

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН



Гуманитарное Агентство
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

Санкт-Петербург
2000

СОВЕТСКИЙ РОМАН-ЭПОПЕЯ

Галина Белая

I

За несколько лет до своей внезапной смерти Мераб Мамардашвили с какой-то странной настойчивостью возвращался к мысли о способности советской культуры оперировать фикциями и «версиями»: общество оперировало языком, который не был адекватен реальности, более того — в действительности происходило «нечто совсем инородное этому языку»¹. Речь шла не только о казенном, обладающем способностью «уничтожить саму возможность оформления и кристаллизации живой мысли»² языке, но главным образом о «псевдоназваниях», обладающих «зарядом отрицательной, порочной энергии»³, исходящей от ложной парадоксы. Это, считал Мамардашвили, «совершенно первобытное, дохристианское состояние какого-то магического мышления, где слова и есть якобы реальность»⁴. Вспоминая роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», героя которого друзья упрекали в том, что он оторван от действительности, философ присоединялся к его возгласу: «Но есть ли в России действительность?»

Фикции и версии, считал Мамардашвили, пронизали советскую жизнь. Они привели к «фокусническому устранению реальности»⁵ и рождению ситуации, когда люди «могут смотреть на предмет и не видеть его...»⁶, когда человеку начинает казаться, будто «реальность просто отменили, испарили ее»⁷.

Осознание этого обстоятельства имеет непосредственное отношение к процессу реинтерпретации культуры, который разворачивается на наших глазах. Объект, который мы довольно долго исследовали, даже его довольно устойчивые сегменты, не вызывавшие как будто сомнений, вдруг начинают терять прежнюю определенность, побуждают заново взглянуться в него. И тогда при непредвзятом (насколько это возможно) видении исследователя, прежние определения этого объекта начинают казаться тягостным недоразумением. Происходит это вовсе не потому, что мы поумнели. В той системе мышления, которая долгое время казалась нам бесспорной и устойчивой, центральной была идея об исторической значительности Октябрьской революции: она определяла специфику художественной матрицы советской культуры. Мысль о том, что небывалый масштаб исторического переворота в России сам по себе трансформирует художественную систему, рождает новую иерархию художественных ценностей, казалась естественной. Государство жаждало самоутверждения и теоретического подтверждения своей исключительности и торопило культуру.

Поскольку революция изначально присвоила себе знак события всемирного значения, следовало обосновать ее место во всемирной истории. Так появилось в советской критике, а затем и в литературоведении слово «эпос», до 1920-х годов употреблявшееся исключительно в контексте исследований о древних литературах. Поначалу употреблявшееся как слово обиходного языка, как эмоциональное патетическое «величание», слово «эпос» призвано было увенчать революцию⁸. Тем самым понятие «эпос» изначально имело импульс идеологический (таково было «социальное задание»⁹), но выступило оно в советской науке как теоретическая декорация новой методологии.

Параллельно шел процесс создания декораций художественных. Как извест-

но, первым волевым жестом новой идеологии стал метод продуманной селекции литературы. Канонизировались книги, где преобладало одическое отношение к революции, где был «гул истории», пафосная, патетическая интонация. Так, преддверием эпоса была объявлена, например, повесть А. Малышкина «Падение Даира» (1923). Новой художественной задачей было объявлено изображение коллективного процесса борьбы. Введенное Малышкиным в повести «Падение Даира» слово «стотысячное» стало метафорой народа, а народ предстал как «молот множеств». Приобщение к «стотысячному», внушал писатель, это приобщение к стихии народной жизни. В движении повествования «стотысячное» разрасталось: сначала оно олицетворяло перекопскую армию, потом стало знаком всей России, движущейся к сказочной стране Даир.

