

## О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА В СТИХАХ Б. ПАСТЕРНАКА „СПЕКТОРСКИЙ”

А. С. Карпов

Жанр романа в стихах не относится в русской литературе к числу распространённых. Одну из главнейших причин этого видят в том, что „Евгений Онегин”, открывающий историю этого жанра в русской поэзии, оказался образцом недосягаемого совершенства. Пушкинский роман стал как бы моделью жанра, и вольная или невольная ориентация на эту модель характерна и для поэтов (обращающихся к этому жанру), и для критиков, (исследующих его).

Определение специфических особенностей указанного жанра встречается, например, в „Истории русского советского романа”: „Роман в стихах — оригинальный стык специфических признаков поэзии и прозы. Стихотворный роман тяготеет к многоплановому повествованию, с эпической полнотой осмысляющему действительность. В нем мы наблюдаем и значительное количество действующих лиц, одинаково претендующих на роль героя, и разветвленный сюжет, рассказывающий об истории человеческой судьбы, погружающий нас в размышления о личности и обществе. Но не будем забывать, что перед нами роман в стихах. Стих динамизирует повествование, „сокращает” его, переводит его зачастую из логического в эмоциональный план. Благодаря специфичности художественных средств поэзии, стихотворный роман более условен, чем прозаический, его характеры более „обобщены”, повествование непрерывно сопровождается лирическим аккомпаниментом”<sup>1</sup>.

Основой для такого определения жанра послужил пушкинский роман. И не без основания: как отмечено в той же „Истории русского советского романа”, в русской поэзии XIX века обращение к этому жанру каждый раз непременно ссылавалось с „Евгением Онегиным” („Свежее преданье” Я. Полонского, „Владимир Волгин” Н. Панова, „Онегин наших дней” Л. Мунштейна).

И однако же, сравнение с эталоном (как бы значителен сам по себе он ни был) суживает возможности литературоведческого анализа. Специфика жанра невольно превращается при этом в омертвевший набор свойств и признаков, а возможности развития и видоизменения жанра ограничиваются лишь вариациями в пределах этого набора. И при этом неминуемо осуждается всякое отступление от таким образом выведенных норм. Однако эти отступления — если принять такую точку зрения — объясняются причинами двойного

<sup>1</sup> История русского советского романа. Кн. I, М.—Л., „Наука”, 1965, стр. 237.

рода. Попросту неверным авторским определением жанра или стремлением к обновлению его.

В первом случае, мы как правило имеем дело с произведениями откровенно слабыми, без основания претендующими называться романами: „На страшный бой, или Гений и паразиты” Г. Косткина и Нижегородца (1902), „Ольга” Ф. Гриневича (1907), „Елена Деева” Л. Столицы (1916, за весьма короткий срок роман выдержал четыре издания), „Айша Хабибулина” К. Федотова (1914), „Ставка на бессмертие” В. Каменского (1920), „Рояль Леандра” И. Северянина (1935) и др.

Второй случай сложнее и заслуживает пристального внимания.

Шумные, широковещательные декларации конструктивистов, объявлявших большие эпические формы единственно достойными эпохи, предшествовали появлению стихотворного романа И. Сельвинского „Пушторг” (1929). В критике — и при появлении романа и в наши дни — ему уделено немало внимания, и это позволяет нам, говоря о нем, ограничиться несколькими словами.

Решение поэтом центральной в романе проблемы интеллигенции и революционного строительства в целом уже не вызывает сегодня тех возражений, которые резко звучали в критике начала 30-ых годов. Тем отчетливее заметна нарочитая — на грани формализма — усложненность всего строя романа. Сельвинский стремится дать средствами поэзии анализ эпохи в ее реальных противоречиях, но догмы конструктивизма, которым поэт старательно следует, ограничивают его возможности. Статистические выкладки, прозаизированные пояснения, внесюжетные размышления, полемические выпады в адрес литературных противников — все это не расширяет сферу изображения в романе, а попросту уводит в сторону, воспринимается как вторжение в живую ткань романа чужеродных тел. В романе Сельвинского нет того фокуса, к которому стягивались бы все его нити. В пушкинском романе таким фокусом оказывалось лирическое начало. Принципиальный (по крайней мере в то время) противник лирики, Сельвинский ориентируется в своем романе на иные законы — законы прозы (это относится и к принципам сюжетосложения, и к принципам создания характеров и, наконец, к стилю). Отмеченные выше отступления от повествования призваны сыграть ту же роль, что и лирические отступления в пушкинском романе, но с ролью этой явно не справляются. В результате, роман Сельвинского оказывается не в состоянии обрести художественной целостности.

