



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Пространство как текстообразующая категория

И.А. ГУЛОВА
Москва

(Анализ стихотворения Д. Самойлова «И встану я. И слово канет...»)

Для выявления многомерности поэтического пространства рассматриваются основные пространственные характеристики и образы в их соотнесенности со структурными особенностями текста, доминирующими мотивами и используемыми языковыми средствами.

Ключевые слова: *поэтическое пространство; композиция; мотив; лейтмотив; поэтическое время; традиционная образность; оппозиция.*

Специфику идиостиля Д. Самойлова определяет особое поэтическое видение мира и уникальное по философской глубине осмысление мироздания¹. Поэтическое пространство как «одна из форм эстетической действительности, творимой автором» [Николина 2008: 147], является чрезвычайно показательным для творческого наследия автора, гармонично объединяющего космичность с бытовой конкретикой, художественную рефлексию с особой доверительной манерой беседы с читателем.

Текстообразующий потенциал категории пространства представлен в стихотворении «И встану я. И слово канет...» (1982), которое аккумулирует целый ряд идиостилевых доминант и строится на связи утверждения и отрицания, частного и общего, конечного и бесконечного.

¹ А.Ю. Малафеев отмечает: «Наиболее значимыми концептами в творчестве Д. Самойлова являются следующие: жизнь, смерть, музыка, искусство, одиночество, память» [Малафеев 2012: 140].

Гуллова Инга Алексеевна, кандидат филол. наук, доцент МГЛУ. E-mail: gulova@yandex.ru

Текстовое целое не является гомогенным. Развитие тематики, мотивики и параллельная этому трансформация словупотребления способствуют объединению строф в пары: начальное и заключительное четверостишия проявляют себя как оппозитивные двум срединным. Целостность стихотворения обеспечивается преобладающей формой будущего времени и своеобразно взаимодействует с членимостью: строфы плотно «сшиты» лейтмотивом и повтором сочинительного союза, которые в равной мере структурируют текст:

И встану я. И слово канет.
И больше ничего не станет.
Рассвет, рассвет. Начало дня.
Но это будет без меня.

И яблонь юное цветенье,
И трав и злаков воскресенье,
И пчел весенняя возня –
Все это будет без меня.

И паруса нальются туго,
И вы обнимете друг друга,
На плечи головы склоня.
Но это будет без меня.

И все, и все. Навеки кану.
Уйду. И я уже не стану
Сидеть у вашего огня.
Все это будет без меня².

Стихотворение написано четырехстопным ямбом, ритмические возможности этого наиболее частотного в русской поэзии размера придают тексту энергичность, позволяют балансировать на грани разговорности и книжной приподнятости, соотносят текст с поэтической традицией. Смежная рифмовка, параллелизм женских и мужских клаузул усиливают ритмическое начало стиха, а неоднотипное оформление предложений в строфах существенно обогащает его.

Уже в первой строке, замещающей заглавие, пространство заявлено как ведущая текстообразующая категория. Оно является открытым, и его центром служит лирическое *я*, которое выступает катализатором пространственной динамики. *Встану*, однократное действие, направленное вверх, влечет одномоментное рефлексорное *канет*. В соответствии с этим частное пространство приобретает графические очертания: его обозначают четкие прямые противоположенные линии.

Цепочка *встану – канет – не станет* вписана в контекстуальную канву как последовательность действий, грамматическим показателем чего служит совершенный вид глаголов, связана ассонансом и замкнута паронимически соотнесенными крайними членами, передающими соответственно утверждение и усиленное отрицание. В результате возникает эффект «свернутого», исчезнувшего частного пространства лирического *я* и возникновения инопространства небытия. При этом индуктивное следование актантов *я – слово – ничего* выдвигает в светлое поле восприятия категорию единичности и образ пустоты.

Анафорическое *и* связывает³ три пер-

² Цит. по: [Самойлов 2010].

³ «Наиболее частым приемом у поэта является употребление союзов, месторасположение которых определено началом строки» [Трепачко 2010: 136]; «В поэзии Самойлова синтаксические повторы (изосинтаксизмы) употребляются как прием композиционного членения и связывания словесного материала. Активно в данной функции проявляют себя анафоры» [Абишева 1990: 13].