Отношение официозной критики к стихии в повести Малышкина в начале 1920-х гг. еще было амбивалентно: ей был близок пафос коллективизма — знак новой, революционной ментальности, но в то же время «стотысячное» вызывало боязнь как неуправляемая стихия. Тем не менее ориентация писателя на «громады масс» оказалась решающей для судьбы книги: природа, на которой лежит отсвет «закатов уходящих веков», темп движения, где «все несло — в фасады, в аллеи каменных архитектур — в кипящие ночным полднем пространства — в сонмы бирюзовых искр и взошедших солнц...» — все работало на «монументальное», на надындивидуальную силу. И когда пришло время задним числом выстраивать историю романа-эпопеи, такие книги, как «Падение Даира» А. Малышкина, «Железный поток» А. Серафимовича, «Россия, кровью умытая» А. Веселого именно в силу того, что в центре их стояла масса, а не личность, были интерпретированы как новый, высший жанр, восходящий к героической эпопее.

Сам феномен торжества массы над личностью в революционной ментальности соответствовал историческому моменту. Это заметили тогда и другие, нежели А. Малышкин, писатели, но некоторые из них, например, О. Мандельштам, сделали вывод совсем иного свойства: они вовсе не считали, что литература от этого выиграет. «Расцвет романа в XIX веке, — писал Мандельштам, — следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, чрезвычайно повысившей акции личности в истории и, через Бальзака и Стендаля, утучнившей почву для всего французского и европейского романа»¹⁰. «Мера романа, — писал Мандельштам, — человеческая биография или система биографий»¹¹. Но «мы вступили в полосу могучих социальных движений, — продолжал он, — акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы»¹². Что касается дальнейшей судьбы романа, то она «будет ни чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыления, — катастрофической гибели биографии»¹³. И роман, который «немыслим без интереса к отдельной «человеческой судьбе»»¹⁴, без психологии, обречен на гибель «наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой»¹⁵.

Как видим, Мандельштам выделяет в качестве жанрообразующих не имманентные законы литературы, но ось «человек и история», что как будто сближает его с фразеологией эпохи. Более того, он считает важным для романа социальную значимость героя. Однако историческое для него есть человеческое — и наоборот. И формула «об акциях личности в истории» с доминантой «личного» выдавала его глубокое несовпадение с революционной ментальностью.

В революционно-романтической критике, отличавшейся от «казарменной» наличием интуитивного художественного вкуса, апофеоз массы, небрежение к личности, тоже вызывали небольшое сомнение, но казались всего лишь знаком низкой профессиональной культуры писателя. «Артем Веселый изображает пре-

имущественно массу или массового человека, — писал А. Лежнев, — который служит как бы алгебраическим знаком массы и обладает только резко выраженными, типическими массовыми чертами. Он никогда и не пытается изобразить душевное состояние своего героя. Не говорю — рефлектирующий, но просто думающий человек — не в его средствах или — во всяком случае — не в его художественных вкусах»¹⁶.

Следовательно, нужны были другие люди, другие теоретики, которые бы могли обосновать новый «социальный заказ» и подвести основу для утверждения «небывалого», «масштабного», «эпического» романа (эпитеты 1920-х годов). И эту задачу лучше других выполнил один из ведущих критиков 1920-х годов — Н. Я. Берковский. В соответствии с установкой — с укреплением советского государства классовая борьба не прекращается, — Берковский попытался переформулировать принципы поэтики романа и укрепить его исторически. Но селекция литературы имела место и здесь. «Канонический жанр социального романа», — писал Берковский, — строился так: «соствязание партий, великие прения классов давались в нем отраженные близкой, нетрудно раскрываемой символикой: на “синтетических” портретах полагались за плечами адмирала флотские паруса. Такие же “паруса” вписывались в фон позади героев социального романа; присутствовали осязаемые намеки на профессию и общественную принадлежность, герой действовал как бы по некоему общественному “наказу”, и эффект его действий засчитывался тем, кто его послал, кто дал “наказ”, — романная борьба повторяла в сюжетно-конкретных формах перипетии классовой борьбы»¹⁷. Берковский видел достоинство прежнего социального романа в том, что «людской матерьял современности размещается по признакам общественного класса, острая полемика классов и групп кладется угольным камнем... Вопреки Переверзеву и переверзианцам, — продолжал он, — в классическом русском романе никакого “стержневого” героя нет, в нем есть две партии, две социальные группы, композиция его *балансная*, так как автор занят не одним героем, а двумя (число, конечно, не обязательное, но обычное) сразу и взвешивает их. Автор писал перипетию социальных состояний, затем судил и присуждал: проследив “партийную” полемику, автор кончал ее своей оценкой, своим авторским вердиктом»¹⁸.