Не последнюю роль играет при этом, очевидно, и то обстоятельство, что автор „Пушторга” явно отталкивается от много раз упоминавшегося эталона жанра. Но простая замена одних принципов другими не только не в состоянии дать новое качество, но и губительно сказывается на произведении.

Едва ли заслуживают внимания другие образцы этого жанра, появившиеся в советской поэзии 30-ых годов: „В гостях у египтян” Г. Санникова (1933), „Дружба” А. Хазина (1934), „Челюскинцана” И. Сельвинского (1938), „Могущество” В. Каменского (1939). Все это произведения откровенно слабые, дающие весьма скудные представления об облике эпохи, облике человека. Впрочем, роман Г. Санникова получил в свое время восторженную оценку в рецензии, написанной А. Белым.<sup>2</sup> Оценка эта была явно — и при том неоправданно — завышена.

<sup>2</sup> Белый, А. Поэма о хлопке. — „Новый мир“. 1932, № 11.

По весьма единодушному мнению критики, неудачным оказался и роман в стихах Б. Пастернака „Спекторский”, появившийся в 1931 году. Роману этому предъявлялись те же обвинения, что и лирике Пастернака, и главнейшее среди них — уход от коренных проблем современности в камерный мирок, и еще — остраненность, а стало быть и нарочитая (по мнению критики) усложненность изображения мира, воссоздаваемого сложными ассоциациями с природой и проявлениями душевной жизни героя.

Сообщая на страницах „Литературной газеты” об обсуждении „Спекторского” в редакции отдела поэзии Гослитиздата, Д. Кальм писал: „Задачу, которую ставил себе Борис Пастернак, работая над „Спекторским”, он формулирует как стремление изобразить перелом очевидности, дать общую сводную картину времени, „естественную историю быта”. Однако, по мнению критика, поэт с этой задачей не справился: „Спекторский” — поэма бесспорной, очень большой поэтической ценности. Но от изощренной вязи ее стихов веет упадком, ущербом, осенними мотивами”.<sup>3</sup> В подтверждение этого указывается на... преобладание в „Спекторском” образов осенней природы.

„Спекторский” назван в указанной статье поэмой, и это не случайно: эталону жанра он явно не соответствовал. Однако, и с этой точки зрения в новом произведении Пастернака оказывалось немало изъянов. Так, А. Селивановский писал о „лоскутности композиции поэмы, с выпадением из нее многих необходимых мотивов и сюжетных узлов”. Естественно, это вело к весьма суровому выводу: „Художественно сильная в некоторых своих главах и строфах, поэма в целом расплзается по швам”.<sup>4</sup>

Несостоятельность этого вывода обнаруживается особенно отчетливо, если вспомнить, что в романе в стихах движение сюжета подчинено столько же законам эпики, сколько и законам лирики. Л. Тимофеев справедливо указывает на то, что в произведениях этого жанра особую роль играет повествователь: его переживания „заменяют те или иные сюжетные звенья, те или иные действия персонажей, по которым мы судим о них в эпических произведениях”.<sup>5</sup>

Вопреки привычным канонам жанра, лирика оказывается в „Спекторском” не аккомпаниментом повествованию, а ведущим началом; движущей силой сюжета является не столько развитие событий, сколько развитие переживания, и все персонажи обречены на роль служебных при главном, наконец, рамки изображаемого здесь мира оказываются суженными до того мира, в котором живет герой произведения.

Позволительно, однако, утверждать, что усиление в стихотворном романе Пастернака лирического начала вплоть до придания последнему жанровообразующей роли, является характерной чертой развития русской поэзии в XX веке. Но пожалуй, только лирическая поэма — новая разновидность жанра поэмы — уже вполне обрела к этому времени права гражданства. А например, драматической поэме С. Есенина „Пугачев” (1922) критика, подчас, отказывала в праве называться поэмой, видя в ней то „собрание лирических стихотворений”<sup>6</sup>, то „сплошное лирическое излияние самого Есенина”<sup>7</sup>. И роман в сти-

<sup>3</sup> Кальм, Д. „Спекторский“ Б. Пастернака. — „Литературная газета“, 1931, 19 марта.

