

Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины — о погоди,  
Это ведь может со всяким случиться!

Как уже отмечалось, разного рода замены организуют развертку этого стихотворения. По убедительным наблюдениям Жолковского, название «сложа весла» — производное от фраземы *сложа руки* (ср. *сидеть сложа руки* со значением бессилия что-либо сделать). Вслед за заглавием замена проступает и в первой строке: очевидно, что «лодка колотится» обыгрывает коллокацию *сердце колотится* [Жолковский 1986: 231].

В качестве добавления нам интересно обратить внимание на последнюю процитированную строку, в которой проступает «сочетание разговорности с эмоциональной вспышкой» [Там же]. Разговорное клише *это (ведь) может со всяким случиться* образует семантическую связь с вытесненной фраземой *сложа руки*. Оба оборота ассоциируются друг с другом и могут восприниматься как части одной ситуации: бытовая фраза, в частности, несет негативные коннотации — случиться может нечто неприятное, а реакция на негативное событие часто как раз и заключается в том, чтобы сидеть *сложа руки*. Понятно, что в строфе Пастернак не вводит негативную семантику напрямую, однако внимание к языковым трансформациям позволяет заметить, что любовная коллизия стихотворения отчасти ею сопровождается.

#### «Весенний дождь»

Лужи на камне. Как полное слез  
Горло — глубокие розы, в жгучих  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья — на них, на ресницах, на тучах.

Строфа строится на последовательном обыгрывании устойчивых выражений. «Полное слез горло» — модификация фраземы *слезы подступили к горлу* [МГ, ИП 2008: 117], причем сема 'заполненности' уподобляет *горло* колодцу или другому вместилищу, обладающему параметром глубины. «Глубокие розы» закономерно трактовать как случай переноса эпитета: *глубокий* перенесено к «розам» от *луж* из самого начала строфы (ср. коллокацию *глубокие лужи*). Метафора дублирует семантику 'глубины', возникшую чуть раньше в связи с «горлом». Ее повторение, вероятно, индуцирует, в свою очередь, переносный смысл прилагательного *глубокий*, который проступает в таких выражениях, как *глубокое чувство*, *глубокое горе*, *глубокое счастье* и т. п.

Актуализация эмоционального компонента определяет дальнейший лексический ряд. «Жгучие алмазы» — метафора, описывающая капли дождя, и ее языковые координаты задаются закрепленным в узусе сопоставлением капель дождя или росы с драгоценным камнем; ср., например, коллокацию *алмазные капли*. Одновременно тот факт, что алмазы — «жгучие», объясняется, надо полагать, переносом эпитета: слово *жгучий* оторвано от «слез» из первой строки строфы (ср. *жгучие слезы*). Благодаря модификации устойчивых выражений природный план и план человеческих эмоций, как это часто бывает у Пастернака, соединяются в одной метафоре.

Финал строфы развивает эмоциональный накал. Появление в последней строке лексемы «счастье» в свете уже названных выше «слез», по-видимому, актуализирует выражение *слезы счастья*; в этом плане прилагательное «мокрый» можно понимать как результатив от фразеологического оборота. Вместе с тем метафора «нахлест счастья» отталкивается от коллокации *волна счастья* [МГ, ИП 2008: 117].

При более пристальном взгляде эту метафору можно объяснить по-разному. Гаспаров считал, что в ее основе — выражение *захлестнула / нахлынула волна счастья*, причем «нахлест» получается в результате скрещивания глаголов [МГ, ИП 2008: 117]. Возможно, однако, здесь контаминация



другого рода: *волна счастья* соединяется с фраземой *дождь + хлестать*, которая в поэтическом тексте трансформируется — глагол *хлестать* заменяется синонимически близким существительным с оттенком результативности «нахлест». Предложенное объяснение может выглядеть более предпочтительным, поскольку в его рамках метафора «нахлест счастья» преследует ту же задачу, что и «жгучие алмазы», — соединить природный и человеческий планы.

В чьем это сердце вся кровь его быстро  
 Хлынула к славе, схлынув со щек?  
 Вот она бьется: руки министра  
 Рты и аорты сжали в пучок.

В начале строфы обыгрывание идиоматики стоит счесть каламбурным. Выражение *кровь схлынула с лица* (с заменой *лица* на «щеки») встык монтируется с коллокацией с однокоренным глаголом — «кровь хлынула». Однако эта коллокация используется в переносном смысле, поскольку глагол в ней употреблен не в значении ‘начать литься с силой, потоком’, а в значении ‘устремитесь, двинуться во множестве’. В результате первые две строки обновляют семантику слов и конструкций и наделяются повышенной экспрессией, хотя и затруднительны для визуального восприятия.

В третьей строке в синтагме «вот она бьется» языковая замена: грамматически «она» соотносится только с *кровью*. *Кровь бьется*, таким образом, — трансформация коллокации *сердце бьется* на основе метонимии. Добавим, что лексема *сердце* возникает в самом начале строфы, т. е. образующие коллокацию семантические поля заданы в тексте, что облегчает восприятие неожиданной метафоры.

В основе последнего предложения строфы — фразема *сжать что-либо в кулак*, которая актуализируется в сознании читателя за счет упоминания «рук министра». Вместе с тем это выражение контаминируется с коллокацией *собрать что-либо в пучок*. Одновременно близость глагола *сжать* к существительному *рты* индуцирует оборот *зажать рот*.

Сложнее дела обстоят с аортой, словом из медицинского контекста. Возможно, *сжать* + «аорта» антитетически переосмысляет медицинский термин *расширение аорты*. Впрочем, представляется, что допустимо видеть в «аорте» метонимическую замену *сердца*, что приводит нас к фраземе *X ждало сердце* (где *X*, как правило, эмоция). Надо полагать, что такой смысл соответствует установке строфы — описать Керенского как оратора, завораживающего аудиторию настолько, что толпа слушает его молча, как будто с замиранием сердца, полностью подчиняясь его воле.

### «Свистки милиционеров»

И вдруг, — из садов, где твой  
Лишь глаз ночевал, из милого  
Души твоей мрака, плотвой  
Свисток расплескавшийся выловлен.

В основе строфы, по-видимому, сложный дублет фразеологических трансформаций. «Где твой лишь глаз ночевал» — антитетически переосмысляет конструкцию *X и не ночевало где-либо* в значении ‘не было’; см. хрестоматийную фразу Тургенева о Некрасове: «поэзия и не ночевала тут», см. также: «душа его здесь и не ночевала» (К. Чуковский, «О Владе Дорошевиче», 1906). В строфе *ночевать* передает буквальное значение, поскольку сюжет стихотворения локализован в темпоральном промежутке предзакатных сумерек и наступающего утра. Переосмысление фраземы создает парадоксальный смысл: лексема «глаз» связана с семантическим полем зрения и актуализирует акт зрительного восприятия, однако если *глаз ночевал* буквально, то он, напротив, не мог ничего видеть.

Фразеологическую трансформацию подхватывает следующая, проще устроенная в плане языка синтагма — «из милого души твоей мрака». В ней семантизируется выражение *темно на душе* или, не менее вероятно, характерные для литературного дискурса обороты, в которых *мрак* соединяется с *душой* (*мрак души, мрак на душе* и т. п.). Отметим, что у Пастернака

*мрак* читается в двух планах: и как описание эмоционального состояния, и как указание на ночь, ср. с «ночевать». Присоединение к «мраку души» эмотивного прилагательного «милый» создает оксюморонный эффект; скорее всего, он воспринимается как фигура иронии.

Наконец, последняя строка — «Свисток расплескавшийся выловлен» — открывает ряд трансформированных идиом, лежащих в основе описания свистка. Описание свиста как выловленной плотвы мотивировано переосмысленным выражением *уловить звук*, а также закрепленными в языке оборотами, в которых акустические проявления соединяются с семантическим полем жидкости, то есть предстают как что-то, что может литься и разливаться, ср. *звуки полились, песня разливалась* и т. п. По логике Пастернака, если звук может *литься* и *разливаться*, он может и «расплескиваться». Стоит, однако, добавить, что творительный сравнения — «расплескавшийся... плотвой» — заставляет вспомнить, что и рыба может расплескаться (см. у Даля: «рыба плещется, играет, плещет об воду»).

Необходимо также остановиться на семантических особенностях описания самого свистка, поскольку они тоже связаны с идиоматикой.

Милиционером зажат  
В кулак

Идиома *зажать в кулак* здесь в первую очередь употреблена в буквальном значении — милиционер дословно зажимает свисток в кулак. При этом семантическое поле власти и доминирования проявляется не столько в самом идиоматическом обороте, сколько во всей строфе, поскольку метафорическое описание свистка сопряжено с насильственными коннотациями: «дергает жабрами», «наискось задранным».

Трепещущего серебра  
Пронзительная горошина

Как заметили Гаспаров и Подгаецкая, высказывание мотивировано выражениями *серебряный звук* и *звук рассыпался горохом* [МГ, ИП 2008: 13–14]. Добавим, что к этому ряду при-мешивается и более очевидный источник — *пронзительный звук*, из которого в строки переходит прилагательное<sup>36</sup>.

Валяется дохлый свисток,  
В пыли агонической вывалян.

В основе финальной метафоры — контаминация фразем *биться в агонии* и *валяться в пыли*. Обе слегка модифицируются: существительное *агония* переходит в прилагательное «агонический», а глагол *валяться* — в сходный по смыслу.

#### «Уроки английского»

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили, с сердца замираньем,  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами.

Описание эмоциональных состояний героинь (Дездемоны и Офелии) связано с фразеологией. Во второй строке с инверсией употреблен оборот *с замираньем сердца*, в первой — трансформируется выражение *отлегло от сердца*. От него сохраняется глагол, компонент *сердце* переносится во вторую строку, а на его месте оказываются «плечи». За счет сопряжения эмоционального и телесного кодов «страсть» как бы сбрасывается с плеч подобно одежде, что отыгрывается ее сравнением с «рубищем».

Впрочем, здесь может возникать и другая языковая ассоциация: синтагма *с плеч* твердо закреплена за оборотом *голова с плеч*; его актуализации способствует также

---

<sup>36</sup> Р. Г. Лейбов в устном обсуждении этого примера предположил, что в высказывании также может трансформироваться *серебряная пуля*, однако представляется, что в стихотворении акцент сделан на визуальных и акустических впечатлениях, а стрельба в нем не описывается. Исторические реалии текста прокомментированы в: [Поливанов 2006: 247–249].

фонетическое сходство *рубища* с глаголом *рубить*. Ассоциативно возникающее семантическое поле смерти в целом соответствует трагическим судьбам шекспировских героинь, хотя ни одна из них не умерла так, как предполагает фразеологизм *голова с плеч*.

В метафоре «бассейн вселенной», по убедительному замечанию Пановой, актуализируется значение 'совокупность притоков реки / площади стока подземных вод в реку, море, океан', точнее — «средоточие всей мировой влаги, включая и *русла* (реки) из строфы о Дездемоне, и неназванный водный поток, в который *канула* Офелия». В слове *вселенная*, в свою очередь, актуализируется значение 'мироздание космического размаха' [Панова 2013: 142]. На полях выскажем аккуратное предположение, что восприятию этой метафоры способствует словосочетание *мировой океан*, своей водной семантикой и семантикой всеохватности задающее своего рода парадигматический инвариант пастернаковской метафоры.

Нельзя исключать, что финальный микросюжет строки — «стан свой любящий обдать» — обыгрывает ряд фразеологизмов *охладить страсть*, *охладить чувства* и стоящую за ним концептуальную метафору чувства как огня (характерно, что сама «страсть» возникает в начале строфы).

Нуждается в объяснении и синтагма «оглушить мирами». По языковой логике, героини, войдя в бассейн вселенной, окажутся в тишине, поскольку оглушат себя звуками других миров. Поскольку в семантике последней строки проступает «тишина», можно предположить, что строка отчасти отталкивается от коллокации *глухая тишина*: *глухой* трансформируется в «оглушить», а сема 'тишина' вытесняется в подтекст. По смежности с *глухой тишиной* может возникать ассоциация с другой фраземой — *мертвая тишина*, которая при буквализованном прочтении соответствует биографиям героинь стихотворения.

**«Определение поэзии»**

Это — круто налившийся свист,  
Это — щелканье сдавленных льдинок,  
Это — ночь, леденящая лист,  
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох,  
Это — слезы вселенной в лопатках,  
Это — с пультов и флейт — Figaro  
Низвергается градом на грядку.

Многokrратно разбиравшиеся хрестоматийные строки интересно прокомментировать в идиоматическом аспекте. Б. Гаспаров справедливо отметил, что тема двух соловьев и их пения «объединяет вокруг себя целый ряд типовых аксессуаров ситуации *соловьиного пения*» [Гаспаров Б. 2013: 209]. Важны, однако, не только типовые аксессуары — в строках фиксированные языковые выражения обеспечивают повышенную семантическую связанность образов, поскольку поверх имеющей свою логику синтагматической развертки текста многие лексемы образуют коллокации.

Так, уже первая строка работает с легкой синонимической заменой: коллокация *соловей заливаётся* разбивается на отдельные элементы, *соловей* переносится в четвертую строку, а *заливаётся* меняется на «наливается» и соединяется со «свистом». Употребление именно глагола «наливаться» индуцирует семантический оттенок 'созревания', который отыгрывается во второй строфе. Одновременно, по-видимому, «круто налившийся свист» соотносится с фраземой *густой звук*, поскольку наречие *круто* здесь употреблено в значении 'густо, насыщенно'.

Вторая строка также отталкивается от характерного действия соловья — щелканья, ср. *соловей защелкал*. *Щелканье*, однако, становится самостоятельным предикатом и встраивается в коллокацию *сдавленный звук*.

Похожим образом устроена вторая строфа. Строка «Это — сладкий заглохший горох» в свете акустической доминанты

первой строфы актуализирует целый ряд фразем: *сладкие звуки* (прилагательное без изменений проявлено в строке), *глухой звук* (прилагательное трансформировано в «заглохший»), не очень частотная, но все же встречающаяся конструкция, в рамках которой звук *рассыпается горохом*. Отметим, что слово «заглохший» индуцирует семантику ‘запущенности’ (ср. литературный оборот *заглохший сад*), которая прямо проступит уже в последней строке стихотворения: «Ан вселенная — место глухое»<sup>37</sup>. Все это, конечно, не отменяет зрительного компонента строк, см.: [Кружков 2015: 150–151]. Несколько другую языковую трактовку строк 1–2 второй строфы см. в: [Бройтман 2007: 334].

«Слезы вселенной в лопатках», по мысли Б. Гаспарова, рождают образ падающей звезды, которая приземляется на грядку гороха [Гаспаров Б. 2013: 212].

Притом что вторая часть строфы отталкивается от визуальной метафоры (град в дачной местности), переход от «слез» к «граду» кажется естественным, поскольку он подсказан оборотом *слезы полились градом* (*слезы* и *град* благодаря устойчивому выражению в сознании носителя языка находятся в одном семантическом поле, хотя надо подчеркнуть, что *град* передает значение ‘интенсивности’, тогда как в строке стихотворения проступают два значения — буквальное и переносное). Добавим на полях, что семантическая связность

---

<sup>37</sup> Ср. с другим идиоматическим объяснением: «Во второй строфе <...> добавляются образы “града” (в соответствии с “льдинками” первого четверостишия) и “гороха” в стручках (лопатках). Вместе вся эта серия моментальных звуковых снимков создает атмосферу стремительной дробы, веселого, залихватского Presto. Ср. обиходное выражение “Так и сыплет, точно горох” (о быстрой, бойкой, напористой речи). Правда, то, что горох оказывается “заглохшим”, неожиданно — и пока, как кажется, немотивированно — примешивает к ситуации отголосок еще одной обиходной идиомы: “как об стенку горох”, в смысле “глухоты” к любым резонам и увещаниям. Пока эта неожиданная нота остается одиноким диссонансом; однако и тема “глухой” захолустности, и идея своевольного упрямства, которому все “как об стенку горох”, найдет продолжение в дальнейшем развитии стихотворения» [Гаспаров Б. 2013: 210].

достигается здесь не только за счет фразеологии, но и за счет семантического дублирования: так, «град», очевидно, повторяет сему 'льда', ранее проявленную в «льдинках» первой строфы.

### «Определение души»

Спелой грушею в бурю слететь  
Об одном безраздельном листе.  
Как он предан — расстался с суком!  
Сумасброд — задохнется в сухом!

По предположению М. Гаспарова, «подтекст к этому образу: “люблю как душу, трясую как грушу” — это старая русская поговорка о муже, который любит свою жену, но все равно бьет ее. То, что в стихотворении упоминается именно груша, свидетельствует о связи именно с этим выражением: если бы в тексте появилось яблоко, то возникли бы совсем другие ассоциации, библейские и т. п.» [МГ, ИП 2008: 120]. С нашей точки зрения, в этом случае уместнее говорить не о подтексте, а языковой мотивировке метафорического ряда.

Обратим внимание на «безраздельный лист». По мнению Гаспарова, прилагательное употреблено здесь с семантическим сдвигом значения 'полностью' [Там же]. Представляется, что слово «безраздельный» ассоциативно актуализирует фразему *неразделенное чувство*, и именно поэтому далее возникает любовный ряд: «как он предан», «расстался».

Отдельную сложность составляет последняя строка. Что значит «задохнется в сухом»? Надо полагать, в основе образа лежит выражение *сохнуть по кому-либо* в значении 'страдать от неразделенной любви'. Связь с коллокацией *неразделенная любовь* реализуется в тексте через эпитет листа — «безраздельный», обсуждавшийся выше.

### «Болезни земли»

О еще! Раздастся ль только хохот  
Перламутром, Иматрой бацилл,  
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,  
И блеснут при молниях резцы



Семантический ряд, сопровождающий «хохот», мотивирован одновременно несколькими идиоматическими выражениями. Во-первых, «перламутровый хохот» обновляет характерное для узуса сближение *смеха* и драгоценных материалов в таких стертых оборотах, как *серебристый смех*, *жемчужный смех* и т. п. С учетом дальнейшего развития текста стоит отметить, что сквозь строфы проступает сильная валентность между словами *хохот* и *сардонический* (ср. выше обсуждение строки «Или с сардонической сосны»).

Во-вторых, «хохот», связанный с «бациллами» и «стафилококками», мотивирован фраземой *заразный / заразительный смех / хохот*. Она понимается буквально и в таком дословно понятом виде мотивирует семантический ряд болезней в сочетании с хохотом.

Последняя строка — «И блеснут при молниях резцы» — на первый взгляд трансформирует коллокацию *блеснули зубы*, в которой *зубы* меняются на «резцы» по метонимическому принципу. Это, конечно, не буквальные резцы человека, а метафора, поскольку в первой строфе описывается начало грозы с ее характерными атрибутами — тьмой, молниями, громом. Поэтому стоит пойти дальше и предположить, что строка переосмысляет выражение *молния прорезала небо / воздух / тучи*. В свете этой фраземы понятно появление в строке зубов — они возникают из-за буквально понятого глагола *прорезать*, который индуцирует как «молнии», так и «резцы» (ср. фраземы *зубы прорезались*, *прорезались резцы*).

Хотя в строке мы видим наложение нескольких взаимосвязанных семантических полей, формирующих сложный единый образ, на поверхностном уровне все актанты разнесены: «молнии» даны отдельно как фоновое условие действия, а «резцы» предстают самостоятельным метафорическим объектом, встраивающимся в семантический ряд лица (ср.: [МГ, ИП 2008: 112]).

