

Барькин А. В.

[СТИХОТВОРЕНИЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА "ЭДЕМ": ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/9.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

[Альманах современной науки и образования](#)

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. I. С. 32-35. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

пенным; вероятностные семы могут быть существенными для значения; диспозициональные и скрытые - быть яркими и выдвинутся на передний план значения и т.д.» [Попова, Стернин 1984: 60].

Наряду с вышеописанными подходами выделения типов сем существуют и другие, как, например, описываемый А. С. Кравцем в статье «Структура смысла: от слова к предложению». Среди периферийных сем по степени их связи с основным смыслом автор различает семы **автономные** и **вероятностные**. «Архисема [общая родовая сема] и ядерные семы [исходные доминанты смысла, типичные и распространенные] характеризуют устойчивые, обязательные, повторяющиеся компоненты смысла слова, а периферийные (автономные и вероятностные) выражают вариативный аспект смысла слова, развиваемый в коммуникативных актах» [Кравец 2001: 70]. На примере слова *поход* рассмотрим данную типологию сем. Сильной степени вероятностной будет сема «в составе группы», а семы «по местам воинской славы», «туристический», «школьный» будут автономными. Ядерная сема - это «движение определенным способом (пешком, с помощью водного, наземного или воздушного транспорта)». Периферийной будет сема «профессиональная цель» в сочетании «военный поход».

Рис. 4. Типология сем по А. С. Кравцу



Итак, исследование типологий сем позволяет говорить, что, несмотря на большое число изысканий в данном направлении, лингвисты выделяют денотативные и коннотативные семы. Но, начиная с этого уровня, дальнейшая их классификация варьируется в зависимости от выбранных критериев.

Исследуемая нами ЛСГ «путешествие», прекрасно иллюстрирует рассмотренные типы сем. Выделение дифференциальных сем осуществляется с помощью словарных дефиниций методом компонентного анализа и не представляет сложности. Тогда как семы потенциальные, оценочные, окказиональные, индивидуально-личностные, семы психологически яркие и неяркие в полной мере можно выявить, опираясь на контекст высказывания, используя метод сплошной выборки или лингвистического интервьюирования.

Список использованной литературы

1. Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики: Монография. - М.: Гнозис, 2005. - 326 с.
2. Арнольд И. В. Потенциальные и скрытые семы и их актуализация в английском художественном тексте // Иностранные языки в школе. - М., 1979. - № 5.
3. Васильев Л. М. Теория семантических полей // Вопросы языкознания. - 1971. - № 5.
4. Васильев Л. М. Полисемия // Исследования по семантике: Межвузовский научный сборник. - Уфа, 1975. - С. 3-10.
5. Гулыга Е. В., Шендельс Е. И. О компонентном анализе значимых единиц языка // Принципы и методы семантических исследований. - М., 1976.
6. Кравец А. С. Структура смысла: от слова к предложению // Вестник ВГУ. Серия 1: Гуманитарные науки. 2001. - № 1 - С. 60-84.
7. Полевые структуры в системе языка / З. Д. Попова, И. А. Стернин, Е. И. Беляева и др.; науч. ред. З. Д. Попова. - Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989. - 196 с.
8. Попова З. И., Стернин И. А. Лексическая система языка. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. - 148 с.
9. Степанова Г. В., Шрам А. Н. Введение в семасиологию русского языка. - Калининград: Изд-во КГУ, 1980. - 72 с. (http://jgreenlamp.narod.ru/step_ch2_a.htm).
10. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. - Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. - 112 с.

СТИХОТВОРЕНИЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ЭДЕМ»: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Барыкин А. В.

Тюменская государственная академия культуры и искусств

В последние десятилетия в отечественном литературоведении наблюдается интерес к феноменологическому анализу художественного произведения. В рамках поэтики этот аспект исследования обнаруживается в стремлении представить образную «логику», структурные основы интенциональности авторского сознания, так или иначе обнаруживающиеся на уровнях синтагматики и парадигматики образной реализации.

