

текст целого факторов, например, такого, как тип субъектно-объектных отношений, получающих либо жанровую, либо (как в данном случае) внежанровую репрезентацию, что также имеет немаловажное значение для восприятия лирического произведения. Кроме того, становится очевидной проблема изучения взаимосвязи контекста целого и контекстов всего произведения (авторский миробраз, лирическая система автора и т. д.) в процессе осуществления структурно-смыслового единства стихотворения. Решение этих проблем требует отдельного разговора.

1. Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Тр. по знак. системам. Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Т. 9. Вып. 42. 2. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. 3. Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: Сб. ст. Л. 1927. Вып. 2.

Статья поступила в редколлегию 17.02.89

Н. А. Кобзев, доц.,
Симферопольский университет

Поэтическая структура эпоса И. Сельвинского «Улялаевщина»

Известно, что эпоса «Улялаевщина» была задумана И. Сельвинским еще на студенческой скамье. Поэт урывками работал над нею в 1922—1923 гг., завершил в 1924 г., а отдельным изданием поэма вышла в издательстве «Круг» в 1927 г. Она тот час же была замечена литературной критикой, появилось немало отзывов, вокруг поэмы разгорелись острые споры [1; 2; 3]. Это и не удивительно, ибо поэма была написана соответственно программным установкам конструктивистов, в группу которых и входил тогда молодой поэт.

Впоследствии, в 1956 г., исходя из новых творческих позиций, Илья Сельвинский переработал «Улялаевщину», устранил из нее самоценность художественной формы, усилил отдельные сюжетные мотивы. О причинах переработки поэмы И. Сельвинский убедительно рассказал в письме к Э. Н. Носковой от 12 апреля 1964 г. Об этом же обстоятельно пишет и О. Резник в монографии «Жизнь в поэзии» (1972, с. 95—120). В ряду причин, нам представляется, следует упомянуть еще две. Это, во-первых, настойчивое усиление в поэме 50-х годов эпического, в частности исторического начала и, во-вторых, стремление автора во времена «первой оттепели» в советской литературе сказать свое слово о настоящем коммунисте. Переработанный вариант поэмы автор считал каноническим. Поэтика новой редакции «Улялаевщины» пока не привлекла должного внимания исследователей и до сих пор остается малоизученной.

Поэма И. Сельвинского стоит у колыбели советского поэтического эпоса. Эпичность проникает через все грани произведе-

дения, обуславливает выбор и характер огромного арсенала поэтических средств.

Поэма «Улялаевщина» — прежде всего поэма человеческих характеров. Здесь, что ни образ, то человеческий тип, психологически представляющий свою эпоху. Это касается как крупных, так и менее развернутых характеров. Среди трех основных фигур: коммуниста Гая, Улялаева и Таты, Гай обрисован наиболее обстоятельно.

Воссоздавая облик Гая, поэт обращается к многообразным средствам художественного изображения. Здесь и авторское описание, и речь героя (монологическая, диалогическая, несобственно-прямая, внутренняя и т. д.), его поступки в самых разных обстоятельствах (от бытовых до утонченно психологических: последние фиксирует сцена огромного внутреннего напряжения: Гай видит мчащегося в страхе навстречу автоколонне улялаевского коня, у которого «за копытами, путаясь в косах, женская голова на хвосте», т. е. голова Таты). Образ Гая раскрывается и по принципу отражения. Таковы, к примеру, его беседы с крестьянами, от которых он узнает о «держимордовских мерах» отдельных партработников в ходе продразверстки. Рассказ мальчонки Тишки вызывает в нем досаду и злость на тех, кто искажал идею народной власти и ломал человеческие судьбы. Чувства и раздумья героя эпичны, ибо окрашены заботой о людях, их новом бытии. Гай заблуждается, считая снятой с повестки дня проблему кулака. Еще предстоит немалая борьба за крестьянина. Эпическими средствами стремится И. Сельвинский передавать даже наиболее интимные состояния своего героя. В поэме чувства Гая нередко объективируются, обретают внешние закрепления. Улялаев казнил Тату с тем, чтобы приостановить движение автоколонны. Но Гай не останавливается. А состояние его (убита любимая женщина), обозначенное лишь одной фразой: «Гай зарычал, как во сне, глухонемым и придушенным стоном», фиксируется затем лишь во внешних реалиях, обладающих повышенной экспрессией. По законам эпоса они зримо отражают состояние души героя: «он сгорбился, точно урод», «красный след перед ним, как шлях» (след тела Таты); «Где-то в бурьянах (мелькнуло) знакомое платье»; «над ним крылатые...»; машины плывут «по красным пятнам ковыльной пыли»:

Но Гай подбородок прижал к груди,
Чтобы линию горизонта обрушить
И не увидеть, не обнаружить
Неизбежного впереди [4, с. 141].