Как мы видим, трактовка Берковским социального романа XIX века на деле была попыткой радикального отказа от его опыта: необязательным для новой литературы стал не только «стержневой» герой, но вообще герой, персонаж, характер в его индивидуальном самостоянии. Лексика — «людской матерьял эпохи» — сигнализировала о смене ценностей в литературной парадигме, да и сами рецензенты этого не скрывали: во главу угла были поставлены «программность», «позиции писателя», «хождение к некоторым коллективно-проверенным целям»¹⁹.

Телеологичность позиции Берковского не оставляла места для сомнений. Первая задача писателя, считал он, «втягивание в литературу материала революционной действительности; вторая — постановка этого материала под знак больших общественных проблем, разрешение проблем согласно нормам революционной идеологии»²⁰. Особо оговариваемые «нормы революционной идеологии» отчетливо указывали на новую этику, формулировка которой, предложенная В. И. Лениным, стала расхожей: благо пролетариата превыше всего, и иных интересов у нас нет. Берковский в перспективе видел «идеологически правильный», «отстроенный до конца социальный роман» (это были «мечтания», писал он, — «дело будущего...»²¹) с авторитарной жанровой структурой, которую увенчивал бы «авторский вердикт», управляющий хором героев-марионеток. Как на образец критик ссылается на творчество Достоевского.

Но существенно, что когда вышла книга М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929), Берковский ее отверг. Ему оказалась близка социологическая окраска работы Бахтина (связь капиталистической эпохи, породившей

разобшение людей, с «зыбкой речью» Достоевского), но он крайне отрицательно отнесся к бахтинской идее полифоничности. «В действительности, — писал он, — роман Достоевского чрезвычайно объединен и именно авторской мыслью, авторским смыслом; через показательное раскрытие фабулы автор судит “голоса” своих “героев”, к концу фабулы, на которой испытывается (“провоцируется”, по удачному выражению Бахтина) и мир героев и его мировоззрение, выносятся по первой инстанции авторский приговор»²².

Тем самым профессиональная критика, строя новую жанровую поэтику, изначально закладывала фундамент романа как жанра монологического. Спор Берковского с Бахтиным (односторонний, как мы знаем) уходил в глубины принципиально различных эстетических представлений, и Берковский характерно представлял ту марксистскую парадигму, которая вела советскую критическую мысль по пути мистификаций, ибо ни в каком другом вопросе не было столько псевдо-решений, как в вопросе о жанре романа-эпопеи.

Как известно, в марксистской критике интерпретация культуры вырастала из особого взгляда на историю, которая понималась ею преимущественно как история социально-экономическая. Основная проблематика таких работ была сосредоточена на проблемах классовой структуры общества, формах эксплуатации трудящихся масс, классовых антагонизмах и классовой борьбе. Это не только обедняло представления об историческом процессе, но и, как заметил А. Я. Гуревич, было сведением истории к социологии²³. Происходила подмена исторических понятий социологическими. В оборот вошли понятия, которые вообще можно обозначить как макросоциологические («класс», «государство», «буржуазия» и др.). Их специфическое свойство состояло в том, что они всегда были насыщены «теоретическим априорным содержанием»²⁴. Столь же принципиальным свойством советских макропонятий было то, что они были соотнесены с изучением общественных структур (группы, классы), но обходили «атомарную единицу социума — человеческого индивида»²⁵.

Идеологию эпического романа (еще не названного романом-эпопеей) в 1930-е годы значительно укрепили работы Г. Лукача, признанного марксистского теоретика. Не скрывая заданности своей цели — доказать, что эпический роман является вершиной жанровой иерархии и что он возможен только в условиях победившей революции, Лукач четко сформулировал свои исходные позиции. Его статья предназначалась для «Литературной энциклопедии» и это придает ей особую репрезентативность. Марксистская теория, предупреждал Лукач, изначально опирается на изучение истории общества: «Мы изучали роман на основе марксистской точки зрения на историю. Изучение внутреннего развития самого романа и его периодизация могут следовать только за большими этапами истории классов и классовой борьбы»²⁶.