В данной статье предпринята попытка дать феноменологический анализ начальному стихотворению первого поэтического сборника Б.Л. Пастернака «Близнеца в тучах». Интерес к этому произведению обусловлен тем, что оно, в некотором роде, является программным, выражающим наиболее характерные черты

формально-стилевой организации текста в ранний период творчества поэта, специфику его индивидуально-творческого видения.

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево глины слижет Инд,
А вправо уйдет Евфрат.

Минуя низменную тень,
Их ангелы внесут.
Земля - сандалии ремень,
И вновь Адам разут.

Горит немислимый Эдем
В янтарных днях вина,
И небывалым бытием
Точатся времена.

И солнце - мертвых губ пробел
И снег живых мощей
Того, - кто всей вселенной бдел
Предсолнечных ночей.

Ты к чуду чуткость приготовь
И к тайне первых дней:
Курится рубежом любовь
Между землей и ней.

В самом начале произведения возникает образ лабиринта, традиционно являющимся сакральным местом, где осуществляется обряд инициации (1). В контексте стихотворения этот обряд следует трактовать как посвящение в поэты, приобретение неопитом тайного знания созидательной способности Слова (прохождение лабиринта исконно символизировало путь к истине). Примечательно, что лабиринт представлен в виде лиры - неизменного атрибута певца-поэта (ср., например, с Орфеем); в этой связи возникает следующая логика смысла: овладение искусством игры на лире («прохождение лабиринта») дает причастность к искусству слова. Пройдя лабиринт, человек уже, будучи поэтом, способен узреть Эдем - священное место свершения божественного откровения как творения, первоисточник всего сущего, центр мира. К тому же, имея в виду понимание Эдема как райского сада, символом которого является Древо Жизни (мифологема Мирового Древа - космической модели), «центр мира» в данном случае есть также «ось мира».

Две реки Эдема - Инд и Евфрат - являются образными координатами горизонтального развертывания художественного пространства («направо» - «налево»). Кстати сказать, согласно Библии именно Евфрат был одной из четырех рек рая (в иудаистской и христианской мифологии рай для первых людей рода человеческого - Адама и Евы - находился в междуречье Тигра и Евфрата). Заметим, что границы Эдема не случайно определяют собой реки. Исходя из мифопоэтических представлений, они разделяют мир сакральный и профанный, мир вечности (чаще всего, загробный) и мир времени. При этом наиболее существенное значение «реки» обнаруживается в ее субстанциальной роли - неиссякаемого источника жизненной энергии.

Из всех представленных образов в стихотворении, преимущественно несущий на себе концептуальную нагрузку является образ «горящего немислимого Эдема». Он более всех других обладает множеством семантических валентностей. Признак «горения», скорее всего, - метафорическое выражение нескончаемой энергии первотворения; помимо этого, если принять во внимание тему инициации, здесь вполне уместна аналогия (так или иначе присутствующая в подтексте) с древним представлением о поэте, прикоснувшемся к божественному огню. Эпитет «немислимый», возможно, значит «труднопредставимый», не поддающийся сознательному толкованию, находящийся за пределами возможностей человеческой мысли. В таком понимании здесь присутствует намек на запредельную (трансцендентную) рефлексивность образа рая. Также «горящий Эдем» подразумевает толкование его как символа божественного явления-откровения (ср. с «горящим терновым кустом» как воззвании Господа к Моисею; в этом ветхозаветном сюжете также обнаруживается параллель с рассматриваемым нами стихотворением в отношении образа «сандалии», «обнажении» как условия непосредственного контакта человека с божеством: «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих; ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исход. Гл. 3 (5))).