### «Воробьевы горы»

Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.  
 Это полдень мира. Где глаза твои?  
 Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень  
 Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

В первой строке — идиоматический дублет трансформированных оборотов *разбередить душу* и *вытрясти душу*. Фразеологизм *разбередить душу* употреблен с синонимической заменой *разбередить* на «расколышить», и этот глагол соотносится с пейзажным контекстом стихотворения (в частности, ассоциируется с колышущимися на ветру травами и растениями). Идиома *вытрясти душу* также переосмыслена (лишена негативных коннотаций) и употреблена с синонимической заменой императива *вытряси* на «выпень». Добавим, что замена семантически подкрепляется «буруном» («волной над подводными камнями, обычно у берегов») в предыдущей строфе: «Рук к звездам не вскинет ни один бурун».

Во второй строке фразеология заслуживает только констатации: торжественный «полдень мира», возможно восходящий к поэтизму *солнце мира* по метонимическому принципу, сочетается с разговорным клише *Где глаза твои?* (или, возможно, трансформирует *Куда ты смотришь?*; *Смотри скорее!* и т. п.).

В третьей строке вновь усложнение. Коллокация *мысли сбились* семантизирована, поскольку мысли сбиваются в кипень, белую от кипения пену, а у глагола *сбиться* актуализируется еще одно значение — «собраться вместе, расположиться близко». В синтагме «выси мыслей» можно увидеть метафорическую трансформацию выражения *мысли летят* (с семантической близостью полета и выси)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> «Одним словом, в моей голове несся какой-то ураган, и мысли летели вперед с страшной быстротой, как те английские скакуны, которые берут одно препятствие за другим» (Д. Н. Мамин-Сибиряк, «Черты

В целом смысл последних двух строк строфы может ассоциативно транслировать образность идиомы *витать в облаках*: ср. совпадающее семантическое поле 'выси' (и, шире, 'неба'), а также «белый кипень», который может ассоциироваться с облаком (см. далее в последней строфе — «пролит с облаков»). Получается, что мысли и *сбились / смешались*, и вместе с тем воображение достигло небывалого накала.

### «Душная ночь»

Накрапывало, — но не гнулись  
И травы в грозовом мешке.  
Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,  
Железо в тихом порошке.

Как заметила Поллак, военная метафорика в описании природных явлений в СМЖ напоминает метеорологическую терминологию [Поллак 2008: 151, прим. 1]; ср., например, *атмосферный фронт*, *грозовой фронт* и т. п. «Душная ночь» — не исключение, хотя военный ореол создается здесь не за счет синоптической лексики, а за счет переработки узуальных оборотов.

Так, синтагма «в грозовом мешке» прочитывается в двух планах: и как метафора вместилища, и как словосочетание, реализующее коллокацию *в мешке* с военным значением 'полное окружение'. В свете двусмысленности оборота *в мешке* прилагательное «грозовой» также становится полисемичным, одновременно называя грозу как природное явление и индуцируя военные коннотации. Ср. употребление существительного *гроза* в военном узусе, в таких оборотах, как *гроза войны*, где *гроза* — 'разрушительная сила чего-либо', или *гроза французов*, *гроза партизан*, где *гроза* — слово, олицетворяющее храброго и доблестного участника военных действий. Милитаристский контекст проступает и в синтагме «не гнулись и травы», предавая травам «героические» коннотации: они *не гнулись* подобно воинам во время сражения.

---

из жизни Пепко», 1894); «Мысль летит, как голубь...» (Ф. Д. Крюков, «Счастье», 1911).

Третья строка апеллирует к яркому визуальному образу: первые капли дождя падают на пыльную проселочную дорогу и обволакиваются пылью, напоминая пилюли. С языковой точки зрения в строке проявляется нетипичный агент для коллокации *глотать пилюли*. Тот факт, что это действие осуществляет «пыль», занятным образом заставляет вспомнить оборот *глотать пыль* (который в узусе XIX — начала XX в. значил ‘дышать пылью’). Если он актуален для строки, нельзя не отметить, что агент действия меняется: *пыль* — не дополнение, как в узусе, а субъект действия.

«Пилюли» сами по себе задают медицинский контекст, однако с учетом их перифразы в последней строке — «железо в тихом порошке» — стоит также предположить, что они связаны с военным контекстом, а строки 3–4 обыгрывают выражение *проглотить свинцовую пилюлю* (о враге, со значением ‘получить пулю’)<sup>39</sup>, которое у Пастернака слегка трансформируется.

Пока в военный контекст не вполне укладывается «дождь», принадлежащий к природному плану. Однако в связи с ним имеет смысл вспомнить фразеологизм *свинцовый дождь* (так говорят о пулях), который осмыслен как в переносном, так и в буквальном значении, и оба смысла, как нам представляется, одновременно реализуются в строфе.

Строфа, таким образом, строится на взаимном наложении природного, военного, а также медицинского рядов.

Селенье не ждало целенья,  
Был мак, как обморок, глубок,  
И рожь горела в воспаленьи,  
И в роже пух, и бредил бог.

---

<sup>39</sup> «Было слишком много шансов проглотить железную или свинцовую пилюлю» («Военный сборник», 1865); «очередные между товарищами штуцерники не дремлют: появился нехристь, глядишь, сейчас и проглотит свинцовую пилюлю» (П. В. Алябин, «Походные записки в войну 1853, 1854, 1855 и 1856 гг.»).

Вторая строфа по контрасту развивает темы болезни и исцеления, причем первая строка задает общую тему, а дальнейшие строки иллюстрируют общее положение. В этих иллюстрациях задействована фразеология. Коллокация *глубокий обморок* разбивается, *обморок* уходит в сравнение, а признаком 'глубины' наделяется *мак*. Сопоставление *обморока* и *мака*, как представляется, подсказано ассоциацией *мака*, точнее — его возможного действия, с глубоким сном или забвением.

В строке «И рожь горела в воспаленьи» семантизируется выражение *гореть от жара / в бреду*; семантизация происходит за счет «ржи», которая, конечно, может *гореть* и буквально. Следующая строка дублирует предыдущую по смыслу: в ней подхватывается тема болезни («рожа», «бредил»), причем подхват подкрепляется фонетически («рожь» / «рожа»); ср. с объяснением Гаспарова и Подгаецкой: [МГ, ИП 2008: 35].

Далее в стихотворении вновь возвращаются военные ассоциации. Обратим внимание на фрагмент, строящийся на цепочке переосмыслений идиоматики:

С постов спасались бегством стоны <...>  
За ними в бегстве слепли следом  
Косые капли...

Действие «стонов» основано не только на коллокации *спастись бегством*, но и на фраземе *стон вырвался*. Она понимается буквально: стоны, подобно живым людям, вырвались из ограничивающего пространства и стали спасаться бегством.

В бегущих следом за стонами «косых каплях» обыгрывается коллокация *косой дождь*, употребленная с синонимической заменой (*дождь* / «капли»). Одновременно оборот семантизируется: капли становятся *косыми* в плане характеристики их зрения, а затем и вовсе «слепнут». Неожиданность метафоры компенсируется общим фреймом ситуации — при сильном дожде человек теряет способность четко видеть.

**«Еще более душный рассвет»**

...Бушует умывальный таз  
И песни колотой куски,  
Жар наспанной щеки и лоб  
В стекло горячее, как лед,  
На подзеркальник льет.  
Но высь за говором под стяг  
Идущих туч  
Не слышала мольбы...

Метафора «колотых кусков песни», льющихся в «стекло горячее, как лед», мотивирована контаминацией сразу нескольких выражений. «Куски песни» — это, по-видимому, замена более узуально приемлемых *обрывков песни*. Эпитет «колотый» — перенос прилагательного к *песни* ото *льда* из коллокации *колотый лед*. Сам *лед* появляется далее, но уже в семантическом поле 'горячего стекла'. Возможность *льда* быть *горячим*, в свою очередь, обусловлена фраземой *лед жжется / обжигает*; Гаспаров и Подгаецкая, впрочем, возводят это к фраземе *обжигающий холод* [МГ, ИП 2008: 41]. Наконец, тот факт, что таз именно «льет», а не сыпет «куски песни», объясняется концептуальной метафорой, в рамках которой источник звука соединяется с предикатом, обозначающим движение жидкости (*песня полилась, музыка полилась* и т. п.).

В синтагме «идущих туч» легко разглядывается семантизированный оборот *тучи идут* (он последовательно обыгрывается во всем стихотворении: [Там же: 37]), за счет «стяга» приобретающий военную семантику [Там же: 38]. «Стяг туч», с нашей точки зрения, — модификация переосмысленного и трансформированного на основе синонимии выражения *тучи стянулись / стягивались*.

**«Мучкап»**

Душа — душна, и даль табачного  
Какого-то, как мысли, цвета.  
У мельниц — вид села рыбацкого:  
Седые сети и корветы.

Первые две строки — одни из наиболее эффектных и запоминающихся в СМЖ. Они объяснялись (на наш взгляд, неубедительно) в интертекстуальном ключе<sup>40</sup>. С нашей точки зрения, здесь происходит сложная контаминация двух выражений, одно из которых проступает в основном тексте, а другое убрано в сравнение. В строках мы имеем дело с «далью табачного какого-то цвета» и с «мыслями», атрибуты которых совпадают с атрибутами «дали». «Табачный цвет», таким образом, равноактуален для «дали» и «мыслей». Что касается «дали табачного цвета», то здесь вроде бы напрашивается ответ, что эта даль по цветовым характеристикам приближается к темно-коричневой<sup>41</sup>.

Однако «мысли табачного цвета», очевидно, вызывают определенное затруднение. Как заметила Е. Некрасова, в данном случае «поиски смысла сравнения невольно идут по единственно возможному пути — пути семантического

---

<sup>40</sup> Так, А. Юнгрен возводила «даль табачного цвета» к Гоголю и Белому. По мысли исследовательницы, метафора Пастернака восходит к «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «У Ивана Ивановича большие выразительные глаза табачного цвета и рот несколько похожий на ижицу». Важно и лексическое посредничество А. Белого, который в статье о Гоголе 1909 г. обращает внимание на цвет глаз гоголевского персонажа. Юнгрен считает, что «вполне возможно, что “табачный цвет” дали надо связать с “табачного цвета глазами”, т. е. с типичным для Пастернака смысловым переносом признака с “глаза” на “даль”» [Юнгрен 1992: 147–148]. С нашей точки зрения, эти построения неубедительны. Во-первых, «табачный цвет», судя по НКРЯ, встречается в дискурсе литературы около 20 раз (до публикации СМЖ) у самых разных писателей; очевидно, эта коллокация вполне нормативна. Во-вторых, сам факт лексической переключки (даже если придавать ей особое значение) никак не поясняет семантику метафоры.

<sup>41</sup> Ср. пояснение *табачного цвета* в тексте 1839 г.: «...что если мне одеться по-щегольски, так надобно цветной коричнево-табачного цвета фрак с бархатным воротником и желтыми пуговицами с бычачьими головами, желтый жилет с белыми отворотами и полосатые брюки» (Н. А. Полевой, «Дурочка»).

анализа сочетаемости слова *мысль*» [Некрасова 1985: 179]. Ответ исследовательницы основывается на фразеологии: «...в определении табачного цвета присутствует сема неопределенности, неинтенсивности, тусклости цвета (табачный — зеленовато-коричневый). Очевидно, в данном примере глубинная основа сопоставления — в языковой закреплённости сочетания *тусклые, серые мысли*» [Там же: 179–180].

Мы бы хотели предложить другое объяснение. «Табачную даль» можно трактовать не как коричневую, а как метонимическое указание на ее дымный цвет. Представляется, что это соотносится как с языковыми метафорами (см. в узусе модернизма многократное вхождение *дымного тумана* и его производных<sup>42</sup>), так и с темой оптической иллюзии в первой строфе («У мельниц вид села рыбацкого»). Если цветовой регистр дали может быть дымно-серым, то «мысли табачного цвета» приобретают почти прозрачную языковую мотивировку. В основе этой метафоры — трансформация выражения *туман в голове*. Цепочка ассоциаций в таком случае следующая: выражение понимается дословно, и раз в голове может быть *туман*, то в ней может быть и ассоциативный аналог — «дым»; «дым», в свою очередь, ассоциируется с «табаком» и метонимически — с «табачным цветом» (но не коричневым, а серым).

Добавим, что такая трактовка подкрепляется еще двумя наблюдениями. Во-первых, стартовая синтагма стихотворения — «Душа — душна» — актуализирует семантику 'духоты', которая ассоциативно связывается не столько с табачным цветом, сколько с табачным дымом [Salvatore 2014: 43]. Во-вторых, цвет дали и души у Пастернака не просто

---

<sup>42</sup> «Солнце зловещим красным шаром светило сквозь оранжевый дымный туман» (Скиталец, «Огарки», 1906); «Сквозь дымный туман багрово-красные огни города метнулись ей в глаза» (Ф. К. Сологуб, «Королева Ортруда», 1909); «В дымном тумане он увидел, как отчаянно пробивался его полк под напором неприятельской кавалерии» (Ф. Е. Зарин-Несвицкий, «За чужую свободу», 1910); «Его глаза все еще точно занавешены красным дымным туманом» (А. Н. Будищев, «Гибель», 1913).



«табачный», а «какой-то табачный». Квантор неопределенности *какой-то* указывает скорее на неопределенность цвета, что также хорошо согласуется с семантическим полем ‘дыма / тумана’, приглушающего цвета и делающего их размытыми. В таком ключе «какой-то табачный цвет» — еще и попытка с помощью лексики иконически передать особенность такого цвета, его неопределенность<sup>43</sup>.

Оптическая иллюзия второй половины строфы (превращение степной местности в приморскую) дополнительно мотивирована идиомой *ждать у моря погоды* [МГ, ИП 2008: 69]. Выражение не только объясняет саму визуальную трансформацию, но и распространяется на образность всего текста, в частности переходя в следующую строфу (ср. глагол *ждать* в ее начале):

Чего там ждут, томя картину  
Корыт, клешней и лишних крыльев,

---

<sup>43</sup> Справедливости ради укажем и на гипотетическую возможность другого прочтения. «Мысли табачного цвета» могут быть трансформацией *черных мыслей*. В плане объяснения цветовой характеристики мыслей оно не вызывает затруднений — Пастернак подбирает квази-синонимичный аналог. Однако сложность заключается в согласовании этого прочтения с природным планом. При такой трактовке *даль* наделяется цветовым компонентом не столько коричневого или серого, сколько черного цвета. В принципе, как кажется, это возможно, учитывая не столько идиоматику, сколько известное курильщикам явление быта — черный курительный табак. Против такого прочтения, очевидно, выступает узус и растворенная в языке связь табачного и коричневого / серого цветов. Занятым образом, однако, у нас есть читательское свидетельство в пользу этой трактовки.

Сопоставление «дали табачного цвета» с описанием дали черного цвета из «Доктора Живаго» находим в статье Е. Пастернак [Пастернак Е. 1998: 104]: «Городок назывался Мелюзеевым. Он стоял на черноземе. *Тучей* саранчи висела над его крышами *черная* пыль, которую поднимали валившие через него войска и обозы» (курсив наш. — Т. К., П. У.). В статье автор ассоциирует цитату из стихотворения и цитату из романа; очевидно, в читательском сознании оба фрагмента комментируют друг друга на основе черного цвета.

Застлавши слез излишней тиною  
Последний блеск на рыбьем рыле?

Во второй части строфы концентрация идиоматики крайне высока. Р. Сальваторе считает, что здесь обыгрывается фраза *слезы застилают глаза* и поговорка *дальние проводы — лишние слезы*. *Лишний* превращается в «излишний» и переносится к «тине»; выражение же *слезы застилают глаза* помогает понять появление «рыбьего рыла» как синекдоху глаза [Salvatore 2014: 135]. Анализируя эту строфу, Гаспаров и Подгаецкая связали «излишнюю тину слез» с *напрасными слезами* [МГ, ИП 2008: 71]; если эта фраза действительно актуальна для лексического ряда, мы можем констатировать синонимическую замену *напрасный* — «излишний».

Добавим, что метафора «тина слез» может отталкиваться от коллокации *пелена слез*, в которой *пелена* переосмысляется на основе ее свойства препятствовать зрению и заменяется на другой предмет с таким же свойством — «тину». «Тина» при этом встраивается в характерное для всего текста наложение на Мучкап свойств приморской местности (ср. «у мельниц вид села рыбацкого», «объят апатией / морской») и попадает в то же семантическое поле, что и «рыбье рыло».

Стоит также предположить, что *слезы* можно здесь понимать и расширительно как метафору дождя во время подступающей бури (ср. финал стихотворения, обыгрывающий *кромешную тьму*, характерную для сильной грозы). В таком случае, по-видимому, «тина слез» перерабатывает фразу *пелена дождя*.

**«Дик прием был, дик приход»**

Дик прием был, дик приход,  
Еле ноги доволоч.  
Как воды набрала в рот,  
Взор уперла в потолок.

Первые две строки можно рассматривать как фразеологический дублет, в основе которого лежат разные механизмы

работы с идиоматикой. Первая строка, как уже отмечалось [Кузнецова 2009: 284], сделана по лекалам поговорки *каков поп, таков и приход*: от нее остается слово «приход», а также — двухчастная конструкция, предполагающая смысловое уравнивание элементов. Подключение паремии уже в первой строке задает негативные ассоциации, которые далее будут нагнетаться в стихотворении.

Вторая строка подхватывает идиоматическую игру, однако прибегает к синонимической замене. Хотя в узусе встречаются сочетания *уволочь / доволочь + ноги*, маркер-усилитель *еле* подсказывает ассоциацию с выражением *едва / еле / насилу ноги уволок*. Фразеологизм сохраняет семантику с трудом и в последний момент выполненного действия, но контрастно переосмысливается в контексте стихотворения. Добавим, что в его свете в лексеме «приход» проступает внутренняя форма слова и две строки согласуются друг с другом по признаку 'прибытия'.

Идиоматический дублет в 1–2-й строках монтируется встык с фразеологическим дублетом в строках 3–4, относящимся уже к другому субъекту — возлюбленной.

В самом деле, «Как воды набрала в рот» актуализирует поговорку *молчать как воды в рот набрать*. Что же касается «Взор уперла в потолок», то коллокация *в потолок*, часто используемая в связи с семантикой зрения (*смотреть в потолок*), в этих строках сочетается со вполне нормативной, наделенной экспрессивностью синтагмой — *взор уперла*. Однако в свете дальнейшей фразеологической игры (см. бревенчато-оптическую образность четвертой строфы) выражение приобретает буквальный оттенок: героиня как будто подпирает потолок своим взором. Заметим, что речь идет не о чистой семантизации, а о смысловом оттенке, который подкрепляется дальнейшим развитием темы. Более отчетливая буквализация идиоматики происходит чуть позже:

Если губы на замке,  
Вешай с улицы другой.

Выражение *губы на замке* (как вариант *рот на замке*) метафорически разворачивается во второй и третьей строках. В начале речь идет о настоящем замке, который можно повесить «на дверь» или «в пробой», в конце — о метафорическом замке, который стоит повесить *на весь мир* («неумитимо белый свет»<sup>44</sup>). Предположим, что дальнейшее упоминание сердца («если на сердце запрет») в контексте «замочной» фразеологической метафоры мотивировано обыгрыванием выражения *ключ к сердцу* (или других конструкций, позволяющих открывать или закрывать сердце подобно замку). Визуализация экспрессивной идиоматики продолжается дальше:

Чтобы знал, как балки брус  
По-над лбом проволоку,  
Что в глаза твои упрусь,  
В непрорубную тоску.

Не очень ясное действие субъекта — «проволочь брус балки по-над лбом» — мотивировано, по-видимому, буквализацией выражения *тяжелый взгляд*, которым наделена героиня и который субъекту предстоит «вынести». Тема взгляда подхватывается в следующих двух строках, построенных на скрещении оборотов *тоска в глазах и упереться взором; тоска* при этом наделяется эпитетом «непрорубная».

Эта характеристика, надо полагать, возникла после замены прилагательного из коллокации *непроглядная тоска*, также связанной с семантическим полем 'зрения' и также подразумевающей невозможность преодолеть преграду. В результате замены, осуществленной внутри «оптичеко-строительного» метафорического ряда, субъект дословно «упирается» взглядом в тоску, буквально находящуюся в глазах адресата стихотворения. Через одну строфу семантизация подхватывается вновь:

---

<sup>44</sup> Обратим внимание на очередной случай семантизации выражения «белый свет».