Такая постановка вопроса означала решительный перенос внимания с субъекта на объект. Противоречия метода трактовались как противоречия самой действительности. Поэтому считалось необходимым изучать прежде всего общественные условия, определявшие «упадок» или «цветение» искусства. Важно было при этом доказать, что возрождение эпоса и эпического романа, достигших расцвета в древней античности, в XX веке возможно и осуществляется оно вот здесь, сейчас, в обществе победившей революции. В античности личность не была вычленена из общества, и в пореволюционном обществе она тоже слита с ним, хотя — по-другому и по другим причинам. Главным критерием для создания «большого эпоса» стал вопрос о том, «насколько возможно формирование подлинного действия из материала, предоставленного обществом своему поэту»²⁷.

Однако если с «эпосом» для Лукача все было ясно (ибо что было подлиннее и масштабнее революции), то вопрос о значительности классического романа, переводимого в более низкий разряд, требовал дополнительных мотивировок. Взят-

тые из социологии макро-понятия выручали и тут — жанр был соотнесен с классовой структурой общества: роман был объявлен литературным явлением, наиболее типичным для буржуазного общества²⁸. В свою очередь «буржуазная жизнь» трактовалась как почва, изначально «неблагоприятная»²⁹ для искусства.

Исходя из работ Маркса, Лукач считал возможным даже пожуричь Гегеля за то, чего философ, оказывается, не знал: за буржуазной прозой жизни «стоит противоречие между общественным производством и частным присвоением»³⁰ (поэтому-де Гегель «определял тему романа, в противоположность теме эпоса, как *борьбу внутри общества*»³¹). Гегель как бы не заметил, что «средний» человек в эпосе «героического» в эпосе, мешает развитию романа. «По мере того, как в литературе воцаряется средний человек, поставленный в средние положения, — писал Лукач, — действие теряет свой эпический характер и на место рассказа выступают анализ и описание»³².

«Средний человек» в контексте статьи Лукача противостоял «положительному», порой «героическому» характеру в романах эпохи поднимающейся буржуазии. С упадком буржуазии, считал он, пал и роман. Параметры, которыми определялось Лукачем качество жанра, по-прежнему были взяты не из сферы искусства и эстетики, но из сферы социологии и идеологии. «Буржуазная жизнь изначально неблагоприятна для искусства и литературы, и жанр романа — важнейшее тому доказательство»³³.

Принцип марксистского историзма определял и тип романа, который, по мысли Лукача, с неизбежностью должен был стать ведущим жанром в советской культуре. Еще до революции, считал Лукач, «благодаря общности пролетарских интересов, благодаря общности и солидарности в классовой борьбе, повествование приобретает недостижимую для буржуазного общества широту и величие (“Мать” Горького)»³⁴. После революции, «строая социализм и уничтожая классовых врагов»³⁵, пролетариат не только «уничтожает объективные причины деградации человека»³⁶, но и высвобождает подавленные прежде возможности масс. Схоластические операции с социологическими макропонятиями, естественно, привели к жгасасмому как бы логичному результату: «Все эти моменты действуют в направлении, заставляющем глубочайшим образом видоизменяться, в основе перестраиваться и двигаться к сближению с эпосом ту форму романа, которая заимствована из буржуазного наследства»³⁷.

Вот почему, утверждал Лукач, «центральная формальная победа романа — создание эпического действия», не может быть решена вне мировоззрения революционного пролетариата. Перспективы романа соцреализма Лукач выводил из того, что «по самой сущности своего общественного бытия пролетариат иначе, чем буржуазия, относится к тем противоречиям капиталистического общества, которые до краха капитализма обуславливают существование самого пролетариата»³⁸.