Следующий образ, расширяющий представление о «горящем Эдеме», - «янтарные дни вина». Определение «янтарные», видимо, имеет прямое отношение к соляной символике и метафорически значит «солнечные», но, вполне возможно, здесь имплицитно присутствует указание на связь с древесной символикой (мифическая связь Мирового Древа и солнца (его плода) в некотором смысле может рассматриваться как явление космогонической гармонии). «Дни» же в данном образе - не столько показатель времени, сколько обозначение циклического совершенства - нескончаемого света. Такое прочтение во многом связано с образом «вина». Во-первых, стоит сказать, что «вино», как и «янтарь» имеет непосредственное отношение к соляной атрибутике, поскольку традиционно виноград является символом цветения жизни (также следует отметить устойчивый мотив воскрешения, связанный с виноградом (ср., например, древнегреческий миф о Дионисе). Во-вторых, «вино» есть ритуальный заместитель крови. В христианском представлении, будучи причастным Чаше Грааля, оно становится символом бессмертия. В контексте стихотворения «вино», по всей видимости, осмысливается как напиток вечного вдохновения («опьянения»), творческого бессмертия. К сказанному по поводу образа «горящего Эдема в янтарных днях вина» необходимо добавить, что «огонь» и «вино» также в художественной концепции зрелого Пастернака - существенно важные приметы жизни в ее бессмертии (ср. *«Жизнь и бессмертие одно, // Будь благодарен высшим силам // За приворотное вино, // Бегущее огнем по жилам»* («Чувство жизни»)).

Сложными в силу отсутствия образной конкретики являются стихи *«И небывалым бытием // Точатся времена»*. Они, в некотором смысле, выражают подразумеваемую будущую творческую реализацию, которая, пока в силу своей неосуществленности, принадлежит вечности; а то, что нарождается, появляется на свет (такова логика художественной мысли) находится во власти времени. Метафора «точатся времена» означает ожидание творческого свершения. Но «времена», следуя дальнейшему образному развитию, вполне возможно, «отсчитывают» то, что отмерено Адаму, определяют его взросление (рост). А после его смерти эти «времена» (что прожито) внесут ангелы (вновь актуализация направленности вверх), тем самым, соединив их с вечностью. Попутно отметим принципиальное значение лексемы «времена», не относящейся к конкретному человеку, но подчеркивающей его связь с надъсторическим измерением, вернее всего, с природными циклами. В трансцендентном (как отъединенном от земли) состоянии обретается тождество микрокосма и макрокосма. Относительно образа «сандалии» можно констатировать вполне закономерное представление «земли» как «ремня» - вещи, которая «держит», «заземляет» в период жизни. Также «сандалия» рассматривается как «измеритель» роста (вернее, несоответствующий этому росту размер). В стихе «И вновь Адам разут» любопытна лексема «вновь», указывающая на повторяемость цикла «жизнь - смерть», на возвращение в исходное состояние.

В четвертой строфе наблюдается тенденция к конкретизации героя, возникают черты, подчеркивающие гомоморфизм человека и природы: «солнце - мертвых губ пробел», «снег живых мощей». Особо стоит отметить основополагающую роль в космологизации художественного мира Пастернака образа «губ», устанавливающим контакт между явлением и сущностью (ср. *«О, все - тогда одно подобье // Моих возроптавших губ» («Встав из грохочущего ромба...»)*). «Губы» принимают непосредственное участие в артикулировании (а значит в созидательном свойстве) Слова («губы как субстанция звука»). Вместе с тем обращает на себя внимание странный образ «солнца» - «мертвых губ пробел». В некотором смысле он указывает на «несостоятельность» «солнца» как источника жизни, хотя в равной мере такое определение «солнца» можно рассматривать как завершение космогонического процесса с наступлением зимы. Образ же «снега живых мощей» - противостоящего образу «глины» (вещества, ставшего плотью Адама) - указывает на нетленность, увековеченность жизненного принципа.

Достаточно спорным является образ некоего «Того», «кто всей вселенной бдел»; возможно, это образ Адама, слившегося с вечностью, но также, вполне вероятно, это Бог-Демииург, тем более что есть указание на небытие, состояние предтворения - «предсолнечные лучи». Любопытно, что в поздней редакции стихотворения (1928) (цикл «Начальная пора»), лирический герой считает себя основой жизненного принципа - «светом»: *«Я - свет. Я тем и знаменит, что сам бросаю тень. // Я - жизнь земли, ее зенит, // Ее начальный день»*.

В последней строфе появляется обращение, об адресанте которого стоит только догадываться. Видимо, данное обращение следует расценивать как некое наставление трансцендентного субъекта, внутренне ощущаемого самим лирическим героем, на дальнейшее творчество (самоадресация поэта). «Чудо творения» требует адекватного восприятия - «чуткости», способности поэта проникнуть в тайну Слова («первых дней»).