Не вводи души в обман,  
Оглуши, завесь, забей.  
Пропитала, как туман,  
Грудю белых отрубей.

Благодаря близости к императиву «оглуши, завесь, забей» коллокация *вводить в обман* наделяется пространственными характеристиками — душу героини надлежит полностью, в буквальном пространственном смысле изолировать от обмана. Этот образ завершает экспрессивный ряд фразеологизмов, переосмысленных с точки зрения их внутренней формы.

Значительную сложность представляет собой вторая половина строфы: «Пропитала, как туман, / Грудю белых отрубей». «Туман» здесь, по-видимому, подхватывает тему 'обмана' (см. «не вводи души в обман» и далее — «лжесвидетельство»), а если так, то допустимо предположить, что эта лексема актуализирует идиому *пускать / напускать туман в глаза*. Хотя такое прочтение остается гипотетическим, отметим, что оно встраивается в семантическое поле 'зрения', актуальное для всего стихотворения, в частности, и в аспекте работы с идиоматикой.

Комментарий к «грудю белых отрубей» еще более гипотетичен, поскольку не вполне понятен денотат этой синтагмы. «Отруби», очевидно, входят в сельскохозяйственный ряд стихотворения (ниже появится «овин»; в призыве «оглуши, завесь, забей» первый предикат может ассоциироваться с молотью; с осторожностью в этом же ряду можно трактовать строку «гарь на солнце взаперти», если представить, что в ней говорится об овине и, соответственно, о сушке снопов; ср.: [O'Connor 1988: 125; Бройтман 2007: 461, 463, прим. 2]).

В таком ракурсе «грудю белых отрубей» — следствие сельскохозяйственного процесса. Вместе с тем ясно, что этот образ соотносится с эмоциональным накалом стихотворения и несет метафорическое значение. Тот факт, что мы считываем его в эмоциональном ключе, объясняется как контекстом строфы («душа»), так и стертыми языковыми оборотами,

предлагающими сетку аграрных метафор для эмоций — ср. *чувства созрели, проросли* и т. п.

«Груда белых отрубей» маркирована в тексте негативно. Из языковой перспективы это можно объяснить сложной цепочкой ассоциаций. Гипотетически можно считать, что исходным импульсом (мотиватором) послужил оборот *зерно истины / зерно правды*. Он был понят буквально и соотнесен с чувствами субъекта к героине; поскольку встреча оказалась разочаровывающей, это буквально понятое *зерно* было переосмыслено как обманчивое и потому как полностью перемолотое — от него остались только отруби (грамматически это переосмысление связано с трансформацией оборота ед. ч. в его антитетический аналог во мн. ч.). Такое гипотетическое прочтение подкрепляется акцентированной темой обмана в финале стихотворения.

#### «Елене»

Милый, мертвый фартук  
И висок пульсирующий.  
Спи, царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще.

Горе не на шутку  
Разыгралось, навеселе.  
Одному с ним жутко.  
Сбесится, — управиться ли?

Эмоциональный план фрагмента во многом реализуется за счет нормативного употребления или трансформации идиоматики. Сначала состояние передается словосочетанием *пульсирующий висок*, использованным в тексте с инверсией. Следующий случай устроен сложнее: фразеологизм *не на шутку*, транслирующий значение серьезности события, семантизируется до статуса противоречия в контексте ‘веселья’ (ср. «навеселе»). На возникший оксюморонный эффект накладывается оборот *горе разыгралось*. Это словосочетание вполне нормативно и легко вписывается в конструкцию *нечто разыгралось*. Однако в рамках троянской темы

можно предположить, что в его основе лежит фонетическая замена *моря* на «горе» [МГ, ИП 2008: 107] (ср. *море разыгралось* или даже *море разыгралось не на шутку*<sup>45</sup>).

Плачь, шепнуло. Гложет?  
Жжет? Такую ж на щеку ей!  
Пусть судьба положит —  
Матерью ли, мачехой ли.

В финальной строфе разворачивается речь «горя». Один из его вопросов — «жжет?» — обыгрывает фразеологизм *жгучие слезы* (см. контекст плача), при этом само слово актуализирует и семантику 'раны', нанесенной «горем». Соответственно, горе предлагает не просто «плакать», но *уронить слезу* на щеку спящей Елене. Глагол *положит* («пусть судьба положит») употреблен в устаревшем значении — 'решить'. В таком случае план выражения передает идею: 'пусть судьба решит, чем все это кончится'.

Последняя строка стихотворения — «Матерью ли, мачехой ли» — сюжетно не связана с ролью героини, а, как нам представляется, актуализирует фразеологический фольклорный ряд, в рамках которого *мать* ассоциируется с положительным началом, а *мачеха* — с отрицательным.

### «Как у них»

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышащей любимицы реки.

Метафорический план стихотворения «Как у них» разворачивается на пересечении двух магистральных линий — природной и человеческой. При этом, с нашей точки зрения, антропоморфный сюжет подкрепляется идиоматикой, благодаря трансформации которой обеспечивается более легкое восприятие запутанных образов. Остановимся подробнее на примерах, обратившись сначала к «человеческой», а потом

---

<sup>45</sup> См., например: «...можно было заключить, что море разыгралось не на шутку» (Д. В. Григорович).

к «природной» линии (разделение отчасти условно, но удобно при рассмотрении языкового плана).

Стихотворение начинается с введения традиционных антропоморфных метафор — «лица лазури» и «лица реки», между которыми сразу задается глагольное противоречие: лазурь *пышет* (здесь мы подозреваем фразеологический эллипсис — *пышет жаром*, также использованный при перефразировании Жолковским [2011: 13]), а река «не дышит». Опущенный элемент оборота (*жаром*) достраивается не только за счет узкой лексической сочетаемости глагола, но и благодаря контексту: в стихотворении описывается жаркий день, в котором природа, в том числе и река, словно бы замерла.

Очам в снопах, как кровлям, тяжело.  
Как угли, блещут оба очага.

В процитированных двух строках спрятан фразеологический дублет, в обеих частях которого сложно переосмысляются устойчивые речевые обороты. При этом второй образ проясняет первый, поэтому логичнее начать с него. Сравнение «углей» с «очагами» перефразирует словосочетания, в которых взгляд сопоставляется с жаром (см. *жгучий взгляд*, *горящий взгляд*, *пламенный взгляд*); при этом сравнительный оборот «как угли» встраивается в узуально привычное сопоставление *глаз с углями*. Подчеркнем, что фразеологизмы здесь не только перефразируются, но и буквализуются, поскольку описывается тяжело выносимая жаркая погода. В свете такого объяснения проще складывается понимание первой строки. «Очи», скорее всего, принадлежат недышащей реке, смотрящей в лицо лазури.

«Небесное лицо», в свою очередь, источает «снопы света», на которые сложно смотреть. Поскольку «снопы» в переносном значении фразеологически связаны с источником света (ср. коллокации *снопы света*, *снопы искр*), их соположение с нагретыми от солнца «кровлями» активизирует семантику 'жара'. Очам (которые могут одновременно принадлежать



как реке, так и субъекту) тяжело смотреть на свет жарким и душным летним днем.

То ветер смех люцерны вдоль высот,  
Как поцелуй воздушный, пронесет...

Выражение *воздушный поцелуй* семантизируется в высказывании: поцелуй почти буквально «проносится» по воздуху. Глагол *пронесет*, видимо, появляется под влиянием трансформированных устойчивых конструкций, в рамках которых *ветер* что-то *приносит* или *доносит* (чаще всего *звуки*). В метафоре «смех люцерны» мы видим переработку стертого оборота *шепот трав*, поскольку логично предположить, что если травы могут *шептаться*, то один из их видов оказывается способным и «смеяться».

И треплет речку веткой по щеке

Поскольку «щека» появляется как деталь развернутого антропоморфного образа реки, коллокация (*по*)*трепать по щеке* употреблена с контекстуальным сдвигом.

Отдельно рассмотрим два разнесенных друг от друга примера, которые объединены тем, что идиоматическая игра в них разворачивается вокруг рыбы, появившейся под влиянием «речного сюжета»:

Подыметса, шелохнется ли сом, —  
Оглушены. Не слышат. Далекы. <...>  
У окуня ли екнут плавники

Возможно, соседство «сома» с причастием «оглушены» лексически мотивировано рыболовной коллокацией *глушить рыбу*. При этом на сюжетном уровне стихотворения рыбы оказываются «оглушены» жарой.

В строке об окуне легко обнаруживается фразеологизм *сердце екнуло*, в котором *сердце* заменено на «плавники» по метонимическому принципу (см.: [Жолковский 1986: 323, прим. 2]). От такой замены образ визуально становится более выразительным, ведь, в отличие от сердца,

несложно вообразить, как «внешне» «екают плавники», при том что эмоциональная семантика в случае замены остается актуальной.

В свете протянутой сквозь все стихотворение идиоматической трансформации интересно обратиться к одной из завершающих текст строк:

Не свести концов и не поднять руки...

Она емко аккумулирует два похожим способом переработанных выражения, которые складываются в дублет. Первый фразеологизм — *сводить концы с концами*. Он явно десемантизируется, ведь речь идет не о материальном неблагополучии, а о невозможности окончания «бездонного» жаркого дня<sup>46</sup> или истории («не получилось связать воедино то, что распалось» [МГ, ИП 2008: 129]).

Второе невыполнимое действие, *не поднять руки*, также отталкивается от десемантизированного фразеологизма — *поднять руку (на кого-то)*. Оно утрачивает управление и лишается значения 'насилия', но транслирует семантику невозможности совершить движение, которая соответствует описанию замершей еще в первой строфе природы.

Дополнительное идиоматическое подкрепление образа, в конспективном виде предложенное Гаспаровым, заключается в том, что от *свинцовой тяжести* (ср. «очам в снопах, как кровлям, тяжело» и «черен и свинцов») протянута семантика 'пассивности', которая реализуется в переосмысленном фразеологизме *руки опускаются* [МГ, ИП 2008: 129]. Обратим внимание на то, что, хотя исходные идиомы и сильно трансформированы, и в большинстве случаев лишены своего фразеологического смысла, от них остается экспрессивная семантика с отрицательным зарядом, которая подсказывает,

---

<sup>46</sup> Мы можем также предложить второй вариант исходного выражения — *свести концы* (например, *истории*). При этом второй вариант не исключает возможную актуализацию известного фразеологизма *свести концы с концами* в читательском сознании.

что понимание образа может быть осуществлено через поиск изначального устойчивого выражения.

### «Лето»

Тянулось в жажде к хоботкам  
И бабочкам и пятнам,  
Обоим память оботкав  
Медовым, майным, мятным.

Уже в первой строке семантизируется коллокация *в жажде*: она читается как в переносном ('сильное желание'), так и в дословном смысле. Во втором случае возникает семантическое напряжение, агенсы как будто меняются местами, поскольку насекомые, испытывая жажду, как правило, сами тянутся хоботками к воде.

Далее необходимо обратить внимание на оборот «память оботкав». Словосочетание может прочитываться как описание крыльев бабочек, покрытых как пыльцой, так и летним рисунком, т. е. характерными пятнами. Вместе с тем из-за числительного *обоим*, не согласующегося с тремя природными явлениями («хоботки», «бабочки» и «пятна»), закономерно считать, что речь идет о людях — герое и его возлюбленной (она появится в последней строфе). В представлении героя память о лете прекрасна. В языковом плане у метафоры «память оботкав» есть фразеологический источник, но сразу подчеркнем, что речь идет только о глубинной мотивировке, которая не проступает в плане выражения. В силу того, что в метафоре «память оботкав» *память* сопрягается с *шитьем*, ее можно понимать как сложную трансформацию фразеологизма *дырявая память / память дырявая*. И во фразеологизме, и в метафоре Пастернака друг на друга накладываются одни и те же семантические поля 'памяти' и 'ткани'. Однако если в узусе фразеологизм несет негативную экспрессию и сообщает о недостатке памяти, то в СМЖ, наоборот, память как будто обогащена дополнительно вышитым рисунком, а сам образ, очевидно, несет позитивные коннотации.

**«Гроза моментальная навек»**

Стал мигать обвал сознания:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днем!

В строфе описывается состояние сознания (но все же вряд ли — темная комната, в которой проявляются фотографии, как полагает исследователь [Жолковский 2014: 69]). В ней буквализуется зафиксированное в узусе сопоставление *мысли* и *молнии*, например в оборотах *X-а озарило, как молнией озарило*<sup>47</sup> и т. п. Подобные обороты мотивирует появление в строфе глагола «озариться» и существительных «сознание», «рассудок». Это — смысловой костяк строфы. Он сопровождается, с одной стороны, употреблением оборота *светло как днем* в неизменном виде, но с легким сдвигом, поскольку речь идет не об окружающей обстановке, а о сознании. С другой — интуитивно понятной, но несколько загадочной в языковом плане метафорой «обвала сознания».

«Обвал сознания» — тот случай, когда скорее всего за выражением стоит идиоматика, однако убедительно установить ее не представляется возможным. В самом деле, соблазнительно предположить, что в основе образа — выражение *провал сознания / провал в сознании*, с заменой *провала* на однокоренной и метафорический, больше соответствующий природному плану «обвал». Однако, судя по НКРЯ, это выражение фиксируется позже года написания стихотворения<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> «Но вдруг воспоминание о Гагине, как молния, меня озарило» (И. Тургенев, «Ася», 1858).

<sup>48</sup> Два примера самых ранних вхождений, к сожалению, с размытой датировкой: «с гениальными проблесками мысли, но с нередкими провалами сознания в густейший мрак» (В. Я. Шишков, «Угрюм-река» (Ч. 5–8), 1913–1932); «черные провалы в сознании, которые наступают почти сразу, как только отяжелевшие после ужина члены коснутся постели» (А. П. Хейдок, «На путях извилистых», 1924–1934).

Другой напрашивающийся вариант — увидеть в «обвале сознания» метаморфозу коллокации *провал(ы) в памяти*. Первая фиксация этой фраземы в НКРЯ не датируется с точностью до года, два других употребления приходятся на 1925 г.<sup>49</sup> Судя по GoogleBooks, оборот был употреблен уже в 1914 г., однако не вполне ясно, не является ли этот случай метафорической инновацией автора<sup>50</sup>.

Наконец, нельзя исключать, что «обвал сознания» — сложная замена оборота *недра памяти*, вполне зафиксированного в узусе до СМЖ (в этой потенциальной связи несколько смущает, что *недра*, как правило, скрыты от прямого наблюдения, тогда как «обвал» в стихотворении парадоксально доступен (рекурсивному) взгляду).

Скорее всего, Пастернак ориентировался на характерную для узуса концептуальную метафору, осмысляющую память в пространственных категориях, однако реализовал ее нестандартным образом.

**«Любимая — жуть! Когда любит поэт...»**

Глаза ему тонны туманов слезят.

Он застлан. Он кажется мамонтом.

Он вышел из моды. Он знает — нельзя:

Прошли времена и — безграмотно.

Оптическая метафора, развернутая вокруг фигуры поэта, отталкивается от языка — устойчивые словосочетания переосмысляются и помещаются во фразеологический дублет. Расхожий оборот *глаза слезит* употреблен с появлением нового субъекта действия, о котором сообщается

<sup>49</sup> «...туапсинский период плохо помню: есть даже провал в памяти» (Т. Варнек, «Воспоминания сестры милосердия», 1912–1922); «Посреди памяти образовался какой-то провал» (С. Т. Григорьев, «Казарма», 1925); «усилия памяти вдруг заполнило провал, образовавшийся в уме графа Безбородко» (М. А. Алданов, «Чертов мост», 1925).

<sup>50</sup> «Не раскрываются ли перед нами зияющие пропасти, провалы в памяти тех, в чьих руках находятся судьбы грядущего искусства?» (С. К. Маковский, статья в журнале «Аполлон»).

гиперболизированно («тонны туманов»), причем в узусе (НКРЯ, GoogleBooks до СМЖ) оборот не обладает такой валентностью — действие не осуществляется конкретным агенсом.

Этот пример удваивается следующим — «он застлан». Можно предполагать, что здесь обыгрывается частотная коллокация, *туман застлал глаза* (ср. *туман* в первой части дублета), однако нельзя исключать и трансформацию оборота *застланный взгляд*, который также мог лечь в основу образа. В обоих случаях происходит трансформация: в первом варианте (*туман застлал глаза*) агент действия (*туман*) не называется и переносится в первую часть дублета («тонны туманов слезят»). Во второй же части дублета в таком случае возникает не вполне узуальная метафора, характеризующая то ли поэта, то ли его взгляд. Если допустить второй вариант — *застланный взгляд*, — то и в этом случае есть замена: *взгляд* меняется на местоимение «он» («поэт») по метонимическому принципу.

За оптическим дублетом сразу следует второй дублет, также составленный из выражений, транслирующих сходный смысл. Первое — коллокация *выйти из моды*, которая помещена в непривычный контекст. Она предваряет нормативный оборот *прошли времена*. За счет повтора корня (*вышел* и *прошли*) предикаты семантизируются, обогащая друг друга оттенками значений.

**«Любить, — идти, — не смолкнул гром...»**

Терять язык, абонемент  
На бурю слез в глазах валькирий,  
И в жар всем небом онемев,  
Топить мачтовый лес в эфире.

В словосочетании «терять язык» проступает идиома *потерять дар речи*, в которой *речь* заменяется на синонимически близкий ей «язык». Далее в ряду перечислений следует «абонемент на бурю слез в глазах валькирий». Выражение «буря слез» не бросается в глаза при обычном прочтении и кажется

близким к нормативному, поскольку сближение двух элементов могло произойти в результате контаминации коллокаций *разразиться слезами* и *буря разразилась*, обладающих общим глаголом. Тем более слово *буря* само по себе часто используется в качестве метафоры сильного проявления эмоции.

Соседство *леса* и глагола *топить* подталкивает нас к идее, что в основе высказывания «топить мачтовый лес в эфире» лежит трансформация устойчивых оборотов, в которых сам лес метафорически *тонет* в чем-либо (например, *в небе* или *в сумерках*<sup>51</sup>). Если наше предположение верно, то в строке глагол *тонуть* каламбурно меняется на «топить». Добавим также, что прилагательное «мачтовый» дублирует водный компонент глагола.

#### «Послесловье»

И в крови моих мыслей и писем  
Завелась кошениль.  
Этот пурпур червца от меня независим.  
Нет, не я вам печаль причинил.

Не очень ясное сплетение метафор основывается на сложной системе лингвистических и культурных ассоциаций. Первая коллокация — *в крови* — обыкновенно употребляется в переносном смысле (например, *это у него к крови*). Здесь она сложным образом семантизируется, парадоксально сохраняя оба плана. С одной стороны, поскольку кровь принадлежит «мыслям и письмам», мы прочитываем ее в переносном значении. С другой — кошениль, которая «завелась в крови», актуализирует биологическую семантику<sup>52</sup>. Р. Сальваторе также

<sup>51</sup> «Заходящее солнце посылало лучи на восток и в синей дымке тонули поля и леса» (П. Краснов, 1923); «В его (тумана. — Т. К., П. У.) теплых волнах таят кусты, тонут неясные очертания леса» (Б. Савинков, 1909).

<sup>52</sup> Учитывая биологический код СМЖ, выскажем еще одно предположение: поскольку насекомое кошениль не может завестись в крови, возможно, Пастернак здесь отталкивается от биологического термина *красные кровяные тельца*.

видит в этой метафоре неполное проявление идиомы *войти в плоть и кровь* [Salvatore 2014: 55], которая буквализируется и становится незаметной.