Характерно, что в докладе, кроме *повести* Горького «Мать», не было названо ни одного художественного произведения советских писателей; однако «повесть» Горького уже была наделена признаками эпического (имеет «недостижимую... широту и величие»). Вероятно, Лукач не считал эпическим романом «Жизнь Клима Самгина». Не заметил он романов А. Толстого, М. Шолохова, впоследствии отнесенных критикой к жанру романа-эпопеи. Поэтому он осторожно говорил, что имеет в виду только «тенденцию к эпосу»³⁹. Ее-де подстегивает к материализации в жанре советского романа ранее «ложно направленная, а теперь раскрепощенная энергия миллионов масс»⁴⁰. Как можно видеть, Лукач, как и критики 1920-х годов, противоречиво употребляет понятие «эпос»: оно выступает то как род литературы, то как метафора, выражающая нетерпеливое ожидание чего-то величественного и величающего. Смещение этих понятий, где эпос порою был синонимом оды, осталось в советской критике надолго — вплоть до появления работ Бахтина.

Итак, основные положения Лукача развивали «классовые» постулаты официальной критики 1920-х гг., пытаясь придать им значительность и вес при помощи марксистской теории. Концепция жанра эпического романа строилась при помощи идеологических макропонятий, называемых Лукачем «историко-философскими», общеметодологическими. История была сведена им в основном к экономическому материализму. Человек, личность были усечены и предстали только как носители классовой субстанции: «Личная значительность этих людей состоит именно в том, что в них ясно и определенно воплощаются общественные силы. Поэтому они все больше приобретают черты эпических героев»⁴¹.

Правда, Лукач делал попытку говорить о художественных особенностях нового романа, но его жанровые константы («повествовательное изображение действия»⁴², введение в повествование носителя этого действия — человека, имеющего типичные «классовые черты»⁴³) были также взяты из сферы не эстетических, но идеологических понятий.

Основные идеи Г. Лукача о романе обсуждались в Институте философии Коммунистической Академии (секция литературы) и многие из них были оспорены. В дискуссии приняли участие крупнейшие литературные критики, теоретики и историки литературы, искусствоведы и философы 1930-х годов (У. Фохт, Л. Тимофеев, В. Переверзев, М. Лифшиц, В. Гриб, Д. Мирский и др.).

Концепция Лукача в целом была одобрена. Убедительной показалась участникам дискуссии аналогия с античным эпосом, ибо все согласились с тем, что непременным для эпоса условием является состояние общества — оно должно представлять собою «субстанциональное целое» (Мирский). Все диспутанты соглашались также с тем, что эпопея рассматривалась как жанр, наиболее адекватный той ранней фазе развития общества, где личность сливалась с коллективом, была выражением общей коллективной воли и потому ее устремления неизбежно становились героическими. Советское общество, на взгляд участников дискуссии, в середине 1930-х гг. уже и было таким, и роману для его успешного продвижения к эпосу надо было только «идти по линии снятия противоречий между общественной жизнью и личной жизнью героя, между личными жизненными побуждениями и задачами, которые ставит классовая борьба перед отдельными членами класса»⁴⁴.

Несмотря на такое методологическое единодушие, некоторые выступавшие все-таки позволили себе заметить, что Лукач довольно вульгарно переводит идеи Гегеля на материалистический язык (Мирский), что у него нет «генетического анализа происхождения жанра» (Ф. Шиллер)⁴⁵, нет «специфики проблемы жанра романа как частного вида эпического рода...» (У. Фохт)⁴⁶. Фохт попытался было опровергнуть узкоклассовый подход к роману, ибо это замыкало бы жанр рамками класса, его создавшими; но и он стоял на позиции классового схематизма, ибо признавал решающую роль «разных классов»⁴⁷ в зарождении и развитии романа.

Всех поразило почти полное отсутствие литературных примеров, ссылок на художественные произведения (в докладе об эпических жанрах романа, как заметил Мирский, в качестве примера присутствовали только романы Л. Толстого, «определяемые термином “эпический” в довольно непонятном смысле»⁴⁸). Больше всего возражений вызвали манипуляции Лукача со словом «эпос»: почему роман и эпос противопоставлены? Как, например, соотносится рыцарский «эпос» и рыцарский «роман»? Как увязать эти формы «романа» добуржуазного времени с буржуазной сущностью романа? (Ф. Шиллер)⁴⁹.