Единственным значимым образом в плане разрешения сущностного конфликта стихотворения является образ «любви», преодолевающий основные пространственные и экзистенциальные оппозиции: «небо - земля», «жизнь - смерть». «Любовь» заявлена в действительности, состоянии «курится», что вполне соотносимо с облаком, дымом - «рубезом» контакта человека и бога, их единением. «Любовь» представлена как поэтическое откровение, истина в творении, открывающая его тайну, но с другой стороны, допускается мысль, что тайна творения - в любви. Она («любовь») есть переживание первозданности, связующая сила всего сущего, в ней - самоочевидность божественного творения. (Вспоминается один древнегреческий космогонический миф, где Любовь (Эрос) и другие субстанциальные силы - Эреб и Ночь - породили Мировое Яйцо (прямая аналогия с Диоскурами, героями сборника «Близнец в тучах»)). Любовь преодолевает время и небытие, культивируя непрекращающееся первотворение, возможное только в Эдеме - месте, не знающим пределов явленного.

В данном стихотворении легко вычлениваются оппозиции, обуславливающие специфику синтагматического уровня образных отношений: «налево - направо»; «время - вечность»; «дни (янтарь, вино) - ночи»; «свет - тень»; «бытие - небытие»; «жизнь - смерть»; «глина (тело) - снег (мощи)»; «земля - небо (солнце, ангелы)»; «ты - я»; «чудо - чуткость». Образы, не попадающие в данную классификацию, - «тайна» и «любовь» - характеризуют незыблемый творческий принцип Эдема в его разрешении, установлении и поддержании созидательной способности, пронизывающей и объединяющей все проявления космогонии.

Парадигматический уровень представлен актуализацией образа «Эдема» в его атрибутивном становлении: «реки», «горящий, немислимый», «Адам» (являющий собой тождество микрокосма и макрокосма; созвучие *Адам-Эдем* - одно из условий их тождества (2)), «любовь». Логика этого становления видится в следующем: вначале - объективные приметы «рая», его панорама, затем - конкретизация в субъектном экзистенциальном измерении Адама-Эдема, и, наконец, - сущностное явление в онтолого-гносеологическом (смысловая наполненность творения) и аксиологическом свойствах («любовь»). Кроме этого, парадигматика «Эдема» определяется приобщением образов всех природных стихий (оппозиционно настроенных): 1-2 строфы - «вода - огонь», 3-4 строфы - «земля - воздух». Это дает основания считать «Эдем» субстанцией первоэлементов творения, универсальным источником, исчерпывающим все возможности каких бы-то ни было проявлений космоса. (3).

В заключение стоит отметить, что художественная рефлексия в данном тексте вызвана процессом самоидентификации «я» творца в своем творении. Интенциональность поэта обусловлена установлением вне-временных связей *себя-субъекта* (подразумевающееся внеконтекстуальное «я») с *собой-объектом* (Эдемом-Адамом) - что обосновывает творческую сущность в пределах явленного и потенциально возможного. «Любовь» же завершает целостность героя-автора в его субъект-объектном тождестве. Стремление лирического «я» к первоначалу, всеохватности и всеприсутствию позволяет занять ему универсальную позицию. Структура интенциональности творческого сознания обозначена синтагматическими оппозициями и парадигматической самоидентификацией образа Эдема. Аппеллятивное свойство данного сознания обнаруживается в самообращении автора как источнику порождения художественного мира (я - Эдем). Лирическое «я» тождественно божественному началу, однако сохраняется дистанция, возможность самообъективации - залога творческого процесса. В метафизическом смысле феномен поэтически представленного «Эдема» вполне можно соотносить с творческой реализацией изначального Слова в его трипостатности: дух (сила, вдохновение), явление (Адам), принцип (Любовь-Бог).