Высказывание заканчивается коллокацией *причинить печаль*. Она существует в таком виде, но употребляется реже, чем выражение *причинить боль*, поэтому может прочитываться как производная от последней. Интересно, что фрагмент, полный биологических ассоциаций, завершается оборотом, в котором акцент сделан не на физиологии (как, например, в *причинить боль*), а на эмоциональной составляющей.

\* \* \*

Итак, как мы видим, многие фрагменты СМЖ строятся на работе с идиоматикой. Основным механизмом в них выступает фразеологическая трансформация: простые обороты (часто это не идиомы, а фраземы) разбиваются на отдельные элементы, осмысляются в новом свете и перерабатываются в оригинальные метафоры. Наряду с этим в комментируемых фрагментах иногда обнаруживаются идиомы как бы в «нетронутом» виде. Однако несмотря на то что их лексический ряд сохраняется, в соседстве со сложными фразеологическими модификациями их семантика тоже деформируется.

Ориентация на устойчивый лексический и семантический пласт языка, с нашей точки зрения, особым образом определяет восприятие стихов Пастернака. Как и в случае с Мандельштамом, идиоматика способствует когнитивному усвоению и, как следствие, ретрансляции текстов в культуре, поскольку даже в модифицированном виде влияет на восприятие читателя (более подробную аргументацию см. в: [Успенский, Файнберг 2020]).

При этом необходимо оговорить, что в СМЖ есть тенденция, которой, по нашим представлениям, несколько меньше у Мандельштама: в ранней поэзии Пастернака идиоматика чаще служит глубинным мотиватором семантического ряда стихотворения и как бы оставляет меньше следов. В более поздних стихах Пастернака этот баланс сдвинется в сторону



легко опознаваемых идиоматических трансформаций, однако в СМЖ достаточно много случаев, когда фразеологическая реконструкция выявляет языковую мотивировку поэта, но вопрос, насколько она опознается читателем, подчас остается открытым. Несомненно, это тема для отдельного исследования.

Хотя некоторые строки и строфы СМЖ наполнены идиоматикой, пока мы не прояснили, насколько она характерна для целых стихотворений, для их смыслового движения от первой строки к последней. Поэтому третий раздел книги будет посвящен идиоматическому анализу нескольких пастернаковских стихотворений от начала до конца. В них, по нашему убеждению, идиоматика оказывается одним из основных двигателей семантической развертки текста. Вместе с тем мы хотели бы сразу оговорить, что не считаем идиоматику единственным принципом организации смысла. Чтобы это подчеркнуть, мы сначала разберем два наиболее фразеологических текста СМЖ — «Наша гроза» и «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?», а затем обратимся к прочтению стихотворения «Мухи мучкапской чайной», в котором работа с идиоматикой — лишь один из приемов выстраивания поэтической семантики. На этом примере, таким образом, будет видно, как в творчестве Пастернака соседствуют разные способы построения поэтического текста и организации смысла.

## III

### АНАЛИЗ ТЕКСТОВ

#### Наша гроза

Семантически запутанное стихотворение «Наша гроза» от первой до последней строки «прошито» фразеологией. Несмотря на богатый корпус работ, посвященных этому тексту (комментарии-пересказы, перефразирующие стихотворение [O'Connor 1988: 87–90; МГ, ИП 2008: 16–19]; интерпретации, основанные на анализе мотивов, мифопоэтики или подтекстов [Бройтман 2007: 363–373]), генезис многих фрагментов остается неясным, а некоторые визуально экспрессивные образы продолжают восприниматься так, будто они взяты из ниоткуда. Мы думаем, что именно в «Нашей грозе» пласт устойчивых выражений не просто облегчает восприятие нарушенной сочетаемости, но изначально служит мотиватором для создания темных и неожиданных метафор.

Чтобы проследить, как разворачивается фразеологическая линия, прочитаем стихотворение последовательно. Оговоримся лишь, что главной целью для нас является понимание того, как устроен его смысл и семантические особенности, а не борьба за «верную интерпретацию» сюжета стихотворения — мы исходим из того, что в такого рода текстах есть принципиально амбивалентные места, провоцирующие дискуссии о смыслах, которые никогда заведомо не разрешатся.

Гроза, как жрец, сожгла сирень  
И дымом жертвенным застлала  
Глаза и тучи. Расправляй  
Губами вывих муравья.

Начало стихотворения — лаконичное описание последствий грозы. Высказывание «сожгла сирень / И дымом жертвенным застлала / Глаза и тучи» усложняет выражение *застлать дымом глаза*: *дым* наделяется эпитетом «жертвенный», задающим религиозную линию (см. далее «как жрец», «святое лето»); к глазам же прибавляются «тучи», которые слабо просматриваются сквозь заслонивший их дым. Равноправие в паре «глаза и тучи» при этом ненормативно: *глаза* — субъект зрения, а *тучи* — его объект; в результате этого сочетания в синтагму запаковывается и зрительное восприятие, и физиологическая реакция на дым (*дым попал в глаза*).

Строки «Расправляй / Губами вывих муравья» — одно из самых загадочных мест стихотворения. В фигуре обездвиженного муравья, вывих которого субъект стихотворения призывает «расправить», видят воплощение самого поэта, ощущающего метафорическую боль [O'Connor 1988: 87]; жертвенное животное, предназначенное для «ритуальной трапезы» [МГ, ИП 2008: 76]; низшую ступень живого, из которой нужно «распрямить себя в человека» [Бройтман 2007: 369]. Мы хотели бы сместить фокус с попытки предложить правильное прочтение фрагмента на анализ его внутренней языковой развертки.

С нашей точки зрения, «муравей» — фонетическая и визуальная ассоциация с *мурашками*, восходящая к этимологии обиходного употребления слова *мурашки*<sup>53</sup>. Чаще всего такая физиологическая реакция описывается в речи с помощью выражения *мурашки бегут* (а также в узусе рубежа веков

---

<sup>53</sup> Доказательством такой близости служит уже эксплицитное соседство слов «зяблик» и «зябнуть», одно из которых, подобно примеру с мурашками и муравьями, означает представителя животного мира, а другое — физиологическое состояние лирического субъекта.

*мураши бегут*; см. выше обсуждение оборота «ползли мураши» из «Степи»). Глагол *бежать* индуцирует семантическое поле движения, внутри которого становится возможным получить телесное повреждение, например «вывих». В контексте увечья возникает призыв «расправить вывих» (нормативная коллокация, которая встречается в узусе). Непосредственно *мурашки* связаны с любовным волнением субъекта, который с тревогой ожидает «неправильного» разрешения ситуации, при котором что-то пойдет «не так». Это ожидание коннотируется физической травмой — как будто мурашки спешно побежали и «вывихнули ногу».

Полученный вывих, измененное состояние теперь надо исправить — то есть «расправить». Почему «губами», а не руками? Потому что «губы» — метонимия поцелуя, которым можно снять любовное волнение. Риторически субъект говорит о болезни, которую можно излечить поцелуем возлюбленной. В таком случае строки «расправляй / Губами вывих муравья» сообщают о внутреннем переживании, а план выражения, подключающий зрительные ассоциации, дает ложный ход, поскольку легко согласуется с дачным послегрозовым пейзажем, но с трудом сочетается с эмоциональной линией текста.

Звон ведер сшиблен набекрень.  
О, что за жадность: неба мало?!  
В канаве бьется сто сердец.  
Гроза сожгла сирень, как жрец.

В предложении «Звон ведер сшиблен набекрень» слышится эхо коллокации *шапка набекрень* [Бройтман 2007: 371] — и действительно, сами «шапки» появятся уже скоро (см. «сладкие шапки изобилья»). Упавшие набок ведра (или их «звон») — вполне традиционная для описания грозы картина. Однако, поскольку за счет фразеологической густоты возникает языковое напряжение, строки подталкивают к поиску дополнительной мотивировки образа. Мы думаем, что само возникновение «ведер» — следствие буквального

прочтения идиомы *лет как из ведра*, получающей яркое визуальное воплощение. При этом само действие, описываемое выражением ('сильный дождь'), вынесено за скобки стихотворения, посвященного последствиям ливня.

«В канаве бьется сто сердец»: О'Коннор предполагает, что этот стих передает звук барабанищего по канаве дождя [O'Connor 1988: 87], фокусируя внимание лишь на возможном реальном плане. При интуитивной понятности экспрессивной гиперболы «сто сердец» кажется странным, что сердца бьются именно в канаве. Мы связываем перемещение сердца в канаву, то есть вниз, с семантизацией идиомы *сердце упало*, которая выражает волнение субъекта; в высказывании волнение усиливается во сто крат. В строке, таким образом, традиционным для Пастернака образом сочетаются «реальный» (зрительный) и внутренний (эмоциональный) планы, а их сопряжение происходит внутри фразеологии.

В эмали — луг. Его лазурь,  
 Когда бы зябли, — соскоблили.  
 Но даже зяблик не спешит  
 Стряхнуть алмазный хмель с души.

«Эмаль», «залившая» луг подобно дождю, помимо визуальных ассоциаций, — еще и языковой осколок от *эмалированных ведер*, которые появляются раньше. Испаряющаяся влага индуцирует тему холода, в рамках которой появляется глагол *зябнуть* и дальнейшее его обыгрывание.

Выражение *стряхнуть* (как вариант — *разогнать*) *хмель* соединяется с *алмазной росой*, словосочетанием, часто появляющимся в художественных текстах для описания дождя или утренних капель. При этом коллокация *стряхнуть хмель* получает и дословное, визуализированное прочтение, поскольку зяблик может буквально стряхнуть дождевые капли со своего оперения. «Хмель» при этом факультативно воспринимается как растение и в общем пейзажном контексте сада (тогда зяблик сидит в цветах хмеля), и особенно внутри пастернаковской игры с омонимами или паронимами,

при которой одно слово относится к миру флоры или фауны, а другое — к описанию физиологического состояния человека («зябнуть» и «зяблик», «муравей» и «мурашки», хмель как опьянение и хмель как растение).

У кадок пьют еще грозу  
Из сладких шапок избылья,  
И клевер бурен и багров  
В бордовых брызгах маляров.

Как уже отмечалось выше, «шапки» появляются как отголосок устойчивого словосочетания *шапка набекрень*, заменяя при этом «рог» в выражении *рог избылия*. Пена над ведрами после дождя визуальнo напоминает «шапки» над кружками [МГ, ИП 2008: 17], а «шапки» над кружками, в свою очередь, являются устойчивой языковой ассоциацией<sup>54</sup>. Появление «маляров», пока еще относительно загадочное, прояснится уже ретроспективно, в следующей строфе.

К малине липнут комары.  
Однако ж хобот малярный,  
Как раз сюда вот, изувер,  
Где роскошь лета розовой?!

В этом фрагменте появляется новый образ — «комар»<sup>55</sup>, от которого впоследствии оттолкнутся языковые и визуальные метафоры, описывающие чувства героя. В действии комаров («липнуть к малине») проступает коллокация *липнуть к кому-либо* (в значении ‘приставать’)<sup>56</sup>, которая семантически обыгрывается благодаря свойству малины быть *липкой*.

<sup>54</sup> См., например, более позднее употребление: «Над кружкой — шапка пены» (А. Н. Толстой, «Петр Первый», 1930).

<sup>55</sup> Ожидание укула комариного жала часто связывается с каламбурным переосмыслением фамилии А. Штиха [Пастернак Е. 1998: 107; МГ, ИП 2008: 18; Жолковский 2011: 121].

<sup>56</sup> В таком значении фразема фиксируется в языке первой трети XX в. См. как минимум два примера: «Было смешно смотреть, как он липнет

Прилагательное «малярийный», обычно сопровождающее слово «комар», переносится от целого к его части — «хоботу»; «хобот» же заменяет более привычный *хоботок*. Бросается в глаза фонетическая перекличка «маляров» и «малярийного комара», которая создает визуальную рифму: бордовые «брызги маляров» того же цвета, что и кровь, которую пьет комар. Брызги предвосхищают появление «красной балерины»:

Сквозь блузу заронить нарыв  
И сняться красной балериной?  
Всадить стрекало озорства,  
Где кровь как мокрая листва?!

Эротические переживания субъекта проецируются на образ комара. В основе одной из идей для дальнейшего действия («сквозь блузу заронить нарыв») может лежать выражение *заронить искру* (например, *страсти*). Если предположение верно, то дальше эта *искра* раздуется до «пожара», который также будет запараллелен с эмоциями («гневу дня судьба гореть», «раздую я в пожар его»). Предположение о связи образов с застывшими в языке выражениями для эмоций подкрепляется употреблением слова *нарыв* в контексте описания чувств<sup>57</sup>.

Далее слово *искра* на ассоциативном уровне отыгрывается в строке «всадить стрекало озорства», поскольку часто *озорство* употребляется в коллокации *искры озорства*. Эта строка вместе с тем содержит отчетливый сексуальный

---

к покупательнице» (М. Горький, «В людях», 1915–1916); «Мужчинки, должно быть, липнут к тебе. Сознайся ты, пожирательница сердец?» (П. Н. Краснов, «От Двуглавого орла к красному знамени», кн. 2, 1922).

<sup>57</sup> «Я видел полный расцвет красоты ее (брюнетки), видел “с нарывом в сердце” ежедневно, как она проходила мимо меня, как бы стыдясь красоты своей» (Ф. М. Достоевский, «Бесы», 1872); «Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание», 1866).

смысл не только на ассоциативном, но и на лексическом уровне. Она предстает цепочкой обценных перифраз, которые необходимо читать с конца: (1) «стрекало озорства» и (2) «всадить (1)». В силу табуированности обценных выражений в литературном языке достаточно сложно привести убедительные фразеологические аналоги. Укажем, однако, на один источник, в значительной мере отражающий разговорный узус: в «Заветных сказках» Афанасьева встречается конструкция *всадить X* (в сексуальном смысле), а также производные с синонимической семантикой *вбухать X*, *просунуть X* [Афанасьев 1992: 230, 123, 160].

Появление во второй строке «балерины», с нашей точки зрения, обусловлено тем, что «нарыв» достигает сердца возлюбленной, а сердце, в свою очередь, входит в ряд устойчивых выражений, в которых сильное волнение передается глаголами, обозначающими движение (*сердце прыгает*, *сердце выпрыгнуло из груди*, *сердце выскакивало*). В контексте преображения мира и восприятия его сквозь призму искусства становится возможным превращение движения в танец. Ассоциативно достраивается и балерина, которая становится воплощением этого танца. Глагол *снять* здесь, по-видимому, означает 'подняться с места / взлететь, двинуться в путь', т. е. комар, напившись кровью (*красный*), взлетает подобно балерине [МГ, ИП 2008: 18]. Вместе с тем конструкция *снять* кем-либо в узусе 1900–1910-х гг. ассоциировалась с фотографией (*снять* группой, *снять* гусаром и т. п.). В таком контексте, возможно, оборот «снять балериной» — через фотовспышку — коннотативно связан со *вспышками страсти* (выражение из ряда стертых метафор, связывающих чувства с огнем).

О, верь игре моей, и верь  
Гремящей вслед тебе мигрени!  
Так гневу дня судьба гореть  
Дичком в черешенной коре.

Герой призывает возлюбленную верить «гремящей мигрени». В основу этого фонетически выразительного эпитета,



соединяющего природный и человеческий планы, положен оборот *голова гудит* (как вариант — *голова раскалывается*). В подобных выражениях предикаты наделены акустической семантикой, которая в высказывании понимается дословно и усиливается, подчиняясь грозовой теме. С нашей точки зрения, мигрень «гремит *вслед*», поскольку в языке семантика навязчивых размышлений о возлюбленной отражена в обороте *мысли преследуют*. В высказывании эта коллокация понимается буквально и контаминируется с головной болью<sup>58</sup>.

Словосочетание «гнев дня» переосмысляет привычную коллокацию *злоба дня* [МГ, ИП 2008: 18], в которой элемент *злоба* заменяется на синоним. Гаспаров и Подгаецкая также замечают, что «злоба» — «каламбурное напоминание о злом комаре»; нам это добавление представляется факультативным.

«Горение гнева» — концептуальная метафора, соединяющая негативную эмоцию и огонь (ср. *злость закипела в груди*), — поворачивает другой стороной линию постепенного возгорания, которая достигнет кульминации в самом финале. Здесь огнем занялась уже кора дерева, то есть

---

<sup>58</sup> Примечательно, что часто «головная боль» в метафорическом значении может быть сродни блаженству; ср. более поздний выразительный пример у самого Пастернака: «Мы мчались в Берлин. Сказочный праздник, едва не прервавшийся, продолжался, удесятеренный бешенством движенья и *блаженной головной болью* от всего только что испытанного» («Охранная грамота», 1930). Если допустить актуальность такого смыслового оттенка, то *головная боль* меняет в высказывании отрицательные коннотации на ровно противоположные или парадоксально сочетает и те, и другие.

Рассмотрим еще одно объяснение «гремящей мигрени». Гаспаров и Подгаецкая предполагают, что «мигрень» — вероятно (неточно), биеение крови в жилах; эпитет «гремящая» — едва ли не синоним «бурной (страсти)» [МГ, ИП 2008: 18]. С учетом смысловой согласованности с окружающим синтагму контекстом, представляется, что более простое языковое объяснение (коллокация *головная боль*, употребленная в переносном значении) все же важнее, а ассоциации со страстью закономерно подключаются дальше.

окружающий мир, а не внутренний мир героев. Строфа, таким образом, парадоксально сопрягает полярные эмоциональные состояния — и сладострастия, и раздражения.

Поверила? Теперь, теперь  
Приблизь лицо, и, в озареньи  
Святого лета твоего,  
Раздую я в пожар его!

Обещание «раздуть лицо (или лето) в пожар» — синонимическая замена оборота *раздувать огонь (пламя)*. При этом выражение содержит двусмысленность, отражающую метафорический строй текста — *пожар* вписывается как в грозовой контекст, так и в контекст «пламенности чувств» героя. Последнее — очередная концептуальная метафора, соединяющая огонь с эмоцией (ср. *сгорать от любви / страсти*). Как огонь внутри ряда подобных языковых метафор развивается в «Нашей грозе» из искры в пожар, так и на «оси эмоций» волнение заменяется на страсть, страсть переходит в «гнев дня», затем «гнев» снова сменяется волнением и нетерпением возлюбленного:

Я от тебя не утаю:  
Ты прячешь губы в снег жасмина,  
Я чую на моих тот снег,  
Он тает на моих во сне.

Таяние «жасминного снега» на губах становится возможным из-за того, что в речи закреплено выражение *губы горят*, передающее сильное чувство, и чаще всего — влюбленности<sup>59</sup>. В контексте «пожара», метафорически охватившего героев и пейзаж, эта синтагма транслирует буквальный смысл

---

<sup>59</sup> См, например: «Когда они поцеловались, губы Елены горели как огонь; как лед были холодны губы Дружины Андреевича» (А. К. Толстой, «Князь Серебряный», 1861–1863); «Он чувствовал на своих губах еще горевший ее поцелуй» (Н. Э. Гейнце, «Коронованный рыцарь», 1898); «Всю ночь у ней потом от его поцелуя губы горели, а во сне он мерещился» (Н. Н. Алексеев, «Лжецаревич», 1899).

коллокации. Вместе с тем «жар» уравнивается семантическим полем 'холода' и возможными ассоциациями с ним: действие героини может быть соотнесено с оборотом *охлаждать чувства*, а «снег» в третьей строке как будто теряет статус метафорической перифразы ('лепестки белого жасмина') и становится независимым природным явлением. Все это задает некоторые «зимние» коннотации в финале стихотворения:

Куда мне радость деть мою?  
В стихи, в графленую осьмину?  
У них растрескались уста  
От ядов писчего листа.

Они, с алфавитом в борьбе,  
Горят румянцем на тебе.