вых предложения и обособляет экспозицию текста. Она организована как двойное утверждение и проистекающее из него отрицание. Лапидарность синтаксических единиц обеспечивает особую смысловую значимость каждого использованного слова, а хиазм, параллелизм и анафора делают их подчеркнуто выразительными. Лирический сюжет реализуется в эпическом ключе, изложение имеет спокойный, даже бесстрастный характер⁴.

Во вступлении (строки 3–4) обыгрывание нереализованной валентности глагола сменяется стечением таких имен существительных, которые лексически оформляют категорию времени как календарную и как традиционно-символическую и представляют время в светочетовой палитре. Номинативные предложения третьей строки не только вводят и приближают настоящее время, но и обеспечивают ретардацию в развертывании поэтического повествования, меняют его эмоциональную составляющую.

Но ненадолго. Лирический сюжет драматизируется уже в следующей, лейтмотивной строке. *Это будет без меня* – конструкция, характеризующаяся семантической диффузностью, взаимопроникновением утверждения и отрицания⁵. Ее структурная и тематическая значимость подчеркнута редкими для текста [б], [м], к тому же лейтмотив выделяется противительным *Но* в сильной позиции финала строфы, что особенно выразительно после троекратного анафорического *и*, а также бессоюзия предыдущей строки.

Основная часть текста, объединяющая вторую и третью строфы, полисобытийна, сверхдинамична и выдержана в оптимистическом утвердительном ключе. Она соотносится и с экспозицией, и со вступлением: наполняет содержанием обобща-

⁴ В связи с этим некоторые сомнения вызывает однозначность позиции Л.Ю. Клевцовой: «Однако в конце 70-х в сборниках “Залив” и “Голоса за холмами” уже возникла другая эмоциональная доминанта – ощущение старости, тоскливое предчувствие смерти» [Клевцова 1999: 21].

⁵ Сложная природа их связи отчетливо проявляется при сопоставлении с синтаксическими версиями **Это будет – меня не будет; это будет, а меня не будет; это будет, когда меня не будет.*

ющую конструкцию с двойным отрицанием *ничего не станет* и содержательно развивает номинативные предложения.

Здесь доминирует оптическая точка зрения, причинно-следственные отношения уступают место перечислительным, конкретизирующим. Изменяется морфологический и синтаксический инструментарий, активно используется прием отстранения, что позволяет представить воображаемое пространство будущего как орнаментально заполненное. Его целостность обеспечивается подчеркнутой связью (вязью!) строк, для чего служат и полисиндетон, и анафора, и параллелизм, создающие эффект синтаксического легато, служащего для передачи мотива прихода, развивающего представления о начале.

Вторая строфа представляет собой субъективированное описание, построенное на перечислении объектов, существующих одновременно (грамматическим показателем чего может служить стечение в финалиях строк существительных, образованных от глаголов несовершенного вида) и являющихся однотипными, что подчеркнуто анафорическим вертикальным *И*. В субъективированном пейзаже на оглагольную лексику переносятся характеристики человека. Они дают представления о возрасте (*юное*) и внутреннем состоянии (*воскресенье*), которым соответствует календарное время (*весенняя*).

Последовательность тематически связанных, употребленных в форме множественного числа существительных *яблони – травы – злаки – пчелы* выстраивает ориентированность пространства сверху вниз и снова вверх. Его образуют только те элементы, которые целесообразны, т.е. обладают явно выраженным жизненным потенциалом, ориентированы на продолжение, развитие, результативность и несут отпечаток естественной цикличности природы и труда человека.

Природное пространство будущего децентрично, и его компоненты характеризуются лексической однородностью, звуковой связанностью (последовательно используются [н] и [в]), нарастающей пе-

речислительной интонацией, словообразовательной общностью, морфологической ограниченностью, синтаксической одноформленностью. Кроме того, ряд однородных членов предложения эмоционально заряжен: игра цвета, света, формы, звука делает его однозначно мелиоративным.