К сказанному можно добавить альтернативное прочтение данного стихотворения, принципиально меняющей его смысл. Несмотря на то, что такое прочтение имеет право на существование, однако, для нас предпочтительным является первое. Имея в виду две конструируемые нового смысла «горит Эдем» и «мертвые губы», есть вероятность констатации «грехопадения Адама». Такой образ «Эдема» может рассматриваться как метонимическое обозначение «горящего» меча ангела, охраняющего вход в Эдем, из которого был изгнан Адам (после чего, как известно, человек стал смертным). В нашем же представлении, если даже учитывать такую интерпретацию, это стихотворение, скорее всего, демонстрирует своеобразное возвращение в рай, обретение изначальной созидательной способности Слова путем воссоединения с Богом; текст же в данном отношении выступает как творческая «саморефлексия» Слова, а возникшее обращение в последней строфе можно считать его наставлением поэту - человеку, прошедшему «лабиринт», претерпевшему «второе рождение» (снятие первородного греха), посвящение в словесную сакральную традицию. В этой связи, без лишней риторичности, заметим, что данное стихотворение является знаковым, поскольку символизирует собой «поэтическое крещение» Б. Л. Пастернака.

Примечания и использованные источники

1. **Генон Р.** Символы священной науки. - М.: Беловодье, 1997. - С. 229-238.
2. Созвучие имен «Адам-Эдем» носит онтологически оправданный характер: «Также Адам назван от Эдем, матери своей, ибо это значит девственная земля. Этим именем Бог хотел напомнить ему ничтожество природы его, и на имени, как на медном столпе, выставил низость его происхождения, чтобы имя учило его смиренномудрию, чтобы не слишком много думал о своем достоинстве» (**Флоренский П.** Имена: Сочинения. - М.: Эксмо, 2006. - С. 640).
3. Добавим, что согласно апокрифическому толкованию, при рождении Адама были задействованы все стихии (см. **Громов М. Н.** К истолкованию апокрифа о сотворении Адама // Труды отдела древнерусской литературы XLII. - Ленинград: Наука, 1989; **Юнг К. Г.** *Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения. - Мн.: ООО «Харвест», 2003. - С. 366-435). Можно предположить, что в данном стихотворении имеет место образное представление Пастернака об Адаме Кадмоне, являющимся антропоморфным вариантом восприятия вселенной; в эзотерических учениях он трактовался как существо, заключавшее в себе все миры (горние и дольние), символизировал универсальный принцип постижения мироздания (через него происходит самопознание абсолюта) (**Гурьев Д.** Бог, Адам и общество. - М., 1962; **Символы, знаки, эмблемы:** Энциклопедия / Под ред. В. Л. Телицына. - М., 2005. - С. 16). С образом пастернаковского Адама соотносится мифологическая картина сотворения, которая представляла собой «цепь уподоблений: элементы макрокосмоса (небо, земля, вода, ветер, солнце, горы, реки) осознавались как элементы микрокосмоса - тела мифологического существа (первожертвы), из частей которого и был создан мир» (см. **Топоров В. Н.** Пуруша // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. - М., 1987. - Т. 2. - С. 351); также ср. со средневековой концепцией человека как уменьшенного подобия мироздания (см. **Гуревич Я.** Категории средневековой культуры. - М., 1972. - С. 38-83).

НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА КАК ФАКТОР ОТРАЖЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ СПЕЦИФИКИ

Бахарева О. А.

Оренбургский государственный педагогический университет

Каждая этнокультура представляет собой сложную семиотическую систему. Одной из её подсистем являются образные знаки, извлеченные из "текстов культуры" (как вербальных, так и невербальных). В. М. Савицкий подразумевает под такими знаками «образы, почерпнутые из хозяйственной практики, ритуалов, игр, житейских представлений, поверий, фольклора, мифологии, религии, литературы и т.д. Со временем они могут обретать относительную самостоятельность и в свою очередь способствовать созданию новых "текстов культуры" [Савицкий 1993: 117]». Практически все фразеологи солидарны в том, что образная система фразеологического фонда языка не является изолированной художественной парадигмой. Своими эстетическими традициями она тесно связана с образной системой данной этнокультуры. Фразеология выразительно и ярко отражает специфику и своеобразие языка, культуры, уклада, традиции, истории, менталитета людей. В данной статье рассматривается влияние символики цвета на семантику фразеологических единиц английского и русского языков.