Концепция Лукача явно противоречила реальному развитию художественных форм в английской, французской, немецкой и др. литературах, что дискредитировало ее. Но единственным, кто осмелился сказать, что «исходная точка всех этих построений отвлеченна, неисторична и по существу глубоко неверна»⁵⁰, был В. Ф. Переверзев. Жестоко разбитый в дискуссиях 1931 года как «механицист»,

Переверзев оспорил прежде всего лукачевское понимание эпоса: то, что «под эпосом понимается только специальная форма эпоса, а именно героическая эпопея...»⁵¹ и почему «надо было остановиться именно на эпопее — это никак не аргументировано»⁵². Он также подверг сомнению логику докладчика, выдвинувшего в качестве единственного условия существования эпоса героика не отъединенной от коллектива личности. Особо жесткие возражения Переверзева вызвала мысль Лукача о генезисе жанра романа и предопределенности его развития наступлением капитализма. Ученый проводил множество фактов из истории разных европейских литератур, в частности из истории европейского романа XVII — XVIII веков, которые призваны были показать, что Лукач «ради теоретической концепции»⁵³ пренебрег конкретными фактами (может быть, следствием этой критики был тот факт, что материалы Лукача, предназначавшиеся для «Литературной энциклопедии», действительно вошли в статью «Роман», но составили только ее часть («Роман как буржуазная эпопея»); авторство первой части — история термина, проблема романа, возникновение жанра, история жанра и выводы — все это уже принадлежало Г. Пospelову. Несмотря на ту же классовую семантику, его характеристики романа все-таки учитывали исторические этапы развития жанра и богатство его типов.

Переверзев заметил главное — прагматический смысл концепции Лукача: искусственная схема марксистского критика работала на идею, согласно которой «героизм — основа эпопеи»; и коль скоро после революции героических усилий было много, то, следовательно, и роман соцреализма становится эпическим. «Но где же героический эпос пролетариата? — с наивной прямотой спрашивал Переверзев. — Его нет»⁵⁴. Но заметил Переверзев и другое: то, что Мамардашвили назвал «фокусническим устранением реальности»: историк литературы, он на фактах показал присутствовавшим, что Лукачу для доказательств своих отвлеченностей «приходится и по отношению к роману производить то же *усекновение* (выделение мной. — Г. Б.), которое он производил по отношению к эпической поэме»⁵⁵.

В ходе дискуссии Переверзев произнес слова, взорвавшие ее ход и, несомненно, отразившиеся на его последующей трагической судьбе. «Факты персдо мною, они требуют теории, осмысляющей их, и пока вы мне не объясните, я не могу принять никакой концепции, каким бы славным и священным авторитетом она ни была освящена»⁵⁶. Вывод Переверзева был пророческим: «На этом пути мы жанра никогда не определим»⁵⁷, в том числе — и жанра романа. В. Переверзев был грубо одернут Е. Усиевич и квалифицирован как недобитый механицист. Его главная ошибка, как сказала Е. Усиевич, состояла в том, что он выступил против основных постулатов марксизма, «отмахнулся... от взглядов основоположников марксизма-ленинизма»⁵⁸ — от «священных авторитетов»⁵⁹; его идеи, в конце концов означают «отрицание необходимости диктатуры пролетариата»⁶⁰. Дискуссия переломилась: все ругали Переверзева, все угодливо кланялись Лукачу. Всякая попытка говорить о структурных свойствах жанра объявлялась внемарксистской, внейсторичной (А. Цейтлин, Л. Тимофеев, У. Фохт). Сомневавшийся в начале дискуссии Д. Мирский теперь также идеологизировал «задание»: «Тов. Лукач, — говорил он, — мыслит большими историческими категориями. Мы сейчас работаем над созданием нового типа сознания, и эта точка зрения для нас наиболее важна»⁶¹.