<sup>4</sup> Селивановский, А. Поэт и революция. О творчестве Б. Пастернака. — „Литературная газета“. 1932, 5 декабря.

<sup>5</sup> Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы. М., Учпедгиз. 1959, стр. 347.

<sup>6</sup> Якубовский, Г.: Поэт великого раскола. — „Октябрь“, 1926, № 1, стр. 132.

<sup>7</sup> Лелевич, Г.: Сергей Есенин. Гомель, 1926, стр. 29.

хах в сознании читателей и критики продолжал оставаться неизменным, что соответствовало реальному положению вещей в истории русской поэзии.

Мир замкнутой в себе души неизменно остается в центре внимания Пастернака. Лирический субъект оказывается в его поэзии не призмой, фокусирующей идущие извне лучи, но средоточием мира. Наиболее отчетливо сказывается это в стихах Пастернака в 20-ые годы.<sup>8</sup> („Спекторский” писался с 1924 г. по 1930 г.).

Так находит объяснение выбор в герои романа „человека без заслуг” (предмет постоянных упреков критики). Причины, по которым он оказывается в центре повествования (но не произведения!), объяснены поэтом без обиняков:

Я б за героя не дал ничего  
И рассуждать о нем не скоро б начал  
Но я писал про короб лучевой,  
В котором он передо мной маячил.<sup>9</sup>

Нужно ли доказывать, что „человек без заслуг” не менее других достоин внимания художника? Дело, очевидно, не столько в качестве героя, сколько в том, как отразился в нем мир, в котором он живет. Связь же личности с миром оказывается в поэзии Пастернака чрезвычайно сложной и, так сказать, опосредствованной: прежде всего — через мир природы. Именно поэтому отсутствие в „Спекторском” непосредственного изображения сферы общественной борьбы еще не делает роман камерным. Эпоха открывается в романе не непосредственно в поступках и судьбе Сергея Спекторского — он оказывается фигурой малодейственной, — а скорее в том неустойчивом равновесии ливней, вьюг, бурь, которые и определяют атмосферу романа.

Вызвано это тем предпочтением, которое отдает поэт изображению общего перед частным. Говоря об этом в романе прямо и не раз („О личностях не может быть и речи. На них поставим лучше тут же крест”), Пастернак придает своей мысли форму поэтической декларации:

Поэзия, не поступайся ширью.  
Храни живую точность: точность тайн.  
Не занимайся точками в пункте  
И зерен в мере хлеба не считай.

Именно лирика — и только лирика — оказывается в состоянии выполнить этот завет: благодаря лирическому началу возникает то „обобщение”, „стяжение”, которое является специфическим свойством стихотворного произведения. Детали, в действительности далеко отстоящие друг от друга, различающиеся достоинствами и масштабами, лирика стягивает воедино, делает частями целого, заставляет служить общей цели.

Так воссоздается в восьмой главе романа революция — через ощущение мирового катаклизма, заново начавшейся истории человечества. Образ девочки, вырывающейся из закрытого чулана и летящей „в пролом открытых пре-

<sup>8</sup> Об этом подробнее см. в нашей книге: Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-ых годов. М., „Наука”, 1966, стр. 145—171.

<sup>9</sup> Здесь и далее цитаты из „Спекторского” приводятся по изданию: Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М—Л, СП, 1965.

имущество На гребне бесконечных степеней” несет в себе представление Пастернака о величии этического содержания революции.<sup>10</sup> Образ этот далее сливается с образом зари: „Разбив окно ударом каблука, Она перелетает в руки черни И на ее руках за облака”. Но ошутима и связь этого образа с образом „Маруси тихих русских захолуствий, Поколебавшей землю в десять дней”. В свою очередь, революционерки Маруси, Марии Ильиной, с одной стороны, предстает в окружении реальных деталей революционного быта („Там по юрам кустились перелески, Пристреливались, брали, жгли дотла”), а с другой — входит в картину бушующего над землей урагана („Не плакалась, а пела вьюга. Чуть не Как благовест к заутрени средь мги”). Эпоха воссоздается при этом многопланово, в разных ее пластах; в единое целое соединяет эти детали лирическое переживание.