Последние шесть строк вводят в текст тему поэзии, надевая стихотворение метапоэтической концовкой [МГ, ИП 2008: 19]. Однако соотношение «поэзии» и «жизни» проблематизируется: череда вопросов в начале строфы интонационно передает пренебрежительное отношение к переводу любви в поэтическую речь, — все, что произошло с героями и было сказано ранее в качестве прямой речи субъекта, настолько прекрасно и настолько само по себе является поэзией, что попытка зафиксировать это на бумаге вызывает мучение. Отсюда «болезненный» образ — у стихов «растрескались уста». Он переосмысляет привычное выражение *губы трескаются* с заменой *губ* на архаичный поэтизм. В этом образе оксюморонно сочетаются ассоциации как с темой пожара предшествующих строф (*треск огня* как будто передается губам), так и с зимним антуражем, идущим от «снега жасмина» (губы чаще всего трескаются от мороза).

«Ущербное» состояние стихов вызвано «ядами писчего листа». Что имеется в виду? По Гаспарову и Подгаецкой, «яды еще раз напоминают о малярном укусе» [Там же]. Нам, однако, представляется, что здесь происходит конверсивное

переосмысление глагола *отравить* в значении 'лишить радости, сделать неприятным': внутренняя необходимость писать стихи именно на бумаге как будто отравляет ту настоящую поэзию, которая разворачивается в жизни, соответственно, «писчий лист» наделен свойством быть ядовитым.

Как показывают последние две строки, поэтический текст, тем не менее, был сочинен героем, стремившимся преодолеть языковую инерцию («с алфавитом в борьбе»). Написанные стихи соотносятся с «огненной темой» — финал подключает концептуальную метафору поэтической речи как способной к воспламенению субстанции (ср., например, вошедшее в язык *жечь глаголом*). Она семантизируется и отражается на телесно-портретном уровне: стихи «горят румянцем» на возлюбленной.

Вместе с тем в последней строке метафора поэзии как огня контаминируется с нормативной конструкцией *румянец + гореть*, которая как передает эмоциональное состояние героини, так и вновь подключает зимние ассоциации (литературный штамп *горящих / румяных щек на морозе*).

Таким образом, внутренний уровень чувств, внешний уровень портрета и метауровень стихотворения сходятся в одной идиоматической точке.

### **Mein Liebchen, was willst du noch mehr?**

Обратимся еще к одному стихотворению, целиком пронизанному идиоматикой и балансирующему между домашним, небрежным стилем [МГ, ИП 2008: 114] и темными оригинальными метафорами. Имитация легкости речи вкупе с экспрессивностью в начале стихотворения порождают эффект ясности, который оказывается мнимым, а к финалу пропадает совсем. Если внешне текст кажется по-простому выразительным, то при более пристальном читательском взгляде становится очевидным, что стихи требуют тщательного распутывания «семантических узлов». Проследим за тем, как от первой до последней строки трансформируются

устойчивые словосочетания и какой эффект эта трансформация производит. Оговоримся лишь, что, как и в случае с «Нашей грозой», мы позволим себе не останавливаться надолго на иных механизмах создания смысла, а также удержимся от соблазна интерпретировать стихотворение.

По стене сбежали стрелки.  
Час похож на таракана.  
Брось, к чему швырять тарелки,  
Бить тревогу, бить стаканы?

Первые две строки составляют дублет. В привычной коллокации *стрелки бегут* глагол несовершенного вида меняется на глагол совершенного вида. Такая подстановка в корне меняет выражение: оно обретает визуальное измерение — стрелки буквально сбегают с циферблата по стене. Семантизация оборота предлагает сравнение, которое зрительно продолжает осмысление идиомы: час сравнивается с тараканом, поскольку тараканы похожи на стрелки (тонкие, маленькие и черные) [Salvatore 2014: 46] и, как и время, они *быстро бегут* (ср. *время бежит*).

Таким образом, вторая часть дублета визуально раскрывает и объясняет первую, а также удваивает трансформацию. Если в первом стихе переработка исходной идиомы очевидна, поскольку меняется вид глагола, то во втором стихе оборот *время бежит* (или более редкий, но наиболее близкий *часы бегут*) опознается благодаря подсказке первой строки.

Инерция повтора подхватывается дальше, причем вторая часть строфы заключает уже не дублет, а триплет. В нем смысловое напряжение создается за счет того, что между двумя оборотами, в которых глагол транслирует буквальный смысл («швырять тарелки» и «бить стаканы» — метонимический вариант коллокации *бить посуду* [МГ, ИП 2008: 114]), помещается фразеологизм *бить тревогу*, содержащий глагол, употребленный в переносном смысле. При этом симметрию нарушает тот факт, что триплет начинается с экспрессивного глагола *швырять*, а затем переходит в перечисление оборотов

с общим элементом *бить*, согласованных по принципу силлепса или *дождь и два студента*. В свете нагромождения выражений с глаголом *бить* и его синонимической вариацией *швырять* двусмысленно прочитывается и само междометие «брось» — его каламбурно можно понять как буквальный призыв бросить очередную тарелку или стакан.

С этой дачею дощатой  
 Может и не то стрястися.  
 Счастье, счастью нет пощады!  
 Гром не грянул, что креститься?

Семантическая игра с обиходными выражениями продолжается в конструкции *что-то стряслось с X*: в контексте скандала дача буквально «сотрясается» от ссор и от летящей на пол посуды, а в контексте погодных условий — ретроспективно — еще и от грома. При этом она не ‘падает в неприятную ситуацию’ в том смысле, в котором этот оборот употребляется при рассказе о какой-нибудь трагической истории человека (ср. *с ним стряслась беда*).

В следующей строке готовое сочетание также выводится из привычного контекста. Конструкция *X-у нет пощады* часто подразумевает встроенную оценку: объект, заполняющий ее валентность, должен быть маркирован отрицательно (например, *буржуям нет пощады*). Соответственно, в строке возникает семантическое напряжение за счет противоречия, поскольку «счастье», наоборот, маркировано положительно. Эта конструкция едва заметно присоединяется к другой — *счастье, что...*; см. пояснение Гаспарова: «...хорошо, что нашему счастью даны такие испытания» [МГ, ИП 2008: 114].

Первые восемь строк стихотворения, построенные на цепочке разговорных конструкций, к финалу разрешаются в поговорку *Гром не грянет — мужик не перекрестится*. Она встраивается в структуру риторического вопроса; слово «гром» при этом аккумулирует тему ссоры и «гремящих» тарелок, а также предвосхищает детальное описание метеорологической ситуации.

Может молния ударить, —  
 Вспыхнет мокрою каabinкой.  
 Или всех щенят раздарят.  
 Дождь крыло пробьет дробинкой.

Процитированный фрагмент предлагает несколько ответов на риторический вопрос предыдущей строфы — «Что креститься?». В последней строке, замыкающей список гипотетических последствий грозы, равноправно «смонтированных» с типичными детскими страхами [Лотман 1970: 341] («или всех щенят раздарят»), семантика некоторых элементов двоятся. Так, «дробинка», которая в реальном плане стихотворения прочитывается как элемент коллокации *дробь дождя*, пробивает птичье крыло [O'Connor 1988: 100]. За счет праймирования этого стиха упоминанием «щенков» к основному смыслу могут подключиться ассоциации с темой охоты, при которой крыло пробивается ружейной дробью, — они, безусловно, сугубо дополнительные.

Все еще нам лес — передней.  
 Лунный жар за елью — печью,  
 Все, как стираный передник,  
 Туча сохнет и лепечет.

Дублет, за счет синтаксического параллелизма создающий эффект народной экспрессии и состоящий из двух стихов творительного метаморфозы [Бройтман 2007: 399], переходит в сравнение, построенное по тому же принципу сопряжения бытового и природного, а затем — в менее ясную синтагму «туча сохнет и лепечет». Мы предполагаем, что на глубинном языковом уровне в словосочетании «туча лепечет» переосмысливается коллокация *гром гремит*, при которой гром замещается тучей по метонимическому принципу, а глагол *гремит* — на антонимичный ему «лепечет». Получается, что туча уже не дает той влаги («сохнет»), теряет прежнюю мощь и, вместо того чтобы греметь, лишь «лепечет».

И когда к колодцу рвется  
 Смерч тоски, то мимоходом  
 Буря хвалит домоводство.  
 Что тебе еще угодно?

Языковая темнота «сгущается» по мере перехода ко второй части стихотворения, в которой смыслы преимущественно концентрируются вокруг образа «мрачного года» [МГ, ИП 2008: 114]. О’Коннор прочитывает рвение «смерча тоски» к колодцу как констатацию склонности героини к самоубийству во время «эмоциональной грозы», а похвалу бури домоводству — как несерьезную на это реакцию героя [O’Connor 1988: 100]. Попробуем распутать языковой план фрагмента.

В основе метафоры «смерч тоски», возможно, лежит выражение *вихрь чувств*, в котором происходит двойная замена — *вихрь* меняется на синонимический «смерч», а абстрактные *чувства* — на конкретную «тоску». Такая замена возможна благодаря застывшим в языке метафорам, с помощью которых ее описывают: например, *нагонять тоску* (как вихрь или смерч) или *смертельная тоска* (отметим, что эпитет *смертельный* созвучен слову «смерч»).

Появление «колодца», в целом мотивированное дачным пейзажем, в языковом плане, возможно, подкрепляется ассоциативным атрибутом *глубокий* (частотным в языке), причем *глубокий* одинаково часто сочетается с *колодцем* и *тоской*. Вероятно, через эту ассоциацию повышается спаянность семантических элементов стихотворения. Наконец, нельзя не отметить и визуальную мотивировку сближения смерча и колодца, поскольку зрительно они подобны друг другу. «Темнота» фрагмента уравнивается простой разговорной фразой — *Что тебе (еще) угодно?*, возвращающей к заглавию стихотворения.

Год сгорел на керосине  
 Залетевшей в лампу мошкой.  
 Вон, зарею серо-синей,  
 Встал он сонный, встал намокший.



С этих строк начинаются элегические размышления субъекта о прошедшем годе. Метафору гола как сгорающей мошки часто объясняют литературными переключками: так, Бройтман пишет о Гёте, который заимствовал образ из персидской поэзии [Бройтман 2007: 400, 402]; Гаспаров в конспекте разговора о стихотворении предлагает сравнивать фрагмент со строками из Брюсова и Блока [МГ, ИП 2008: 115].

Мы думаем, что и в этом случае языковое объяснение оказывается ближе и первостепеннее для понимания образа. О'Коннор справедливо указывает на бросающееся в глаза сходство двух сравнений: в начале стихотворения: «часа» с «тараканом», здесь — «года» с «мошкой» [О'Коннор 1988: 101]. С нашей точки зрения, в основе развернутой метафоры гола как «залетевшей в лампу мошки» лежит расхожий оборот *годы летят*, который в высказывании переосмысливается дословно и уточняется. Сравнение с мгновенно сгорающей в лампе мошкой показывает неестественность слишком быстрого течения времени.

Развитие антропоморфной метафоры осуществляется благодаря еще одной расхожей коллокации, подсказанной языковым ресурсом. Предложение «Встал он сонный, встал намокший», с нашей точки зрения, объясняется буквально понятым оборотом *год прошел / годы идут*: раз время способно, подобно человеку, перемещаться в пространстве, то логично предположить, что оно способно и «встать» (*ото сна*).

Он глядит в окно, как в дужку,  
Старый, страшный состраданьем.  
От него мокра подушка,  
Он зарыл в нее рыданья.

В строфе продолжается обыгрывание семантики готовых выражений. «Старый год» воспринимается в высказывании не просто как ушедший в прошлое отрезок времени, а как пожилой и оттого — подслеповатый год-человек, смотрящий в окно, словно в дужку очков. Далее о годе сообщается, что он причина мокрой подушки, в которую тот «зарыл рыданья».

В этой синтагме мы слышим отзвук коллокации *зарыться в подушку*, которая переосмысляется с точки зрения буквального смысла элементов, а также видоизменяется грамматически — появляется пациенс («рыданья»), и действие направляется на него, а не на самого агенса. Этот сдвиг подготовлен грамматическим сдвигом в словосочетании «страшный со-страданием» [МГ, ИП 2008: 115].

Как утешить эту ветошь?  
О, ни разу не шутивший,  
Чем запущенного лета  
Грусть заглохшую утишишь?

В фонетически выразительном фрагменте о «ветхом» («запущенном — почти осень» [Бройтман 2007: 384]) лете тоже просвечивает идиоматика: по нашему мнению, в основе фразы «грусть заглохшую утишишь» соединяются обороты *тихая грусть* и *глухая тоска*<sup>60</sup>. При этом в первом обороте прилагательное трансформируется в однокоренной глагол «утишить», а во втором *тоска* заменяется на «грусть» по принципу синонимии.

Лес навис в свинцовых пасмах,  
Сед и пасмурен репейник,  
Он — в слезах, а ты — прекрасна,  
Вся как день, как нетерпенье!

Тема старости года распространяется на дальнейшую пейзажную зарисовку. При попытке визуализировать синтагму «Лес навис в свинцовых пасмах» представляется пасмурная картина: над лесом нависли тучи, капает дождь, с веток свисают тяжелые намокшие листья. Возможно, в данном случае

---

<sup>60</sup> Гаспаров предполагает, что в «заглохшей грусти» переосмысляется коллокация *глухой лес* [МГ, ИП 2008: 116]. Мы думаем, что ближайший путь — от *тихой грусти* и *глухой тоски*, поскольку эти исходные выражения принадлежат тому же семантическому полю, что и конечная синтагма, а *глухой лес* может достраиваться уже ассоциативно, в контексте дачного пейзажа.

зрительные ассоциации оказываются более продуктивными при понимании смысла, однако без языковой мотивировки эта картина бы распалась.

Мы предполагаем, что «свинцовые пасмы» протянуты не только от портрета старого года, но и от тесной фразеологической спаянности с тучами: часто в речи *тучи* наделяются эпитетом *свинцовые* и глагольным предикатом *нависают / нависли*. Пасмы (обл.; синоним — *космы*), скорее всего, обыгрывают литературную метафору *пряди дождя / ливня*<sup>61</sup>, которая, в свою очередь, варьирует *нити дождя*. Интуитивно улавливаемая «пасмурность» пейзажа эксплицитно проговаривается в следующей строке: «Сед и пасмурен репейник». Одна из его последующих характеристик — «в слезах». Впрочем, равным образом мы можем предполагать, что *в слезах* пребывают также и лес, и год. Эта коллокация употреблена и в «буквально-метафорическом» смысле — субъект плачет от тоски, и в «переносно-метафорическом», отражающем при этом «реальную» картину, — капли дождя напоминают слезы.

«Седой и пасмурный» репейник / год противопоставлен героине. Почему она сравнивается с «днем» и «нетерпеньем»? С нашей точки зрения, сопоставление мотивировано оборотом *светлый день*, который употребляется в нескольких значениях. Во-первых, в прямом смысле: *светлый день* — это светлое время суток без туч и дождя, что соответствует погодному сюжету стихотворения. Во-вторых, в переносном: *светлый день* — это временной отрезок, не омраченный тревогами и бурями, в противоположность «мрачному периоду жизни».

Наконец, сравнение с «нетерпеньем», которое встраивается в «детскую» линию стихотворения, подключает и третью коннотацию *светлого дня* — *светлый день Христова Воскресения*. Оговоримся, что мы не имеем в виду, будто в тексте

---

<sup>61</sup> Ср.: «А там, а кругом еще клубятся сизые тучи; распадаются, размазываются *прядами ливня*, и ветер то волнует, то разбрызгивает их своим крылом» (А. А. Бестужев-Марлинский, «Мулла-Нур», 1836).

спрятана отсылка к этому празднику. Скорее речь идет о семантическом поле праздника, которое создается благодаря словам «день» (в противопоставление пасмурной погоде) и «нетерпенье». Уже из этого клубка ассоциаций рождается семантика предвкушения праздничного дня — прихода *светлой* возлюбленной.

Что он плачет, старый олух?  
Иль видал каких счастливей?  
Иль подсолнечники в селах  
Гаснут, — солнца, в пыль и в ливень?

Завершающая стихотворение строфа одновременно разговорно-простая и загадочная. Первые две строки — часто встречающиеся в узусе конструкции и фраземы: *Что X плачет, старый олух, Иль видал каких счастливей* (менее разговорное — *Иль видал кого-нибудь счастливее?* [МГ, ИП 2008: 116]).

Вторая часть строфы, заключенная в вопрос, который как бы по инерции продолжает непринужденную речь, оказывается менее ясной. Мы думаем, что «гаснущие подсолнечники» прочитываются не исключительно в пейзажном ключе — как закрывающиеся в ливень цветы, но и — в рамках языкового плана — в качестве метафоры взгляда. В таком случае предикат *гаснут* связан с выражениями *гаснущий взгляд, взгляд погас, посмотрел погасшим взглядом* и т. д. По семантической инерции «ливень» в этой строфе еще и слезы. В последнем случае оба значения *ливня* согласуются с двумя значениями подсолнечников (буквальным и переносным): с одной стороны, намокшие растения, словно «солнца», спрятались во время сильного дождя; с другой — взгляд *угас* во время плача (ср. «Что он плачет, старый олух»).

Наконец, в такой оптике «пыль» также получает не одно лишь пейзажное объяснение: она связывается со *взглядом* через оборот *тусклый взгляд*. Таким образом, у последних двух строк за ясным визуальным прочтением скрывается языковая мотивировка, которая уравнивает простоту начала строфы.

Из нашего анализа видно, что стихотворение «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?» держится на каркасе простых разговорных конструкций, но на протяжении всего текста «скатывается» в языковую темноту. Мы попытались продемонстрировать, как эти семантически запутанные фрагменты можно объяснить при помощи обращения к идиоматическому плану русского языка и какой эффект порождает буквальное прочтение, замена одного из элементов или контаминация фразеологизмов.

### Мухи мучкапской чайной

Стихотворение «Мухи мучкапской чайной» (далее — ММЧ) остается одним из самых темных в СМЖ, несмотря на усилия исследователей по описанию его смысла [Majmieskułow 1991<sup>62</sup>; O'Connor 1988: 120–124; МГ, ИП 2008: 44–50; Бройтман 2007: 445–457]. Конечно, сюжет текста не темен — любовная размолвка, посещение чайной, ночное сочинение стихов, в целом бытийственное переживание потерянности в мире понятны читателю. Сложность здесь связана с механикой семантической развертки стихов, со смысловыми сцеплениями, характер которых не во всем еще прояснен (насколько он вообще может быть формализован). Мы предлагаем наш вариант анализа стихотворения с опорой на идиоматические трансформации и фразеологическую игру. Как мы уже отмечали выше, в случае ММЧ идиоматика не решает всех проблем описания семантики, поэтому в разборе мы уделяем внимание и некоторым другим приемам организации смысла.

Если бровь резьбою  
Потный лоб украсила,  
Значит, и разбойник?  
Значит, за дверь засветло?

---

<sup>62</sup> Эта статья, пользуясь характеристикой Бройтмана другой работы той же исследовательницы, «смесь пронизательных суждений с фантастическими допущениями» [Бройтман 2007: 294].

Сконцентрированное в строфе удивление отталкивается от ряда фразеологизмов. Обсуждая первую строфу, Гаспаров и Подгаецкая используют в пересказе фразему (*на*)*хмурить брови* [МГ, ИП 2008: 44]. Представляется, что допустимы и другие объяснения, поскольку мимический жест *хмурить брови* связан с перемещением бровей вниз, а не на лоб. Отметим при этом, что семантический оттенок раздражения, связанный с *хмурить брови*, ассоциативно проступает в строфе.

Вполне визуально понятное перемещение «брови» на «лоб» мотивировано как оборотом *поднять бровь / брови* (от удивления), так и выражением *глаза полезли на лоб* (опять же, как правило, от удивления), а также его производными, в которых могли использоваться другие глаголы, а вместо *глаз* употреблялись *брови*<sup>63</sup>. Удивление также транслируется в тексте двумя вопросительными предложениями и переходит в следующую строфу — «Есть, есть чему изумиться!»