И затем авторская строка, своего рода объективированный комментарий: «Степь... Ковыль... Орлиная сыть...». Дать более исчерпывающую информацию о состоянии героя, пожалуй, невозможно. Иносказания, недосказанность, используемые с предельной эффективностью, характерны для И. Сельвинского.

Вместе с тем поэт считает своим долгом прокомментировать изображенное более подробно, подвести некие итоги в

мироощущении героя. С этой целью он обращается к лирическому отступлению. Своеобразна структура этого отступления. Оно исходит как бы от двух лиц одновременно: автора и героя. Начало его явно авторское, затем речевые стихии сливаются, а финал, за исключением последних двух строк, полностью передается герою. Отступление содержит в себе огромный заряд гуманизма: гибель Таты рассматривается как самое жестокое преступление улялаевской «вандеи». Осуждение поэта поднимается до уровня того гуманистического пафоса, который формировала новая революционная эпоха, т. е. гуманизма активного, действенного, разумного.

Антипод Гая, его враг Кирияк Улялаев изображается в поэме более сдержанно. Поэт ограничивается портретом, диалогом и авторским описанием. Портрет «батьки» весьма показателен. Он дается дважды: первый раз — одной строфой, второй — двумя. В остальных случаях поэт ограничивается штрихами. Всего этого достаточно, чтобы облик его возникал в нашем изображении стереоскопически:

Улялаев був такий: выверчено вико,
Плечи кучугурами, кавуном кулак.
Зроду не бачено такого чоловика,
Як той батько Улялаев Кирияк.
Зараз узнаєш ты, степь, Кирияка:
Хлопцы — вважай! Дивчата — голубь!
Рудый, сивый, старый, як собака,
В ухе сережка — с дыркою рубь [4, с. 61].

Наружность Улялаева пугает даже отпетых бандитов. Его внешнее уродство не что иное, как продолжение уродства внутреннего. Оценочные элементы портрета Улялаева используются не столько с целью романтизации персонажа, сколько с целью деэстетизации образа, его развенчания [3, с. 24—26]. Перед нами античеловек, особь социально-опасная, враждебная всему человеческому. Такова природа портретной эпики Сельвинского. Эпичность ощущается и в речевой стихии Улялаева. Отбор слов, их акцентация, искажение, наплыв украинизмов, характерная интонация, предельная краткость реплик, двусмысленность фразы — отличительные приметы его речевого стиля. Речь «батьки» ярко характеризует убожество его мировосприятия, своего рода «бандитизм» духа. Поэт клеймит разгул анархии, видит ее эфемерность, нелепость и ничтожность пред лицом Великой Истории Человечества. Улялаев погибнет от руки своих же приспешников. Улялаевщина истает, как ночная химера.

Среди композиционных средств изображений особое место занимает в поэме диалог. Сельвинский использует многообразную диалогическую палитру. Наряду с классическим типом диалога здесь функционируют различные его ипостаси: монологизированный диалог, персонифицированный и неперсонифицированный массовый диалог, односторонняя реплика, психологизированная реплика, внутренний монолог, несобственно-прямая речь, сдвоенное говорение (автор и герой как бы сов-

местно ведут мысленный разговор), реплики-ретардации, монологизированные (в то же время внутренне диалогизированные) авторские отступления, монологи-телеграммы, речи-выступления, балаганный диалог и др. Все эти типы, виды и подвиды диалога превращаются в сюжете в самое эффективное средство воссоздания действительности. Если принять во внимание тот факт, что поэма густо насыщена диалогом, отличается остронапряженным характером действия, а основной композиционной единицей является сцена, то сама собою напрашивается параллель между этой поэмой и драмой.

Эффективным художественным средством у Сельвинского является и массовая сцена. Слова Д. Фурманова о «Железном потоке» А. Серафимовича [6, с. 256] вполне применимы к Сельвинскому: массовые сцены — родная стихия поэта. В этих сценах нашли свое отражение все классы и социальные прослойки молодой революционной державы: рабочие, крестьяне, солдаты, мелкобуржуазная стихия (анархисты-улялаевцы), мещанско-обывательская среда. Ярче других представлены улялаевцы. Здесь массовая сцена не только эффективное визуальное средство изображения, но и эффективнейшее средство характеристики. С ее помощью автор подчеркивает и то, что можно назвать внутренней эволюцией анархистствующей толпы: от едва намеченной трещины в монолите стихии (выступление гимназистов) до раскола на две части при отступлении из Буранска, до очевидного распада (при бегстве от автоколонны) и, наконец, до самоуничтожения в сцене расправы анархистов над Улялаевым.