И так — не только в восьмой главе. Предчувствие разыгравшихся здесь вьюг и бурь встает уже в главе четвертой, где толпе обывателей с их мелочными заботами („Предвестий политических тревог Довольно мало в ожиданиях этих”) противостоит природа, которая „всем телом алчет перемен”, и перемены эти неотвратимо приближаются: „...Средь травы, тайком, наедине, Дорожку к дому огненно наохрив, Вечерний сплав смертельно леденел”.

Воссоздаваемый в романе мир оказывается гораздо шире того, в котором живет его центральный персонаж. И перипетии судьбы Сергея Спекторского получают объяснение в тех процессах, которые происходят в этом большом мире. Это относится даже к его роману с Марией Ильиной: дочь народовольцев, революционерка, Мария раньше Спекторского поняла, что разрыв неизбежен — внезапная отлучка Сергея лишь ускорила этот разрыв. Он был закреплен революцией: причастность к ней придает словам Ильиной в ее последнем разговоре со Спекторским беспощадность (краска стыда заливает лицо Спекторского во время этого разговора).

Но воссоздается этот мир приемами и средствами не традиционными. Не разветвленный сюжет, а система ассоциаций (часто — весьма отдаленных) оказывается структурной основой произведения; круг жизненных событий ограничен рамками судьбы центрального персонажа романа, в то же время события эти воспроизведены подчеркнуто бегло, отрывочно — рассказ о них прерывается на полуслове, уступая место прямому лирическому высказыванию. Высказывания эти не развивают сюжетную (событийную) линию, а непосредственно выводят частное (событие, отдельные детали) к общему. От этого изображение обретает не только большую глубину, но и большую широту. (Вспомним, например, многозначительные слова из третьей главы: „Не спите днем. Как временный трактат Скрепит ваш сон с минувшим мировую. Но это перемирие прекратят!”). Но открыто выраженное переживание принадлежит столько же лирическому герою, сколько и центральному персонажу романа: грань меж ними порою оказывается весьма зыбкой.<sup>11</sup> (См.: „Весь день я спал, и рушась от загона...”, и „Когда он в сумерки открыл глаза...”).

<sup>10</sup> Это отразилось и в автобиографии поэта, написанной одновременно со „Спекторским“, в 1932 г.: „В революции дорожу больше всего ее нравственным смыслом. Отдаленно сравнил бы его действие с действием Толстого, возведенным в бесконечную степень”. Центральный государственный архив литературы и искусства, фонд 379, оп. 1, ед. хр. 24.

<sup>11</sup> На близость центральных персонажей лиро-эпических произведений Пастернака его лирическому герою уже тогда обратила внимание критика. „Между Шмидтом и Спекторским, Сережей и „я“ поэта, определяющим его лирику, легко провести известное сближение”. Эльсберг, Ж.: Мировосприятие Б. Пастернака. („На литературном посту“, 1930, № 7, стр. 49).

Здесь — ключ к пониманию жанровой природы стихотворного романа Пастернака.

В центре внимания автора „Спекторского” оказывается внутренний мир человека, стоящего на рубеже двух эпох. Но воссоздается этот мир средствами лирики, проецируясь в то же время на образ то отдаляющийся, то сближающийся (подчас — почти сливающийся) с образом лирического героя. Сам же этот внутренний мир героя является в романе отражением (и одновременно — частью) того мира, в котором живет человек. Таким образом изображение действительности в романе как бы дважды опосредствовано: через лирическое переживание и вдобавок — через призму того характера, который оказывается в центре повествования. Отсюда — крайняя усложненность художественной структуры произведения: связь центрального персонажа романа с эпохой оказывается и неосознанной им самим, и весьма ограниченной. Это, в свою очередь, вызывает чрезвычайную прихотливость развития произведения, эпоха отражается в деталях случайных и мелких. Однако же и случайность, и мелочность характеризующих эпоху деталей оказывается мнимой: лирическое начало (прямое осмысление, оценка) выводит эти детали к общему — действительно, возникает „короб лучевой”. Примером может служить глава вторая: обилие и яркость бытовых подробностей не превращает описание встречи Нового года на лесной даче в жанровую сцену. Да и сама эта детальность описания весьма своеобразна — детали, выступая лишь в качестве частей целого, обретают способность взаимозамещения („Спустившись вниз, он разом встал в затылок Пыланью ламп, опилок, подолов, Лимонов, яблоч, колпаков с бутылкой И снежной пыли, ползшей из углов”. Прием этот намеренно обнажается: „Рассказывать ли, как столпились, сели, Сидят, встают, — шумят, смеются, пьют?”