Метафора брови, «украшившей резьбою» лоб, опирается на ряд узуальных выражений. Так, прежде всего, в литературном языке семантическое поле *глаз* (в которое, очевидно, входит *бровь*) и *резьбы* проступает в коллокации *разрез глаз*, а также в оборотах *разрезанные глаза* и *прорезанные глаза*<sup>64</sup>. Вместе

---

<sup>63</sup> Вот несколько примеров: «...на лице крупно отлагалась и вздрагивала боль, и косо взлетели брови на лоб, и еще какие-то слова хотели вырваться и не могли» (С. Н. Сергеев-Ценский, «Бабаев», 1906–1907); «Его черные, круто изогнутые брови всползают высоко на лоб, а глаза изумленно выкатываются из орбит, Точно Конёв и сам не может поверить в то, что рассказал» (М. Горький, «Женщина», 1913); «Пост сторожа двух садков занимал маленький мужичонко очень кроткого нрава; говорил нараспев, тонким голоском, поднимая брови высоко на лоб» (И. Е. Репин, «Далекое близкое», 1912–1917).

<sup>64</sup> «На крупном четырехугольном лице его бойко и умно смотрели несколько вкось прорезанные глаза» (В. И. Немирович-Данченко, «Соловки», 1874); «Глаза — широко разрезанные, прозрачные — переходили от одного предмета к другому» (П. Д. Боборыкин, «Василий Теркин», 1892); «Только взгляд его узко разрезанных глаз производил неприятное впечатление» (Н. Э. Гейнце, «Аракчеев», 1898); «ноздри у Ренаты были слишком тонкими, а от подбородка к ушам щеки уходили как-то наискось,

с тем в узусе регулярно встречается конструкция *X* (*складка, морщина*) *прорезала / разрезала лоб*, выражающая эмоцию удивления<sup>65</sup>. В строфе Пастернак аккумулирует и трансформирует лексический ряд приведенных оборотов, создавая несколько гротескный при дословном восприятии образ.

Вместе с тем крайне занятно, что, несмотря на экспликацию языковых особенностей первых строк, нельзя однозначно сказать, кто является субъектом удивления, — удивляться может как возлюбленная, так и герой. Мы склоняемся к объяснению, что героиня удивлена появлению субъекта ('если ты удивляешься моему приходу, значит, я разбойник?').

Строки 3–4 — косвенная речь: синтагмы «и разбойник», «за дверь засветло» передают слова возлюбленной. Несложно восстановить, что ее речь была крайне эмоциональна, причем за счет готовых идиоматических элементов. *Разбойник* в пейоративном значении, скорее всего, взят из конструкции *Ну ты и X!* (где *X* — существительное с негативным значением), а «за дверь засветло» — очевидно, употребленная с эллипсисом глагола фразема *выставлять за дверь*.

Заданные в первой строфе семантические ряды переходят в следующую:

Но в чайной, где черные вишни  
Глядят из глазниц и из мисок  
На веток кудрявый девичник,  
Есть, есть чему изумиться!

Несмотря на перемещение субъекта в пространство мучкапской чайной, строки, по сути, варьируют смысловые поля

---

<...> глаза были прорезаны не совсем прямо, и их ресницы чересчур длинные» (В. Я. Брюсов, «Огненный ангел», 1908).

<sup>65</sup> «Молча, подозрительным взглядом он присматривался ко всем, и тонкая морщина разрезала его лоб...» (Максим Горький, «Фома Гордеев», 1899); «— И я вам говорю: действуйте, действуйте, Остерман! Глубокая складка прорезала лоб дипломата» (Р. Л. Антропов, «Герцогиня и конюх», 1903); «Волосы его были низко подстрижены; высокий белый лоб прорезала упрямая складка» (В. Курицын, «Томские трущобы», 1906).

начала текста — ‘зрение’, ‘удивление’ и ‘взаимоотношения героев’. Предикат «черных вишен» — *глядеть*, как и уточнение «из глазниц и из мисок», раздвигает поэтическую семантику: вишни одновременно обозначают реальный план (они лежат в мисках, по-видимому, на столе в чайной) и предстают метафорой глаз.

Она может трактоваться в идиоматическом ключе. Подчеркнутая локализация — «глядят из глазниц» — вкупе с визуальной природой вишен (они круглые и выпуклые) мотивирована двумя оборотами. Во-первых, это *глаза вылезли на лоб*, во-вторых — *глаза вылезли из орбит*. Последнее выражение в литературных текстах часто употреблялось в физиологическом контексте (для описания агонии или мучений при пытках), однако на рубеже веков у него было и экспрессивное значение, связанное с агрессией<sup>66</sup>; в некоторых же контекстах фраза характеризовала удивление<sup>67</sup>.

Представляется, что актуализация указанных выражений позволяет уточнить смысл последней строки. Высказывание «Есть, есть чему удивиться!» синтезирует тему зрения и эмоцию удивления первых двух строф.

«Кудрявый девичник веток», на который смотрят черные вишни, предстает контаминацией фольклорных фразем — *кудрявые ветви* и *кудрявая девица*. *Девица* при этом трансформируется в «девичник», с одной стороны, чтобы

---

<sup>66</sup> «В ее круглом лице к светлых больших глазах было еще много чего-то детского, но она выучилась делать какие-то пренебрежительно капризные гримасы <...>. Особенно обезображивала она себя, когда, нелепо выкатывая глаза из орбит, высоко поднимала свои красивые брови» (М. Горький, «Мужик», 1899); «Иванов расвирипел и стал просто страшен. Лицо его стало более бледным, глаза вылупились из орбит и голос загремел дико и грубо» (М. П. Арцыбашев, «Санин», 1902); «Вот Аким молится — и попробуй-ка спросить его, верит ли он в бога! Из орбит выскочат его ястребиные глаза!» (И. А. Бунин, «Деревня», 1909–1910).

<sup>67</sup> «Его черные, круто изогнутые брови всползают высоко на лоб, а глаза изумленно выкатываются из орбит, Точно Конёв и сам не может поверить в то, что рассказал» (М. Горький, «Женщина», 1913).



быть согласованной по числу с ветками, с другой — реализуя характерное для стихотворения одушевление предметов и артефактов.

Как и в первой строфе, затруднительно однозначно интерпретировать, кто смотрит и на кого смотрят. Понятно, что строфа поддается простому прочтению в природном ключе — вишни, напоминающие глаза, смотрят на «девичник веток». Вместе с тем антропоморфный план, сопряженный с семантикой первого четверостишия, заставляет читателя видеть в строках и проявление человеческих действий, что затрудняет восстановление неприродных обстоятельств. В самом деле, чьи именно глаза уподоблены вишням — героя или его возлюбленной (если допустить, что они вдвоем переместились в чайную)? Кто именно удивляется? Строфа открыта для разных интерпретаций, однако идиоматический план, уточняя микросемантику строк, не склоняет в пользу той или иной версии.

Солнце, словно кровь с ножа,  
Смыл — и стал необычаен.  
Словно преступленья жар  
Заливает черным чаем.

В строфе переплетаются несколько планов. «Солнце» заставляет воспринимать строфу как описание прихода сумерек или ночи, оно как будто смывается с ножа, после чего наступает темнота (по контрасту с «засветло» первой строфы, ср. [МГ, ИП 2008: 45]). Этот смысловой оттенок проступает в строке «заливает черным чаем», в которой *черный чай* семантизируется, становясь не только деталью быта, но и метафорой наступившей темноты. Такая метафора во многом подсказана характерными узуальными конструкциями, в которых *сумерки* или *ночь* сопровождаются предикатом *разлиться* и его производными.

Природный план осложнен темой преступления: солнце смывается, как кровь с ножа. Преступный семантический компонент мы склонны считать инновацией Пастернака,

однако хотим обратить внимание на то, что он отчасти может быть следствием переосмысления коллокации *солнце скрылось*, которая описывает приход темного времени суток. Если понимать ее дословно, то предикат *скрыться*, как кажется, может ассоциироваться с поведением преступника. Возможно, здесь также играет роль пропущенное звено — языковая ассоциация *скрыться* и *смыться* в криминальном значении; последний глагол напрямую индуцирует «смыть», выводя его из категории возвратности.

В таком ключе выражение ММЧ — «солнце смыл» с коннотацией преступления — оказывается своего рода конверсивной перифразой *солнце скрылось*. В обоих случаях речь идет о наступлении темноты; буквальное прочтение в обоих выражениях сохраняет ассоциацию с преступлением, но у Пастернака привычный предикат меняется на сложный синоним «словно кровь с ножа, смыл». Наконец, активная конструкция с возвратным глаголом в *солнце скрылось* меняется — *солнце* становится реципиентом действия, однако субъект этого действия остается неназванным.

Надо полагать, саму линию преступления можно связывать с героем стихотворения, поскольку еще в первой строфе он был назван «разбойником». В таком ракурсе события строфы — не только описание природного, но и разработка психологического плана: субъекту кажется, что он совершил преступление, и потому все его действия, вплоть до питья чая, носят как будто криминальный характер.

Этот ассоциативный ряд передается фразеологически: «смыл, словно кровь с ножа» и семантически контрастное (*смыть* vs. *заливать*) — «преступленья жар / заливает черным чаем». Лексическая последовательность в данном случае сначала реализует фразему *смыть кровь с ножа*, а затем варьирует конструкцию *заливать X Y-м*, где *X*, как правило, какая-то негативная эмоция, а *Y* — крепкий алкоголь (ср.: [Salvatore 2014: 42]). Добавим, что использование такой конструкции буквально напрашивается как один из формульных нарративных элементов поведения преступника.

При этом Пастернак несколько отступает от ее узальной семантики: вместо алкоголя у него «черный чай», а вместо эмоции называется само преступление.

За счет такого смещения возникают новые семантические флуктуации, возвращающие нас к природному плану. В контексте «жара» у предиката *заливать* актуализируется буквальное значение — жар преступления заливается черным чаем, подобно тому, как костер заливается водой. Это, очевидно, соотносится с первой половиной строфы: «жар» корреспондирует с «солнцем», «черный чай» — в качестве горячей жидкости — с «кровью». Синтагма «стал необычаен» и вовсе остается со свободной смысловой валентностью и может соотноситься с любым заданным в тексте планом.

Как мы видим, строфа во многом строится на фразеологии, однако полисемия достигает такой конденсации, а семантические разграничения, наоборот, настолько устраниются (все значимые синтагмы так или иначе могут быть соотнесены друг с другом по общим семантическим признакам), что четверостишие в итоге транслирует достаточно сильную экспрессию, однако его денотативный план ускользает от формализации.

Пыльный мак паршивым пащенком  
Никнет в жажде берегущей  
К дню, в душе его кипящему,  
К дикой, терпкой божьей гуще.

Смысловая конфигурация следующей строфы, тематически подхватывающей предыдущую, во многом устроена сходным образом. В ней природный и психологический планы также соединяются в амальгаму, а идиоматика также лишь отчасти позволяет прояснить дело. Оттолкнемся от строки «к дню, в душе его кипящему». В ней сразу несколько уровней семантизации.

Во-первых, на поверхностном лексическом уровне «кипящий» напрямую связывается с «чаем» (ср. [МГ, ИП 2008: 46]); см. коллокацию *горячий чай*, усиленную в ММЧ до «кипящего чая», причем элементы этого словосочетания разнятся

по разным строфам. Во-вторых, в смысловом контексте «дня» синтагма «кипящий день» предстает усилением таких оборотов, характеризующих день, как *разгар дня, жаркий день* и т. п. Усиление здесь происходит по линии семантического атрибута дня и одновременно с метафорической заменой *горения* на «кипение».

Это, в свою очередь, объясняется тем, что «кипение» согласуется и активизирует в сознании читателя стертые языковые метафоры, связанные с эмоциями, ср., например, конструкцию *в его душе кипели X (страсти, чувства и т. п.)*. Так строка «к дню, в душе его кипящему» переходит к психологическому плану, в рамках которого субъект вспоминает эпизод, описанный в первой строфе, а «день» синонимически приравнен к крайне интенсивной эмоции.

Строка «К дикой, терпкой Божьей гуще» — перифраза *черного чая* и смысловой дублет предшествующей строки («к дню, в душе его кипящему»). С учетом приведенных выше соображений об эмоциональности можно считать, что в строке усиливается описание дня-эмоции как особо волнующей и плохо контролируемой (ср. сближающиеся по семантике «кипящий» и «дикий» — [Majmieskułow 1991: 60]) субстанции. Вместе с тем необходимо обратить внимание и на прилагательное «дикий». Это слово, возможно, возникает под влиянием фраземы *дикая жажда*. В строфе ее элементы разносятся по разным частям высказывания: *дикий* соотносится с «днем», тогда как *жажда* — с «маком».

Хотя выше мы говорили о том, что строки 3–4 характеризуют состояние субъекта, в грамматическом плане это не вполне справедливо, поскольку строки 1–2 недвусмысленно сообщают, что все это происходит в душе «пыльного мака». По цветовой характеристике он соотносится с «кровью» прошлой строфы (ср.: [Ibid.: 58]), а сюжетно — с героем / субъектом речи. В его описании тоже все двоится. Не вполне ясно, перед нами олицетворение или же речь идет о рисунке на посуде (ср. далее: «а глыбастые цветы / на часах и на посуде»). Глагол «никнуть» прочитывается как «увядать» (тогда

это значение соотносится с цветком) и как 'прикинуть' (такое значение соотносится с действием субъекта, пьющего черный чай). Двоится также и фразема *в жажде*, называющаяся как физическую, так и метафорическую (эмоциональную) жажду субъекта.

Фонетически эффектная характеристика мака — «паршивый пащенок» — легкая вариация узуального пейоративного выражения *паршивый пес*<sup>68</sup> (притом что одно из значений существительного *пащенок* — 'щенок'). Сложнее обстоит дело с сопровождающей мак «берегущей жаждой». Гаспаров и Подгаецкая считали, что это метонимия: «бережет, конечно, не жажда, а утоление жажды» [МГ, ИП 2008: 46]. Справедливое уточнение, однако, не проясняет дела. По-видимому, как и в случае с «необычаен», «берегущей» оказывается словом со свободной смысловой валентностью, а потому оно транслирует смысл само по себе, по сигнальному принципу. В качестве догадки выскажем предположение, что «берегущей» в свете завершающего четверостишие словосочетания «божья гуща» мотивировано непрявленной поговоркой *береженого бог бережет*. В таком ракурсе она оказывается поставщиком лексического ряда текста со слабым сохранением семантики самого высказывания.

Ты зовешь меня святым,  
Я тебе и дик и чуден, —  
А глыбастые цветы  
На часах и на посуде?

Строфа, как уже замечалось, подхватывает семантические ряды предшествующего текста: контрастное изменение героя как «разбойника» на героя как «святого» [МГ, ИП 2008: 47]; продолжение цветочного ряда — «мак» / «цветы»; тема времени, выраженная «часами». Обратим внимание на повторение семантического компонента «дикий» — раньше так

<sup>68</sup> В пересказе этой строфы Гаспаров и Подгаецкая используют словосочетание *паршивая собака*, см.: [МГ, ИП 2008: 46].

назывался «мак», теперь словами возлюбленной характеризуется сам субъект [O'Connor 1988: 122; Бройтман 2007: 452].

В этой строфе мы не фиксируем идиоматических трансформаций и можем констатировать вполне узуальное употребление разговорной конструкции *ты зовешь меня X-ом*, как и оборота *я тебе кажусь X-ом* с эллипсисом глагола; впрочем, не менее вероятно, что здесь используется разговорная конструкция *я тебе X*. На уровне лексики в строфе выделяется «окказиональный неологизм *глыбастые*» [МГ, ИП 2008: 47].

В целом мы согласны с Бройтманом, что строфа «оказывается в стихотворении переломной на всех уровнях» [Бройтман 2007: 452]. Отметим только, что переломный характер, позволяющий исследователю увидеть изменение субъектных отношений [Там же: 451–453], проявляется в исчезновении фразеологических трансформаций. Перед нами своего рода идиоматическая пауза. Благодаря ей смысл текста вдруг возвращается к конвенциональным значениям и кажется понятным, если не очевидным, — как будто освобожденный от идиоматических модификаций текст способен ретроспективно более однозначно организовать семантическую развертку предшествующих строф, выстроить их в понятную ситуацию.

Неизвестно, на какой  
Из страниц земного шара  
Отпечатаны рекой  
Зной и тьякanye овчарок,

По характеристике Бройтмана, с этой строфы «стихотворение становится стихотворением стихотворения (“метатекстом, автометаописанием”»)» [Бройтман 2007: 453]. Начало «нового» текста сопровождается возвращением идиоматики.

Так, в строфе коллокация *земной шар* контаминируется с выражением *страница жизни*<sup>69</sup>. В результате при дословном

---

<sup>69</sup> Возможно, здесь допустимо видеть и работу с фраземой *страницы истории*, однако, с нашей точки зрения, биографический план более уместен.

медленном чтении возникает невольная неточность, поскольку у шара, очевидно, не может быть страниц. Вместе с тем эта контаминация не так бросается глаза, во-первых, за счет обобщающего смысла словосочетания «земной шар», во-вторых, возможно, за счет ассоциации с атласом, на страницах которого изображается планета. Наконец, благодаря тому, что план выражения в целом соотносится с идиомой *книга жизни* [МГ, ИП 2008: 47].

Полиграфический аспект усилен в строфе словом «отпечатаны». Помимо бросающегося в глаза нестандартного согласования — «отпечатаны рекой» (Гаспаров и Подгаецкая задаются вопросом, не уподобляется ли река *строке книги*), стоит заметить, что общий контекст строфы не в меньшей степени заставляет ассоциировать «отпечатаны» с конструкцией *X отпечаталось в памяти*.

Представляется, что она, с одной стороны, актуализируется в сознании читателя и облегчает восприятие строфы, с другой — в плане поэтики выражает одну из метатем всего стихотворения: свойства памяти. В свете этой метатемы предшествующие и последующие строфы достаточно легко контекстуализировать, увидев в них отпечатанные в (воспаленной) памяти (субъективно деформированные) эпизоды крайне важного для героя дня. Идиоматика, иными словами, в данном случае оказывается своего рода иконическим знаком особенностей поэтики стихотворения.

Дуб и вывески финифть,  
Нестерпевшая и плашмя  
Кинувшаяся от ив  
К прудовой курчавой яшме.

Продолжение списка отпечатанного «на странице земного шара» (и в памяти) мучкапских реалий; особое внимание уделено «финифти вывески». Семантика ‘декоративности’ в этой строфе распространяется на окружающий мир, подхватывая мотив из «цветов на часах и на посуде» [Majmieskułow 1991: 63–64].

«Плашмя кинувшаяся» Гаспаровым и Подгаецкой объясняется фигурой гистеросиса — «как будто вывеска сперва приобрела горизонтальное положение, а потом кинулась отражаться в воде (а не наоборот)» [МГ, ИП 2008: 48]. Нам представляется, что в этой синтагме целесообразно видеть контаминацию фраземы *упасть плашмя* и конструкции *кинуться к чему-либо (от чего-либо)*. Плашмя как фразеологический элемент усиливает экспрессию, подготовленную также словом «нестерпевшая».

«Нестерпевшая» в данном случае — слово со свободным значением, его интерпретация может варьироваться. Связанное с конструкцией *не стерпел и X / не стерпев, X* (без дополнения), оно выражает семантику поступка, от которого сложно удержаться. В контексте водной темы строфы («прудовой», ранее «река») — по контрасту с акцентированной темой жажды и пыли прошлых строф [Majmieskułow 1991: 64] — «нестерпевшая», вероятно, ассоциативно связывается с жадой (в таком случае «вывеска» наделяется семантическими атрибутами «мака»).