В изображении массовой сцены Сельвинский предстает и как мастер массового портрета. Здесь, как правило, общее передается через частное, т. е. через множество конкретных представителей массы. Характерно, что эти представители, зафиксированные беглым штрихом, претендуют на «лица необщего выражения» и сохраняют его вопреки естественному стремлению толпы растворить все в себе, ассимилировать, окрасить под общий фон.

И. Сельвинский не только мастер показа людской стихии. В те времена жизнь не мыслилась без лошади. Ни с чем не сравнима в поэме своего рода «массовая сцена» — картина угона лошадиного табуна с территории завода и изображение мчащейся по степи массы коней. Справедливость восторжествовала: крестьяне получили от государства лошадей, а потому гордо повторяют:

— Да-а... Вот это, брат, наша власть! [4, с. 46].

Эпизации замысла содействует осязаемая, почти осязаемая предметность поэтической строки И. Сельвинского. Локально-бытовые, исторические, психологические и другие детали буквально переполняют поэму и крепко привязывают ее ко времени первых лет Октября. Она как бы вырастает благодаря этим реалиям в свою эпоху, более того, и сама превращается в неотъемлемую реалию своего времени.

Что касается пейзажа как художественного средства, то он вводится в поэтическую ткань произведения крайне осторожно. Собственно, в поэме можно обнаружить все три крупные пейзажные зарисовки, которые выполняют типично эпические сюжетные функции: отражают состояние души эпического героя — крестьянина. Вот первый пейзаж. Наступает ранняя весна, крестьянин в тревоге. Надо пахать заблаговременно, а на одной кляче много не вспашешь. Да и не у всех она имеется... В весеннем пейзаже трудно сдержать лирическое начало, которое то и дело вырывается наружу. И все же автор как бы удерживает его в повиновении, обозначая лишь минимально (намекает на пробуждение природы: «И запах весны волновал, как весть»). Второй пейзаж открывает шестую главу поэмы. Он состоит из пяти строк и носит исключительно информативный характер, т. е. обозначает время действия: холодный март в Буранске, начало весны, на улице зябко, неуютно, неприятно. И, наконец, третий пейзаж, самый обширный из восьми строф (уже после разгрома Улялаевщины) — тоже носит характер объективной информации, а именно: сообщает об осени, умиротворенном состоянии природы, собранном урожае. Люди едут на осеннюю ярмарку в Буранск. Одновременно пейзаж отражает и успокоенное общественно-социальное бытие крестьянской массы. Лиризма здесь и вовсе нет. Картина целиком и полностью объективирована.

Такую функцию выполняет у Сельвинского одно из наиболее лирических средств изображения в литературе — пейзаж. Намеренное лишение пейзажа лирического начала преследовало одну цель — и пейзаж поставить на службу эпосу, заставить говорить его о судьбах множеств, массы.

Эту же роль, но с большей эффективностью, исполняет в поэме и авторское отступление. Оно сопровождает многие сцены, появляется и в самых ударных местах сюжета. Отступление является особой структурной клеткой композиции поэмы. В его задачи входит акцентация идеологического смысла. В нем, как бы отстраняя героев и события, берет слово сам автор, высказывая свое отношение к изображаемому, давая прямые оценки событиям.

Авторские отступления, как правило, разные по характеру: развернутые, лаконичные, штриховые. Их вид диктуется динамикой событий. В быстро текущих обстоятельствах такое отступление минимально по объему, в плавных — развернутое.

Нередко оно сливается с внутренним монологом главного героя Гая и тогда получает заметную экспрессивную окраску. Для Сельвинского это наиболее мобильное и управляемое художественное средство. В нем поэт не скрывает своего «я», наоборот, он всячески, так сказать, размаскировывается перед читателем. Нередко автор вступает и в прямое общение с ним. Таковы, скажем, отступления-обращения к читателю в 1-й и 3-й главах. В первой главе оно вводится как бы походя, в

обстановке острого спора героев, а потому в лаконичном варианте:

В русской литературе типаж
Выписывается всегда кропотливо
Со всеми деталями, четко на диво —
Во все эпохи методика та ж;
Но в русской народной драме, однако... [4, с. 33]

Далее поэт подчеркивает, как именно..., и что этот способ в данном случае ему как повествователю подходит всего больше. И продолжает:

Мне с типажем канителиться некогда:
Дел предо мною — кипа из кип.
Так вот я сразу: в бушлате некто
У меня положительный тип,
Тогда как сосед его — тип отрицательный.
Договорились, читатели?