Пространство природы, несмотря на разнообразие (сад, луг, поле), целостно; здесь преобладают растительные мотивы, изогнутые линии, округлые очертания. Оно предельно заполнено и предстает как горизонтальное, широкое, созданное прихотливыми контурами и изменяющимися динамичными линиями. На этом фоне лейтмотив, завершающий строфу, является сильнейшим нарушением антиципации, что способствует его выделению.

В третьей строфе происходит перемещение в семантическое поле «Человек», дальнейшее расширение пространства, заполнение его атрибутами романтизма.

Теперь поэтическое пространство организуется вдоль двух центров. Первый из них – образ парусника, вводящий мотив *жизнь – плавание* и задающий направление взгляда на дальний план – на пространство моря. Кроме того, образ *паруса* и метонимически связанный с ним образ *корабля* выступают как вертикальный пространственный стержень. Его контур четко прорисован изогнутой линией, привносящей динамизм: *И паруса нальются туго*. Мотив *жизнь – плавание* также развивается традиционным образом *потупного ветра* как социальной реализации человека.

Второй пространственный центр строфы связан с расширением субъектности текста и усилением его диалогичности. Пространство формируется такесикой (коммуникацией через прикосновения) и проксемикой (территорией общения) двух субъектов, представляющих лирического адресата: на смену субъектно-объектным отношениям *я – слово* приходят субъектно-субъектные *я – вы*. Таким образом пространство сохраняет вертикальную направленность, но уменьшается и изолируется; на передний план вос-

приятия выдвигается его глубоко индивидуальный характер.

Отказ от лаконичности взаимно-возвратного глагола *обняться*⁶ в пользу *обнимете друг друга* актуализирует представления и о двусубъектности действия, и о его одномоментности и синхронности. Дальнейший переход действия в позу *На плечи головы склоня* оформляет эту пространственную доминанту как подчеркнута интимную, предельно замкнутую, статичную, напоминающую скульптурную композицию.

Пространственные центры основной части текста взаимодействуют, вследствие чего возникают представления об организации пространства будущего как совокупности разных пространств. Их тесная связь обозначается вертикальным анафорическим *И*, а также параллелизмом, что сближает мир человека и мир природы.

Синтаксическая завершенность строк 9–11, различия соединительных и противительных связей через начальные *И // Но*, усиление оппозитивности множественности и единичности (*яблони, травы, злаки, пчелы – паруса – вы, плечи, головы → Все // я, без меня*) выделяют лейтмотив.

Четвертая строфа объединяет заключение (строки 13–15) и концовку – лейтмотив, подчеркнутый использованием в сильнейшей позиции финальной строки. Лексическая составляющая итогового четверостишия характеризуется повторным обращением к словарному составу первой строфы, передающему монособытийность; морфологическая составляющая не содержит имен существительных и прилагательных, обеспечивших высочайший уровень живописности изложения в основной части, активизируется категория единственного числа; син-

⁶ Невербальная коммуникация играет важную роль в формировании категории пространства: *А мы... В простор глядели синий, не разжимая рук.* («А мы куда-то мчались...»); *Повремени, певец разлук! Мы скоро разойдемся сами. Не разнимай сплетенных рук. Не разлучай уста с устами.* («За городом»); *Да, мне повезло в этом мире – Прийти и обняться с людьми...* («Да, мне повезло в этом мире...»).

таксическую составляющую вновь формирует ретроспектива – повторное обращение к выразительным возможностям синтаксического стакато первой строфы, но на новом, более высоком уровне. Членение поэтических строк соответствует мотиву разрушения личностных, пространственных и временных связей.

В заключительной строфе все линии лирического сюжета не только сходятся, но и находят здесь свою развязку. В этом смысле как оппозитивные предстают сближенные позиционно и с помощью повтора *Рассвет, рассвет // И все, и все*, свидетельствующие о структурно-смысловой связи вступления и заключения и дающие представления о конце.

Обобщающее *И все* указывает на исчерпанность предмета речи и полноту его охвата, актуализирует интонацию разговорности, обозначает отказ от предыдущей романтической палитры. Происходит окончательное перемещение в иную эмоциональную плоскость, это как бы вербализованный жест, стремление отогнать от себя видение будущего адресата, воспроизведенного на таком эмоциональном подъеме, что сквозь него явственно проступает индивидуальное прошлое лирического субъекта. На фоне расширенного времени молодости, которое представлено как эмоциональный пик жизни, мыслимое, но никак не обозначенное настоящее воспринимается как временное сжатие⁷.