В синтагме «от ив» комментаторы видят метонимию *с берега*, хотя отмечают, что «ивы» использованы и в прямом значении [МГ, ИП 2008: 48]. Ивы оказываются также поставщиком прилагательного в словосочетании «кудрявая яшма» (метафора для цветов, растущих рядом с водоемом): *курчавые ивы — кудрявые ивы — «кудрявая яшма»*. Перед нами, таким образом, перенос эпитета с синонимической заменой.

Но текут и по ночам  
Мухи с дюжин, пар и порций,  
С крученого паныча,  
С мутной книжки стихотворца.

Неоднократно отмечалось, что «мухи» в ММЧ интертекстуально связаны с «Мухами» А. Апухтина и «Мухами как мыслями (Памяти Апухтина)» И. Анненского [Альфонсов 1990: 360–362; Majmieskułow 1991: 53–54; МГ, ИП 2008: 48; Бройтман 2007: 451]. От формулы Апухтина «мухи, как черные



мысли» — через лексическую двойчатку Анненского «мухи — мысли» — Пастернак приходит к таким мухам, смысл которых уточняется при обращении к литературной традиции. Перед нами почти чистый случай подтекста<sup>70</sup>.

Вместе с тем, если «мухи» заменяют *мысли*, не вполне оправданными кажутся замечания Гаспарова и Подгаецкой, что *мухи* употреблены в прямом значении [МГ, ИП 2008: 48]. Надо полагать, что здесь происходит двоение семантики, с которым мы уже сталкивались, и *мухи* прочитываются в двух планах — реальном и метафорическом. Более того, несмотря на подтекст, важную роль в строфе играет фразеология. «Мухи *текут*» не потому, что «подтекстом является пушкинская “Ночь”» [Там же], а потому, что в языке есть колокация *мысли текут*.

Узальные атрибуты «мысли» объясняют и «мутную книжку стихотворца». *Мутной* она названа под влиянием фраземы *мутные мысли*. Здесь, таким образом, перенос эпитета.

Обратим также внимание, что предметно-природный ряд — книжка, крученный паныч (растение), дюжины, порции и пары (видимо, связанные с ассортиментом чайной — *пара чая, порции чего-либо*; см.: [Там же]) — иконически передает, если не нагнетает, множасьее количество мух: при неметафорическом понимании *мух* мультипликация предметов как будто сообщает о количестве насекомых.

Будто это бред с пера,  
Не владеячи собою,  
Брызнул окна запирать  
Саранчою по обоям.

Строфа основана на семантизации второго порядка: образы прошлого четверостишия, возникшие под влиянием

<sup>70</sup> Почти чистый потому, что на самом деле лексический ряд этой и следующей строфы позволяет соотнести *мухи* / *мысли* чисто лингвистическим образом, см. ниже. Однако также понятно, что в данном случае нельзя преуменьшать роль литературной традиции.

литературных текстов и узуальных оборотов, здесь модифицируются, как будто они относятся к плану нормативного языка, нуждающегося в переработке. Так, синтагма «бред с пера» синонимически варьирует «мух, текущих с мутной книжки стихотворца». «Бред» в таком контексте — семантическое развитие «мух — мыслей», а «перо» метонимически связано с написанием стихов, как и «книжка стихотворца». Ненормативное использование глагола *брызнуть* возникает из-за глагола *течь* в прошлой строфе [МГ, ИП 2008: 49]. Несложно достроить этот ряд: «саранча» — это развитие *мух*. Возможно, у этой модификации есть дополнительная языковая мотивировка: в узусе есть ряд оборотов, характеризующих измененное состояние сознания, в частности *мысли прыгают*, *мысли скачут*. Если они актуальны для ММЧ, то стоит обратить внимание, что у них есть общая сема с «саранчою» — это 'прыжок' (саранча, напомним, не только летает, но и совершает прыжки на длинное расстояние).

Таким образом, в тексте возникает двойная цепочка идиоматической трансформации: *мысли текут* — «мухи текут» — «бред брызнул саранчою».

Строка «не владеячи собою» подхватывает семантический ряд неконтролируемых действий, уже появившийся в тексте, см. о вывеске — «нестерпевшая». Укажем также, что коллокация *не владеть собой* употреблена в нестандартном контексте, поскольку агентом действия выступает не человек, а «бред».

Каскад эффектных образов вкупе с нарушением семантических норм использования лексем приводит к тому, что реальный план строфы ускользает от понимания. Однако несмотря на то, что реконструировать описываемые события можно только субъективно и каждый читатель невольно самостоятельно выбирает стратегию трактовки четверостишия, высказывание не только не кажется лишенным смысла, но и не вызывает идеи отказа от ее интерпретации. Достигается это, надо полагать, за счет насыщенности языковых ассоциаций, вызываемых каждым словом по отдельности.

Честности ради поделимся нашим пониманием строфы: мы склонны трактовать ее как изображение бреда, т. е. видеть в ее асемантизме описание измененного сознания, сопряженное с ощущением опасности («окна запирать») и мультипликации кошмара (негативные ассоциации «саранчи»). См. похожее объяснение: [Majmieskułow 1991: 66].

Будто в этот час пора  
Разлететься всем пружинам,  
И, жужжа, трясась, спираль  
Тополь бурей окружила.

Описание бреда / поэтической горячки продолжается, но субъект находит такую мысленную позицию, в которой он пытается разобраться в своих ассоциациях и объяснить их устройство. Тем не менее иконическое изображение бреда не вполне переходит в привычный связный нарратив.

Пружины «разлетаются», а не *распрямляются*, как подсказывает нам языковой опыт (ср. коллокацию *пружина распрямилась*) из-за «мух» и «саранчи» в предшествующих строках [МГ, ИП 2008: 49]. Точно так же объясняется и деепричастие «жужжа» — оно непосредственно связано с мухами. Все это работает на семантическую связность текста.

Вместе с тем в строфе у лексем появляются новые оттенки и ассоциативные связи, а смысл продолжает двоиться. Так, например, «пружина» может, с одной стороны, актуализировать фразему *скрытая пружина*. Ее значение («незаметная движущая сила»), как представляется, проступает в строфе — «в этот час» миру пора распасться на части и обнажить все свои скрытые механизмы.

С другой стороны, «пружина» неизбежно ассоциируется с идеей механизма. Коннотативное присутствие механического предмета подсказано и «спиралью», которая, конечно, в свою очередь, ассоциативно индуцируется «пружиной». Вкупе с маркером времени — «в этот час», а также учитывая «часы» как предмет в 5-й строфе, допустимо предположить, что в строфе говорится о *часах*. Это прочтение подкрепляют

акустические и визуальные маркеры — «жужжа, трясась»; ср. со специфическим звуком старых часов-ходиков, механизм которых издает жужжащие звуки.

К такой трактовке располагает еще одна культурно-языковая ассоциация. Дело в том, что в поэтическом мире Пастернака «часы» ассоциировались со звуками насекомых. Показательна в этом плане строка из хрестоматийного «Марбурга»: «Сверчки и стрекозы, как часики, тикали». Это сопоставление связано с идиолектом поэтического языка второй половины XIX — первой трети XX в., в котором звук часов регулярно сопоставлялся со звуками насекомых<sup>71</sup>. Представляется, что именно такая ассоциативная связь присутствует в ММЧ. «Мухи ( — мысли)» и «саранча» индуцируют появление «пружин» и «спирали» в темпоральном контексте, в чем несложно увидеть коннотативное описание часов как механизма.

Что дает такое прочтение? Интересным образом, оно ведет не столько к реальному плану, сколько опять к ассоциативному, связанному с идиоматикой. Хотя мы предлагаем видеть в строфе ассоциации с часами как с механизмом, за ними стоят ассоциации со временем как бытийственной категорией. В самом деле, «в этот час» само время должно претерпеть существенную метаморфозу. То, что описывает Пастернак, соотносится с такими выражениями, как *идти по кругу* (ср. сему 'круга' в «спирали» и в «окружила», а также, возможно, ассоциацию с идущими по кругу часовыми стрелками), *время (как будто) остановилось* (ср. «разлететься всем пружинам» как синоним 'сломаться'). Время, таким образом, предстает одновременно и предметом (часами), и особой категорией, которая ведет себя не вполне нормативно и совершает особые действия по отношению к природному миру («тополь бурей окружила»).

---

<sup>71</sup> См. каталог в ЖЖ М. Безродного: <https://m-bezrodnyj.livejournal.com/282615.html>; см. также: [Успенский Ф. 2014].

Представляется, что такое прочтение соответствует одной из смысловых линий последней строфы, в которой описывается своего рода пространственно-временной шок субъекта:

Где? В каких местах? В каком  
 Дико мыслящемся крае?  
 Знаю только: в сушь и в гром,  
 Пред грозой, в июле, — знаю.

Пространственно-временной шок заключается в том, что на вопрос *где?* дается ответ *когда*, «а в совокупности они значат “здесь и теперь”» [МГ, ИП 2008: 50]. Обратим внимание, что *когда* в строфе слабо связано с привычными темпоральными категориями — это природное, а не культурное время настоящего, не предполагающее временной континуум с характерными маркерами (*вчера, завтра, на следующий год* и т. п.).

Идиоматические модификации в строфе идут на спад, хотя и не возвращаются к уровню 6-й, очищенной от трансформаций, строфы. Мы можем констатировать обилие характерных для разговорной речи конструкций и выражений: *в каких местах?*, *в каком крае?*, *знаю только, п(е)ред грозой*. Нормативные обороты, впрочем, накладываются на смещенную семантику согласования пространства и времени, а также встраиваются как будто в бормочащую, уже внутреннюю речь с характерным повтором — «знаю только», «знаю».

Вместе с тем в четверостишии есть и фразеологическая модификация — «дико мыслящемся крае». Мотив дикости, конечно, подхватывает семантический план текста, в частности тему бреда [Там же], но стоит подчеркнуть, что сама синтагма отталкивается от узуального оборота *дикая мысль*. Он трансформируется: *дикий* меняется на наречие «дико», *мысль* — на «мыслящийся».

Последняя строфа замыкает говорящего субъекта, а вслед за ним и читателя, на бытийственном переживании не во всем поддающихся рациональному осмыслению событий.

Итак, в идиоматическом плане ММЧ — стихотворение, которое можно представить как синусоиду с двумя пиками

(2–4-я и 8–10-я строфы соответственно) и со спадом, нулевой фразеологической реализацией в композиционном центре (строфа 6).

Смысловая роль идиоматики в ММЧ отличается от других рассмотренных текстов и примеров в первых частях работы. Хотя смысл некоторых фрагментов уточняется в оптике фразеологических трансформаций, нельзя не признать, что многие наши построения относятся к области реконструкции. В самом деле, по большей части мы говорили об идиоматических мотиваторах, которые позволяют восстановить логику отбора лексем, однако в редких случаях фразеологическое влияние на смысл текста было прямым.

Помимо идиоматики ММЧ использует множество других механизмов организации поэтического смысла, и далеко не все из них попали в наш и без того разросшийся анализ. Показательно, что идиоматика не облегчает принципиальную темноту ММЧ, не сводит текст к последовательной трансформации устойчивых элементов языка, притом что роль фразеологии, как мы старались показать, и в этом тексте весьма значительна.

С нашей точки зрения, предложенный анализ ММЧ наглядно показывает ограничения нашего подхода. Здесь, конечно, нужно четко оговорить, о каком ограничении идет речь. Мы не имеем в виду аспект интерпретации текста и остаемся уверенными в том, что языковой анализ на фоне узуальной нормы чрезвычайно важен и многое проясняет (в случае ММЧ проблема не столько в подходе, сколько в принципиальной темноте текста, который остается таковым и при любой другой методологической установке интерпретатора). У читателя, однако, могло сложиться впечатление, что все темные метафоры Пастернака объясняются идиоматикой. Это не так. Разбор ММЧ наглядно демонстрирует, что многие метафоры продолжают быть темными и оригинальными и, главное, ни в каком виде не соотносятся с идиоматическим планом русского языка.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ПАСТЕРНАК, МАНДЕЛЬШТАМ И ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА МОДЕРНИЗМА**

Идиоматический план в лирике Пастернака не только позволяет по-новому взглянуть на поэтику СМЖ, ограничить произвольные интерпретации и объяснить темные места книги. Он выводит к целому ряду проблем общего порядка. Прежде всего, это соотношение идиоматики и семантики поэтического языка. Как объясняются фразеологические трансформации при более существенном уровне обобщения?

В свое время Ю. М. Лотман в новаторской статье о стихах раннего Пастернака задался вопросом, «какие новые системы ограничений компенсируют» смысловую дезорганизацию стихов Пастернака, имея в виду как снятие запретов на следование логике бытового «здорового смысла», так и отказ от «правильного», нормативного соединения слов [Лотман 1969/2001: 700]. В самой постановке вопроса исключительно важна идея компенсации как фактора, который уравнивает аномальность языка и семантики. Тексты, предлагающие слишком сложную организацию смысла и устройство языка, имеют все шансы пройти мимо читателя. Именно поэтому необходим компенсаторный механизм, механизм, который будет оправдывать затраченные когнитивные усилия.

Ответ Лотмана зиждился на трех аспектах. Это такое соединение слов, которое подчиняется не языковым

закономерностям, а свойствам реального мира; такое устройство текста, которое отражает субъективный авторский взгляд на мир; наконец, комбинаторика лексем, выводящая на первый план фонологические повторы, роль которых — вскрыть мнимость разделения текста на фонологические слова.

Эти три закономерности, — пишет исследователь, — организация текста в соответствии со зримым обликом мира, организация текста в соответствии с теми мыслями, которые возникают из нетривиального (то есть не данного «здравым смыслом») сопоставления образа увиденного и «почувствованного» мира, и организация текста в соответствии с требованием единства фонологической структуры — компенсируют отмену обязательных бытовых, привычных связей, ликвидацию автоматически действующих семантических связей языка и ослабленность ритмического автоматизма [Лотман 1969/2001: 711–712].

Этот ответ, при всей его убедительности в целом, не вполне точный. В нем лексический уровень текстов является следствием устройства мира в рамках авторского мировоззрения. Если достраивать эту мысль, то затем — уже в глазах читателя — особый миропорядок предстает слепком пастернаковского видения мира. Другой аспект ответа увязывает лексический ряд с фонетическим, причем первый подчиняется второму. Во многом это справедливо для устройства стихов Пастернака. Однако каузация лексики мировоззрением и фонетикой — все же косвенное объяснение.

Так, возможно представить поэтический идиолект, в котором все элементы реального мира связаны друг с другом и к тому же подчиняются фонетической доминанте, однако не нарушают норм лексической сочетаемости. В таком случае мы бы имели дело с поэтикой, работающей с большим спектром конвенциональных логических и семантических операторов, устанавливающих тождество или соотношенность объектов. На самом деле, как показал еще К. Ф. Тарановский,



поэтика позднего Пастернака на глубинном уровне не отличается от стихов СМЖ [Тарановский 1981/2000]. Хотя язык поэта сильно меняется и в гораздо большей степени ориентируется на языковую норму, в поэтическом мире Пастернака разнородные явления по-прежнему семантически взаимосвязаны<sup>72</sup>.

Объяснение словесных закономерностей, с нашей точки зрения, в первую очередь должно быть связано с лексикой и семантикой и находиться в той же плоскости. Если для Лотмана компенсация по большей части осуществлялась извне языка (за исключением фонетики), то при идиоматической перспективе компенсаторный механизм уже заложен внутри поэтического языка. Представляется, что идиоматика точно соответствует идее компенсации, столь пронизательно проблематизированной исследователем. В самом деле, сложно-устроенные поэтические тексты с постоянными смысловыми сдвигами и фонетическими сверхобразованиями настолько сложны, что рискуют быть невоспринятыми читателем. Конечно, только гипотетически — читательская история СМЖ, очевидно, свидетельствует об обратном. Значит, в текстах есть компенсаторный механизм темноты и сложной семантики, и им оказывается идиоматика. Именно она особым образом корректирует читательское восприятие, позволяя в акте перцепции если не уловить все смысловые оттенки, то в целом понять общий смысл синтагмы, строфы или текста.

В каком-то смысле идиоматика страхует текст от полного коммуникативного провала и гарантирует читателю минимальные и заведомо понятные кванторы смысла. Они позволяют пусть грубо, пусть неточно, пусть только в первом приближении воспринять темы текста и навскидку оценить его семантическую развертку. В работе мы старались работать

---

<sup>72</sup> Приведем в качестве другого образца более позднюю лирику Елены Шварц, полную метаморфоз и поэтического сближения явлений мира, однако не нарушающую в такой же степени, как Пастернак в СМЖ, нормы соединения слов.

с семантикой со всей осторожностью и ограничились теми примерами, в которых мы сами уверены.

Вместе с тем нельзя исключать, что некоторые наблюдения (как наши, так и исследователей) обнажают механизм восприятия, который, как правило, протекает бессознательно: если какие-то фрагменты текста кажутся непонятными, сознание читателя незаметно подбирает смысловой аналог исходя из своего языкового опыта. Ответить на вопрос, насколько такое понимание адекватно тексту / авторскому замыслу, достаточно затруднительно. В такой перспективе текст и читатель вступают в сложное взаимодействие, у которого нет никаких страховочных или проверочных механизмов: темные места часто могут оставаться темными и пониматься не только приблизительно, но и крайне субъективно. Иными словами, в таких случаях идиоматика предстает минимальным набором «понятных смыслов», которые как бы замещают сложное высказывание текста, а не отменяют его сложность.

Представляется, что идиоматический план и особенности его перцепции объясняют читательское ощущение Тынянова, который в статье «Промежуток» (1924) сравнивал восприятие Пастернака с эффектом *déjà vu*:

Есть такое явление «ложной памяти». С вами разговаривают и вам кажется, что все это уже было, что вы сидели когда-то как раз на этом месте, что ваш собеседник говорил как раз это же самое, и вы знаете наперед, что он скажет. И ваш собеседник, действительно, говорит как раз то, что должен. (На деле, конечно, наоборот — собеседник говорит, а вам *в это время* кажется, что он когда-то сказал то же самое.)

Нечто подобное с образами Пастернака. У вас нет связи вещей, которую он дает, она случайна, но, когда он дал ее, она вам как-то припоминается, она где-то там была уже — и образ становится обязательным [Тынянов 1977: 186].

Измененные языковые выражения и обороты вызывают ощущение припоминания — будто *это* уже было

сказано, — и в основу такого ощущения заложен процесс актуализации конструкций, коллокаций и фразеологизмов.

Итак, идиоматика у Пастернака выступает компенсаторным механизмом. Важный аспект этого вывода заключается в том, что он позволяет вернуться к проблеме лексической сочетаемости. На поверхностном уровне лексическая сочетаемость в СМЖ часто нарушена. Вместе с тем если переходить на уровень семантических полей, стоящих за каждой лексемой, то мы видим удивительную вещь: сочетаемость семантических полей в большинстве случаев не изменена. Лучше всего это видно в классе синонимических замен, в котором представлен нестандартный лексический ряд, но используются одни и те же семантические контексты, и именно это делает такие нестандартные высказывания понятными. Получается, что лексическая сочетаемость, парадоксальным образом, в СМЖ часто и нарушена, и нет.

Идиоматический план СМЖ заставляет вернуться и к другой проблеме — сопоставлению Пастернака и Мандельштама. В работе М. Ю. Лотмана «Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики)» поэты были основательно противопоставлены по целому ряду существенных признаков организации поэтической семантики. Это пары *пространство — время, статика — динамика, симметрия — антисимметрия* и, главное, *именной стиль — глагольный стиль*. У Мандельштама преобладают все первые члены названных оппозиций, у Пастернака — вторые. «Можно сказать, — подводит итог исследователь, — что творчество Мандельштама и Пастернака характеризуется не отдельными расхождениями, но что сами доминанты их творчества диаметрально противоположны друг другу» [Лотман М. 1996: 167]. Одновременно, впрочем, Лотман не исключает, что исследованный материал позволяет сделать «ряд нетривиальных выводов, касающихся *глубинной* общности поэтических систем Мандельштама и Пастернака» [Там же: 169].