Естественно, что эти герои будут представлены в сюжете и без такого предупреждения. Главное в ином — в эффекте авторского присутствия, что, с одной стороны, дает ему возможность для комментирования изображаемого, а с другой — устраняет из-под ног критиков основу для искаженного толкования авторских пристрастий, симпатий и антипатий.

Второе из отмеченных ранее отступлений открывает третью главу поэмы. Оно, таким образом, не ситуативное, а потому развернутое и состоит из 17 строф. Это опять-таки обращение к читателю, но уже не торопливое, а раздумчивое. Здесь И. Сельвинский размышляет о той поэтической форме, которой отдает предпочтение теперь, ибо

Идут такие разговоры и гулы,
Каким в увядшем ямбе не пройти [4, с. 47].

Он доказывает необходимость изображать все это по-новому: синкопами, паузами, затактами, конрапунктами и т. д. Век диктует поэту стиль, — заявляет убежденно автор. И мы вместе с читателем, к которому обращается поэт, понимаем, что

Илья умеет ямбами писать,
А раз не хочет, пусть иначе пишет...

а потому вполне разделяем не только его новаторство, но само понимание этого новаторства:

Поэзия — это слова, но такие,
Где время дымится из самых пор.
Так дай же в стихи ворваться стихии
Все эстетам наперекор [4, с. 48].

И. Сельвинский действительно создает (не случайно он произносит «Да осенит меня Мусоргский!») *свою музыку стиха*, где все: от микроклетки стиховой ткани, т. е. ритма, через оригинальность стилистического тропа, через звуковое оформление и до рифмы — звучит своеобразно, новаторски, формируя неповторимый стиль в нашей поэзии — стиль Ильи Сельвинского.

Автор не менее эффективно использует в своей поэме и много других композиционных средств. Среди них можно обозначить мини-характеристики эпизодических персонажей,

авторские реплики и ремарки, внутренний монолог, несобственно-прямую речь, жест как средство характеристики, ретроспекцию, песенные формы изложения, говорящую ономастику, авторские вводы — зачины, элементы документализации сюжета (лозунги, телеграммы), обилие необычных стилистических тропов как микроэлементов архитектоники вещи и т. д. Весь этот мощный художественный инструментарий совершенно естественно вводится в организм сюжета и составляет его живые клетки, его душу, дыхание... Здесь нет ничего лишнего, все отлаженно функционирует, все подчинено одному: сюжетному воплощению грандиозного идейного замысла.

Канонический вариант, как показывает анализ, исключает двойственное истолкование идейной направленности произведения. Если уже в 20-е годы критик А. Селивановский отмечал: «Сельвинскому нужно верить. Он наш. Он искренне пришел к пролетариату» [5, с. 97], то ныне в этом сомневаться не приходится.

И. Сельвинский создал действительно исключительное по своей силе и выразительности поэтическое полотно о борьбе революционного народа за власть Советов, за утверждение подлинной человечности, активного, настоящего гуманизма. Его вклад в художественное воссоздание первого этапа борьбы за новую жизнь неоценим и, к сожалению, до сих пор недостаточно оценен аналитической мыслью.

1. Зелинский К. И. Поэзия как смысл (Философия «Улялаевщины»). М., 1929. 2. Коган П. С. О возрождении эпоса и о Сельвинском // Вечерняя Москва. 1927. Сент. 3. Перцов В. Писатель и новая действительность: Сб. ст. Изд. 2-е, доп. М., 1961. 4. Сельвинский И. Улялаевщина // Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 2. 5. Селивановский А. Стихи и план // Молодая гвардия. 1927. № 3. 6. Фурманов Д. Сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 3.

Статья поступила в редколлегию 05.05.88

И. М. Салтанова, ассист.,
Каменец-Подольский пединститут

Поэтический мир романа Г. П. Данилевского «Сожженная Москва» (человек, пейзаж, вещь)

Художественный реализм XIX—XX вв. углубляет представление о мире и человеке, открывая социальную детерминированность характера, создавая образ среды, окружающей личность. Образная система произведения при этом не сводится к одному лишь человеку как предмету изображения. И пейзаж, и вещный мир как объекты изображения не лишены определенной самоценности и автономности.

Писатели XIX в. справедливо считали, что нельзя узнать человека, не изучив его дом, одежду, страну. Более того, они