Здесь наиболее силен эффект эмоционального торможения: воображаемое пространство будущего адресата оказывается слепком с реального пространства про-

⁷ Для идиостилия Д. Самойлова чрезвычайно характерна многомерность и обратимость времени: *Забыто – не забыть. И больно. И светло. И то, что будет после, Уже произошло.* («Романс»); *Она (Душа) устала прозревать Грядущее. Она устала Прошедшее переживать, Минувшее твердить с начала.* («Когда кругом цветут сады...»); *И вдруг душа душе отозвалась Из недалекого предела. Есть только «до» и «после». А «сейчас» – Лишь символ или знак водораздела.* («Ну что за эхо! Миллионы раз...»); *Вот так и нужно жить всегда: Прошедшим днем и днем вчерашним, И днем грядущим... Меж ними гранью незаметной Текущий день. И дело в нем.* («Вот так и нужно жить всегда...»).

шлого адресанта. Соответственно мотив переживания жизни совмещается с мотивом прощания с нею. И далее на передний план восприятия выдвигается тема смерти, реализуемая мотивом ухода.

Категория времени драматизируется через оппозицию ограниченное / неограниченное: *юный, весенний // Навеки*. Параллельно исчезает пространственная наполненность, радикально меняется направленность пространства, которое сейчас ориентировано вниз. Сквозь ретроспективно связанные *Навеки кану* ← *И слово канет* отчетливо проступает фразеологическое **кануть в Лету*, что обуславливает развитие мотивов исчезновения и забвения, и здесь нельзя не почувствовать полемику с пушкинским *Нет, весь я не умру – душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит*⁸...

Мотив ухода⁹ обозначен синтаксически самостоятельным *Уйду*. Оно, в свою очередь, связано с начальным *И встану я*, но усилено позиционно и синтаксически, поскольку определенно-личное предложение уже само по себе предполагает форсирование глагольной семантики, к тому же является нераспространенным. Развитие темы смерти соответствует переводение пространства в необозначенную локализаторами горизонтальную плоскость.

⁸ Ср.: *Хочется в камень вбить Тебя, строка. Нет! Тому уж не быть. Не та рука!* («Камень»); *Земная память, в общем, пустяки. Когда-то, может, вспомнятся стихи, Совсем в другом, нездешнем пониманье. Да не стихи! Две-три строки, отнюдь Не лучшие.* («Могила поэта»). И написанное в 1987 г.: *Всего с собой не унесешь. Останутся на этом свете Стихи, бессонница, галдеж...* («Всего с собой не унесешь...»).

⁹ Мотив ухода во многом определяет специфику позднего творчества поэта; см.: *Я уйду постепенно.* («Я уйду постепенно...»); *Я в этой жизни милой Изведаль все пути.* («Я в этом жизни милой...»); *Я вдале ушел. Мне было грустно. Любовь ушла. Ушло вино.* («Я вдале ушел...»); *Чуть грустнее, чуть печальней, Свет мой поздний, путь недалкий.* («Путь мой юный, свет мой ранний...»); *В уходе есть свое величье. Когда, не подсчитав потерь, Выходят прямо в безграничье И не запахируют дверь.* («Осень»); *Уйти, раствориться в России, Почувствовав радость ухода. При этом пространство расширять – Вселенная, космос, природа.* («Уйти, раствориться в России...»).

В 4-й строфе имеется свой пространственный центр, в качестве которого используется единственное (и уже этим выделенное) имя существительное. Традиционный образ *огня* соотносится с исходным *Рассвет* и дает представления о свете, цвете, тепле, а также о семейном очаге, объединении, защищенности, т.е. о бытовом и социальном полисубъектном пространстве *у вашего огня*.

В этом пространстве находится и лирический субъект – подразумеваемое настоящее актуальное. Будущее предполагает перемещение субъекта в нелокализованное пространство небытия. В связи с этим нельзя не заметить оценочности бытового и социального пространства: в заключении лирический адресат становится пассивным, что подчеркнута анжамбеманом статичного *Сидеть*. Оно позиционно соответствует *Уйду*, но это только подчеркивает их семантические и морфологические различия.