Глава эта является завязкой повествования, и не случайно уже здесь в мирное течение дней врывается, спутывая планы „рождественских застолий”, непогода. Но возникающие при этом обнаженные ассоциации („Леса с полями строятся в каре, И дышит даль нехолостою грудью, Как дышат дула полевых орудий, И сумерки — как ласки батарей”) встретятся лишь в первоначальных редакциях главы. Их нет уже в первом издании „Спекторского”: здесь воссоздается общий облик эпохи, но не ее конкретные черты. Стих от этого явно проигрывает в ясности.

Вспомним еще раз строку из „Спекторского” — „Поэзия, не поступайся ширию”. На протяжении всего романа поэт остается верен этому своему призыву. И дело не только в том выведении частного к общему, о котором выше шла речь: сама беглость, отрывочность повествования позволяет представить каждый отдельный случай, ситуацию, деталь, как звено оставшейся за пределами романа цепи. Важно еще и то, что при этом связь событий во времени если и не утрачивается, то значительно ослабевает: они встают одно подле другого. Ощущение это усиливается намеренным пропуском весьма важных звеньев в цепи времен: „Прошли года, Прошли дожди событий, Прошли, мрача Юпитера чело. Пойдешь сводить концы за чаепитьем, — их точно сто. Но только шесть прошло”. Так обнаруживается присущая именно лирике тенденция к воспроизведению происходящего (через непосредственное выражение переживания) лишь в настоящем времени.

Не случайно однако же лирическое произведение тяготеет к краткости: переживание, развиваясь во времени, прежде всего, начинает утрачивать свою непосредственность, и это иссушает стих. В то же время, оказываясь консти-

тутивной основой большого по объему произведения, оно неминуемо ведет к статичности предмета поэтического исследования. В „Спекторском” этим предметом оказывается эпоха, и дается она словно бы в одном — горизонтальном — разрезе.

Особенности стихотворного романа Пастернака оказывается возможным понять и объяснить лишь в том случае, если признать, что определяющим в нем является лирическое начало. Именно здесь находит объяснение, например, отмеченная выше прерывистость повествования, смешение в пределах произведения событий и деталей разных достоинств и масштабов: движущее произведение лирическое переживание развивается не последовательно, а словно бы толчками, и тем сохраняется непосредственность его выражения.

Еще важнее, однако, то, что обстоятельства в лирическом произведении обладают меньшей — нежели в произведениях эпических и лиро-эпических — самостоятельностью и являются, главным образом, сферой выявления лирического характера. В „Спекторском” же характер этот оказывается в сложном единстве с образом центрального персонажа романа. Свойством этого, так сказать, комплексного характера (и прежде всего — его связью с эпохой) и определяется как отбор воспроизводимых в романе Пастернака обстоятельств, ситуаций, так и композиция произведения.

В то же время отсутствие непосредственной связи — и даже обязательности — в воспроизведении этих обстоятельств невольно наводит на мысль об аналогии этой формы формам собственно эпическим. Это лишь аналогия, не более (в эпосе кажущаяся необязательность отдельных сюжетных линий, сцен, деталей позволяет представить изображение как часть бытия), но вызвана она тем, что перед нами — большая лирическая форма.

Каноны жанра романа в стихах в „Спекторском” нарушены. И нарушение это вызвано тем, что лирическое начало в романе Пастернака не просто усилилось, но получило качественно иную, нежели прежде, функцию — стало определяющим в структуре романа. Многими чертами своими роман этот сближается с лирической поэмой — жанром, возникшим и интенсивно развивающимся в поэзии XX века. Но эпоха изображена здесь с той широтой, которая определенно позволяет отнести „Спекторского” к романам в стихах. С тем, однако же, существенным уточнением, что перед нами — *лирический роман в стихах*. Этим и определяются его жанровые особенности.