Глубинная общность в самом деле существует, и она, как несложно догадаться, связана с трансформацией

идиоматики. Как известно, для стихов Мандельштама характерен прием тотальной и осуществленной на разных уровнях модификации идиоматики русского языка [Успенский, Файнберг 2020]. Внимательный анализ языковых особенностей СМЖ подводит к тому же выводу применительно к книге Пастернака. Поверх различий и «барьеров» статичности и динамики, симметрии и асимметрии, именного и глагольного письма, у двух поэтов возникает общность в работе с готовыми элементами языка, которые по одним и тем же принципам и основаниям оказываются поставщиками в поэтический текст оригинальных метафор и нестандартных смыслов, удивляющих и завораживающих читателя. Оба поэта пересобирают язык поэзии на новых основаниях и достигают в большой исторической перспективе невероятного успеха у читателей.

Речь, конечно, идет о параллельных процессах — наивно было бы считать, что Пастернак ориентировался на Мандельштама или Мандельштам на Пастернака. У этой идиоматической конвергенции не может быть никакого объяснения в плане взаимовлияний. Как же ее объяснять?

В перспективе истории литературы есть два объяснения, дополняющих друг друга. Первое заключается в том, что у такой работы с идиоматикой у поэтов есть общий источник — это лирика Блока, ориентированная на трансформацию шаблонных метафор и стертых выражений (см. подробнее в давней работе, заслуживающей продолжения и отчасти пересмотра: [Жирмунский 1977]). Однако сводить все только к влиянию языка Блока на язык постсимволистов было бы неправильно. Такое объяснение слишком одностороннее и загоняет сложную историко-литературную проблему в рамки генетического объяснения с опорой на преемственность между старшими и младшими авторами.

Представляется поэтому, что необходимо говорить о проблеме эволюции поэтического языка русского модернизма. В работе об идиоматике у Мандельштама была высказана гипотеза, согласно которой обилие фразеологических трансформаций в поэзии Мандельштама связано не только

с устройством его поэтики, но и, шире, с закономерностями развития языка модернизма.

Наиболее перспективным нам представляется объяснение эволюции русской поэзии, соединяющее экспериментальные исследования Д. Манина [б/г; Manin 2012] и культурологические соображения М. Гронаса [2012] о мнемоническом характере русской поэзии. В отличие от европейской и американской поэзии, русская лирика первой половины XX в. не пошла по пути верлибра, т. е. в целом статистически, несмотря на значимые исключения, предпочла сохранить традиционные конструктивные принципы организации поэтического высказывания — регулярный размер и рифму. Этот выбор, как полагает Гронас, продиктован спецификой существования поэзии в русской культуре. Бытование стихов во многом было связано с практиками запоминания текстов наизусть, а названные формальные ограничения способствовали мнемоничности текстов. По-видимому, та же культурная установка на мнемоничность объясняет и тот факт, что статистически поэтические произведения в первой трети XX в. оставались достаточно короткими: как показывают подсчеты А. Шели и О. Собчука, в этот период преобладали тексты длиной в 12 строк, а основной разброс длины произведения помещается в вилку от 8 до 20 строк [Shelya, Sobchuk 2017].

Существенные формальные ограничения — метр, рифма, длина — ограничивали информативный потенциал текста: как в жестких заданных рамках сказать что-то новое, что еще не было сказано? Интуитивные представления о поэзии модернизма подсказывают, что был найден напрашивающийся выход — ослабить синтаксис и усложнить семантику. Экспериментальное исследование Манина, посвященное предсказуемости и связности русской поэзии, подтвердило это ощущение. По Манину, повышенная метрическая предсказуемость компенсировалась крайней семантической непредсказуемостью поэтического текста [Манин б/г; Manin 2012]; см. также: [Успенский, Файнберг 2020: 328–332].

Обсуждаемые исследования, с нашей точки зрения, задают принципиально важный взгляд на эволюцию поэтических систем модернизма. В ситуации семантического взрыва (а поэзию модернизма можно охарактеризовать именно так) каждый поэт создает такие тексты, которые одновременно учитывают культурные ограничения и стараются сообщить что-то новое, причем тексты и, шире, поэтические системы разных авторов являются конкурирующими друг с другом образованиями. Они конкурируют за внимание и память читателя. Если текст соблюдает заданные ограничения, но не сообщает ничего нового, он проигрывает конкурентную борьбу. Точно так же текст проигрывает борьбу за внимание и память читателя, если он передает большой объем новой информации, но оказывается не мнемоничным и «когнитивно неудобным». Каждой поэтической системе приходится искать тонкий баланс, чтобы быть успешной в литературном пространстве.

Идиоматика лучше всего подходит для балансировки семантической сложности и темноты. Именно она — на примере языка Мандельштама — трактовалась как компенсаторный механизм модернистской темноты и оригинальности (см. подробнее с указанием литературы: [Успенский, Файнберг 2020: ч. III]).

Случай Пастернака позволяет подтвердить такую трактовку. Как и в поэзии Мандельштама, в СМЖ мы видим сильнейшую зависимость между поэтической темнотой и метафорической нестандартностью, с одной стороны, и обилием идиоматики на самых разных уровнях — с другой. Поскольку, как мы уже говорили, о взаимовлиянии в этом случае говорить неуместно, эта конвергенция может объясняться только семантическими особенностями эволюции русской поэзии.



## ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов 1990 — *Альфонсов В.* Поэзия Б. Пастернака. Л., 1990.
- Апресян 1995 — *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. Т. 1: Лексическая семантика. М., 1995.
- Афанасьев 1992 — *Афанасьев А. Н.* Русские заветные сказки. Минск, 1992.
- Баевский, Романова 2008 — *Баевский В. С., Романова И. В.* Поэтика книги Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. 67 (5). С. 29–36.
- Баранов, Добровольский 2008 — *Баранов А. Н., Добровольский Д. О.* Аспекты теории фразеологии. М., 2008.
- Бройтман 2007 — *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007.
- Бухштаб 1996 — *Бухштаб Б.* Пастернак. Критическое исследование / публ. Г. Г. Шаповаловой // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. 2 (2). С. 294–359.
- Василенко 2015 — *Василенко А. П.* Поэтическая фразеология Б. Пастернака. Систематизация, культурный компонент, перевод на французский язык. Saarbrücken, 2015.
- Винокур 1943 — *Винокур Г. О.* Маяковский — новатор языка. М., 1943.
- Винокур 1991 — *Винокур Г. О.* Понятие поэтического языка // *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991. С. 24–32.
- Гардзонио 1999 — *Гардзонио С.* «Сестра моя — жизнь» Б. Л. Пастернака и наследие св. Франциска Ассизского // *Fleishman L.* (ed.). Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Stanford, 1999. P. 66–75.



- Гаспаров Б. 1996 — *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. М., 1996.
- Гаспаров Б. 2013 — *Гаспаров Б.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013.
- Гиржева 1991 — *Гиржева Г. Н.* Поэтика лирики Б. Пастернака: лингвистический аспект. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1991.
- Гронас 2012 — *Гронас М.* Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. 2012. 114 (2). С. 223–248.
- Даль I–IV — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. 3-е, испр. и значительно доп., изд. под ред. проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т. I–IV. М., 1903–1909 [репринт. изд.: М., 1994].
- Долинин 1999 — *Долинин А. А.* О некоторых подтекстах стихотворения Б. Пастернака «Тоска» // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. ст. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999. С. 290–301.
- Долинин 2020 — *Долинин А.* «Уроки английского» Бориса Пастернака: текст и его подтексты // Знамя. 2020. 11. С. 155–166.
- Жирмунский 1977 — *Жирмунский В. М.* Поэтика Александра Блока // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 205–237.
- Жолковский 1986 — *Жолковский А. К.* Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflu, 1986. С. 228–254, 322–324 (примеч.).
- Жолковский 2011 — *Жолковский А. К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.
- Жолковский 2014 — *Жолковский А. К.* «Гроза, моментальная навек»: цайт-лупа и другие эффекты // *Жолковский А. К.* Поэтика за чайным столом и другие разборы, М., 2014. С. 59–78.

- Жуков 1983 — Жуков В. П. О парадигматических и синтагматических свойствах компонентов фразеологизма // Актуальные проблемы русской фразеологии, Л., 1983. С. 12–19.
- Иванов 2015 — Иванов Вяч. Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М., 2015.
- Кнорина 1982 — Кнорина Л. В., Грамматика и норма в поэтической речи (на материале поэзии Б. Л. Пастернака) // Проблемы структурной лингвистики — 1980. М., 1982.
- Ковтунова 1990 — Ковтунова И. И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990. С. 7–27.
- Ковтунова 1995 — Ковтунова И. И. О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 132–207.
- Кожевникова 1993 — Кожевникова Н. А. Симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993. С. 56–80.
- Кружков 2015 — Кружков Г. «Заглохший горох»: визуальный аспект метафоры // Пастернаковские чтения. Исследования и материалы. 3. М., 2015. С. 150–154.
- Кузнецова 2009 — Кузнецова Н. Н. Трансформация фразеологических единиц в поэтическом тексте как средство создания экспрессивности // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. 3 (25). С. 283–292.
- Лакофф, Джонсон 2004 — Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
- Левин 1966 — Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966. С. 199–215.
- Левин 1984 — Левин Ю. И. Провербиальное пространство // Пермякова Г. Л. (ред.). Паремнологические исследования. Сб. статей. М., 1984. С. 108–126.
- Лингвистика конструкций 2010 — Рахилина Е. В. (ред.). Лингвистика конструкций. М., 2010.

- Лотман М. 1996 — *Лотман М. Ю.* Манделъштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн, 1996.
- Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман 1968/2001 — *Лотман Ю. М.* Анализ стихотворения Б. Пастернак «Заместительница» // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 718–726.
- Лотман 1969/2001 — *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 688–717.
- Манин б/г — *Манин Д. Ю.* Из песни ... не выкинешь. Опыт экспериментальной поэтики. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/548353.html>
- МГ, ИП 2008 — *Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. П.* «Сестра моя — жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М., 2008.
- Некрасова 1985 — *Некрасова Е. А.* Лингвостилистическая типология стихотворных текстов (сравнения в русской поэзии). Дисс. ... док. филол. наук. М., 1985.
- Павлович 1995 — *Павлович Н. В.* Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995.
- Панов 2017 — *Панов М. В.* Язык русской поэзии XVIII–XX веков. Курс лекций. М., 2017.
- Панова 2013 — *Панова Л.* «Уроки английского», или *liebestod* по-пастернаковски // *Объятье в тысячу охватов.* Сборник материалов, посвященный памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию. СПб., 2013. С. 138–162.
- Пастернак I–V — *Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1992.
- Пастернак Е. 1998 — *Пастернак Е. В.* Лето 1917 года (О «Сестре моей — жизни» и «Докторе Живаго») // *Пастернаковские чтения.* 2. М., 1998. С. 100–115.
- Пастернак Е. 1999 — *Пастернак Е.* «Сестра моя — Жизнь» в свете отношения к романтизму // *Fleishman L.* (ed.). *Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life.* Stanford, 1999. P. 193–233.

- Пермяков 1970 — *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М., 1970.
- Поливанов 2006 — *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. М., 2006.
- Поллак 2008 — *Поллак Н.* Любопытное явление любимой в погоде «Сестры моей — жизни» // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 149–158.
- Рахилина, Плунгян 2010 — *Рахилина Е. В., Плунгян В. А.* Анекдот как конструкция // *Рахилина Е. В.* (ред.). Лингвистика конструкций. М., 2010. С. 138–155.
- Саввина 1984 — *Саввина Е. Н.* О трансформации клишированных выражений в речи // *Пермякова Г. Л.* (ред.). Паремнологические исследования. Сб. статей. М., 1984. С. 200–222.
- Санников 2002 — *Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.
- Селищев 2013 — *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М., 2013.
- Скшидло 1983 — *Скшидло А. Я.* Синонимические связи фразеологизмов в диалогической речи // *Актуальные проблемы русской фразеологии.* Л., 1983. С. 58–68.
- Смирнов 1995 — *Смирнов И. П.* Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., 1995.
- Смолицкий 1986 — *Смолицкий В. Г.* Язык улицы в поэзии Пастернака // *Язык и стиль произведений фольклора и литературы.* Воронеж, 1986. С. 103–110.
- Тарановский 1981/2000 — *Тарановский К. Ф.* О поэтике Бориса Пастернака // *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 209–220.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Успенский, Файнберг 2020 — *Успенский П., Файнберг В.* К русской речи: Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама. М., 2020.

- Успенский Ф. 2014 — *Успенский Ф. Б. Habent sua fata libellulae // Успенский Ф. Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «соподчиненность порыва и текста»*. М., 2014. С. 133–191.
- Фарино 1978 — *Фарино Е.* К проблеме кода лирики Пастернака // *Russian Literature*. 1978. 6 (1). P. 69–101.
- Фатеева 1995 — *Фатеева Н. А.* Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака (поэзия и проза) // *Очерки истории языка русской поэзии XX в. Опыт описания идиостилей*. М., 1995. С. 208–304.
- Хан 2013 — *Хан А.* Синтаксический строй души — или сознающая себя душа (Заметки к анализу стихотворения Бориса Пастернака «Определение души») // «Объятье в тысячу охватов». Сборник материалов, посвященный памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию. СПб., 2013. С. 378–402.
- Шапир 2004 — *Шапир М. И.* «А ты прекрасна без извилин...» Эстетика небрежности в поэзии Пастернака // *Новый мир*. 2004. 7. С. 149–171.
- Эванс-Ромейн 1998 — *Эванс-Ромейн К.* Заметки о романтических источниках стихотворения Пастернака «Зеркало» // *Тыняновский сборник*. 10. М., 1998. С. 231–240.
- Юнггрен 1982 — *Юнггрен А.* Некоторые синтаксические особенности ранней поэзии Б. Пастернака // *Scando-Slavica*. 1982. 28 (1). P. 223–234.
- Юнггрен 1989 — *Юнггрен А.* «Сад» и «Я сам»: смысл и композиция стихотворения «Зеркало» // *Fleishman L. (ed.). Boris Pasternak and his Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*. Berkeley, 1989. P. 224–237.
- Юнггрен 1992 — *Юнггрен А.* Гоголь и Пастернак // *Пастернаковские чтения. «Быть знаменитым некрасиво...»*. 1. М., 1992. С. 143–153.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р. О. Работы по поэтике*. М., 1987. С. 324–338.

- Ciepella 1999 — *Ciepella C.* Pasternak's Romantic Plot // *Fleishman L.* (ed.). Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Stanford, 1999. P. 104–122.
- Majmieskułow 1991 — *Majmieskułow A.* 'Мухи мучкапской чайной' Бориса Пастернака // *Zeszyty naukowe wyższej szkoły pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. z. 35. Fililogia Rosyjska.* 1991. 14. S. 51–81.
- Manin 2012 — *Manin D.* The Right Word in the Let Place: Measuring Lexical Foregrounding in Poetry and Prose // *Scientific Study of Literature.* 2012. 2 (2). P. 273–300
- O'Connor 1988 — *O'Connor K. T.* Boris Pasternak's "My Sister — Life". The Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988.
- Olson 1999 — *Olson L.* 'Mine eye hath play'd the painter': Pasternak's 'Ne trogat' and the Conventions of the Renaissance Love Lyric // *Fleishman L.* (ed.). Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Stanford, 1999. P. 88–103.
- Platt 1999 — *Platt K.* Revolution and the Shape of Time in My Sister Life // *Fleishman L.* (ed.). Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life. Stanford, 1999. P. 123–147.
- Salvatore 2014 — *Salvatore R.* La lirica giovanile di B. Pasternak (1914–1922): linguaggio poetico e mimesi del reale. Photocopy Edizioni. Pozzuoli, 2014.
- Schultz 1983 — *Schultz J. M.* Pasternak's 'Zerkalo' // *Russian literature.* 1983. 13. P. 83–100.
- Shelya, Sobchuk 2017 — *Shelya A., Sobchuk O.* The Shortes Species: How the Length of Russian Poetry Changed (1750–1921) // *Studia Metrica et Poetica.* 2017. 4 (1). P. 66–84.

## УКАЗАТЕЛЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ПАСТЕРНАКА

- Балашов 31, 38–39, 64–65  
Болезни земли 39, 50, 56, 95–96  
Весенний дождь 21, 41–42, 86–89  
Воробьевы горы 31, 53, 97–98  
Гроза, моментальная навек 61–62, 66–67, 115–116  
«Давай ронять слова...» 22, 32–33, 49–50  
«Дик прием был, дик приход...» 105–109  
До всего этого была зима 25, 35–36, 43–44, 47–48, 59–60  
Дождь 22, 43, 45–46, 59, 83–84  
«Душистой веткою машучи...» 39, 84–86  
Душная ночь 25, 98–100  
Елене 22, 23, 38, 41, 54, 109–110  
Еще более душный рассвет 101  
Заместительница 23, 25, 51, 53  
Звезды летом 22, 24, 34, 45, 63  
Зеркало 24–25, 35, 39, 40–41, 42–43, 46, 48, 55, 62, 80–83  
Из суевья 25, 39, 51, 55  
Имелось 33, 63  
Как у них 110–114  
Конец 21, 29, 53, 57–58,  
Лето 24, 37, 38, 44, 45, 55, 62–63, 64, 114  
«Любимая — жуть! Когда любит поэт...» 21, 32, 41, 50, 63–64,  
116–117  
«Любить, — идти, — не смолкнул гром...» 14, 60, 117–118

- Мухи мучкапской чайной 140–157  
Мучкап 50, 65, 101–105  
Наша гроза 8, 120, 121–131  
Не трогать 26–29  
Образец 22, 23, 33, 39–40, 44–45, 50, 56, 63  
Определение души 95  
Определение поэзии 93–95  
Определение творчества 22, 39, 65, 66  
Памяти Демона 22–23  
Плачущий сад 21, 22, 44, 54  
Подражатели 21, 38, 54–55  
«Попытка душу разлучить...» 32, 34, 55–56  
Послесловье 23, 33–34, 39, 46, 47, 118–119  
Про эти стихи 30, 41, 62, 74–77  
Распад 31, 56–57, 65  
Свистки милиционеров 89–91  
«Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...» 21, 24, 29, 30, 41,  
47, 60, 64, 72, 78–80  
Слома весла 38, 43, 46, 48, 86  
Степь 24, 25–26, 33, 41  
Тоска 77–78  
«Ты в ветре, веткой пробуящем...» 23  
«Ты так играла эту роль!..» 23  
Уроки английского 31, 39, 50–51, 64, 67, 91–92  
У себя дома 59, 60–61  
Mein Liebchen, was willst du noch mehr? 8, 120, 131–140



Научное издание

*Татьяна Красильникова*

*Павел Успенский*

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПАСТЕРНАКА  
«Сестра моя — жизнь» сквозь призму идиоматики

Корректор О. Круподер  
Ведущий редактор В. Столярова  
Оригинал-макет  
и оформление переплета И. Богатыревой

Подписано в печать 31.03.2021. Формат 84 × 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Minion Pro.  
Усл. п. л. 9,24. Тираж 500. Заказ №

Издательский Дом ЯСК  
№ государственной регистрации 1147746155325  
Phone: 8 (495) 624-35-92  
E-mail: Lrc.phouse@gmail.com  
Site: <http://www.lrc-press.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»  
Розничный магазин «Гнозис» (с 10:00 до 19:00)  
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: +7 499 255-77-57  
[itdgkgnosis@gmail.com](mailto:itdgkgnosis@gmail.com)

Оптовый отдел  
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: +7 499 793-58-01  
[sales@gnosisbooks.ru](mailto:sales@gnosisbooks.ru)  
[www.gnosisbooks.ru](http://www.gnosisbooks.ru), [vk.com/gnosisbooks](https://vk.com/gnosisbooks)