Как видим, в стихотворении двойко развивается традиционный мотив *жизнь – путь*: он, с одной стороны, ориентирован на лирическое *я* и поэтическое *слово* – это движение вниз и вдале к исчезновению и забвению; с другой стороны, когда образ пути ориентирован на лирического адресата *вы*, – это движение вперед, друг к другу или статика. В связи с этим в рамочных строфах закономерно присутствует образ *Леты*, локализатора царства мертвых. Он оппозитивен не только традиционным образам *сада* и *весны*, но и образам *моря* и *паруса*.

Таким образом, категория пространства реализуется в стихотворении как многомерная. Она объединяет пространство небытия и пространство бытия¹⁰. Последнее формируется пространством будущего, которое является обращенным пространством прошлого и подразумеваемым сжатым пространством настоящего. Пространство будущего связано с темой жизни и мотивом прихода и включает в себя пространство природы и пространство человека. Оно, в свою очередь, образуется

¹⁰ «Самойлов был мастером стихотворного повествования, в своей поэзии – эпиком не меньше, чем лириком...» [Давыдов 2001: 6].

интимным двусубъектным пространством, а также социальным и бытовым. Пространство настоящего связано с мотивом ухода и представлено частным пространством лирического я. Эта сложная пространственная структура определяет особенности композиции текста, смену мотивов при наличии лейтмотива, отбор языковых средств и приемов их использования.

ЛИТЕРАТУРА

Абишева С.Д. Поэтическая система Давида Самойлова (Стих и стиль): АКД. – М., 1990.

Давыдов А. Стихи и проза // Давид Самойлов. – М., 2001.

Клевцова Л.Ю. Поэтическая эволюция Давида Самойлова: АКД. – М., 1999.

Малафеев А.Ю. «Семантические инновации» в поэзии Д. Самойлова. – Нижний Новгород, 2012.

Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М., 2008.

Самойлов Д. Счастье ремесла. – М., 2010.

Трепачко А.Н. Творчество Давида Самойлова в контексте культуры XX века. – Ставрополь, 2010.

М.М. ЛИТВИНОВА | Эхо Юрия Нагибина Москва | («Загадка горного эха»)

В статье речь идет о том, как выразительные речевые средства и приемы организации текста служат раскрытию сложного душевного мира героя.

Ключевые слова: *лирическая тональность; психологизм; контрастное сопоставление; символическое значение.*

Эхо», один из лучших «детских» рассказов Юрия Нагибина, повествует о событиях, которые, однажды случившись, не дают покоя человеку всю последующую жизнь, заставляя его размышлять над мучительными вопросами: кто именно был послан ему на жизненном пути, зачем ему была дана эта встреча, оказался ли он достоин высокого человеческого предназначения и как прошлое отразилось на становлении его – нынешнего.

В название рассказа автор выносит номинацию реалии – основного знака изображаемого им прошлого и, много раз обыгрывая ключевое слово в тексте, подержанное и усиленное разнообразными способами звуковыражения, акцентирует внимание читателя на символических интерпретациях. Эхо может быть понято не

только как многократный и многолетний отзвук описанных событий в душе повествователя, но и как неизбежная ответная реакция мироздания на предъявляемые людьми поступки и душевные движения, как признак одушевленности, одухотворенности природного мира, вечного, пронизывающего время и пространство, но вступающего с человеком в своеобразный, доступный последнему диалог.

Повествование носит ретроспективный характер и ведется от имени главного героя, совмещающего непосредственное восприятие ребенка с осмыслением происходящего с точки зрения умудренного жизнью взрослого человека. Этот сплав из воспоминаний и воображения повествователя открывает перед читателем особый мир, несущий на себе отпечаток неповторимого эмоционально-ментального авторского освещения.

Уже в первых фразах, через именительный представления обозначая пространственно-временные координаты происхо-

*Литвинова Марина Михайловна, кандидат филол. наук, доцент МПГУ.
E-mail: litvinovamarina@rambler.ru*