Заклучавший дискуссию М. Лифшиц, сделав несколько дружественных жестов по адресу «буржуазного» романа, окончательно сформулировал идеи Лукача и договорил до конца его мысль о том, что концепция эпоса и эпического — проблема не философии, не истории и теории литературы, это — проблема идеологии, политики. «Суждение об античном эпосе, — говорил Лифшиц, — имеет свою политическую подкладку во взглядах Маркса и Энгельса, ибо оно означает осуждение капитализма как общества, не способного предоставить базу для возникновения величайших эпических художественных произведений. Больше того,

оно указывает на необходимость радикальной переделки общественных отношений для того, чтобы подобные художественные произведения могли снова возникнуть»⁶². Не обошлось и без угроз: неприятие такой точки зрения — это «отрицание исторической миссии пролетариата в области культуры. Это — культурное оправдание капитализма»⁶³.

Но все-таки в ходе дискуссии — и М. Лифшиц это хорошо понимал — оставалась некая, довольно серьезная неясность: что же делать с советским эпическим жанром? Так есть он или нет? И как разделить «наш эпический жанр» и не наш?⁶⁴ Все предположения на этот счет выглядели смехотворно, и Лифшиц не мог этого не понимать. «Наш эпический жанр, — говорил, например, Коваленко, — не похож не только на буржуазные попытки создать эпос, но и будет существенно отличаться от классического античного эпоса. Достаточно сопоставить особенности наиболее яркого эпического явления в нашем искусстве — кинофильма «Чапаев» — с особенностями классического эпоса, чтобы ощутить разницу в старом и новом содержании этого термина»⁶⁵. Мирский профессиональнее сформулировал этот вопрос: «В чем формально сказывается этот эпический момент в советском романе? Я полагаю, т. Лукач хочет сказать, что в нашей советской литературе есть эпическое содержание, потому что в нашей действительности есть та субстанциональная ценность, которой в буржуазном обществе нет. Это несомненно правильно. Но как выражается этот эпический момент в стиле романа, чем отличается роман таких писателей, как Фадеев, Панферов, от стиля буржуазного романа — об этом т. Лукач совсем не говорит»⁶⁶.

Эту ответственную задачу и взял на себя М. Лифшиц. «Наш роман, — говорил он, — уже сейчас приобретает массу эпических элементов. Это значит, что в романе непосредственно выступают большие исторические классовые события нашего времени, что здесь нет той ограниченности, на которую был осужден буржуазный роман... Эпические элементы в нашем романе бросаются в глаза...»⁶⁷. «Я уверен, — продолжал он, — что и эпос, в собственном смысле слова, о нашей революции, о наших героях возникнет... Но рядом с ним сохранится роман, заключающий в себе ряд эпических элементов»⁶⁸. Самый факт включения в роман повествования об огромных исторических «явлениях и событиях» есть «включение эпического материала в роман».

Для исследования нашей темы, однако, важны не только ширококвещательные дискуссии, но и то, чего эпоха не заметила, что не было в ней понято. В 1941 году М. М. Бахтин прочел в Институте мировой литературы доклад «Роман как литературный жанр». Опубликованный лишь спустя тридцать лет под заглавием «Эпос и роман» («Вопросы литературы», 1970, № 1), доклад в свое время не вызвал никакого отклика. Обратной связи не было, но прямая была, и основные идеи Бахтина били, естественно, по лукачеванскому ортодоксальному марксизму. Бахтин рассматривал жанры как «некие твердые формы для отливки художественного опыта»⁶⁹ и это не вмещалось в марксистскую формулу об искусстве, *отражающем действительность*, (да и самое понятие «действительность», как известно, наполнено было у Бахтина иным смыслом); Бахтин находил эпопею «не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром»⁷⁰, имеющим свой канон, — роман же, говорил он, «не имеет такого канона, как другие жанры: это «единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров»⁷¹.

Скрытую полемику с идеей о советской эпопее, якобы увенчивающей жанровую шкалу, нельзя было не услышать и в мысли о том, что исторически действительны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой⁷². И, наконец, Бахтин соотносил рождение и развитие жанра романа не с борьбой классов, а с «новой эпохой мировой истории»⁷³, Бахтин подчеркивал, как «самое главное», что в романе наличествует «специфическая смысловая незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным

настоящим)»⁷⁴ — и это коренным образом противоречило советской идеологической версии о завершенном и совершенном характере социалистической действительности.

Бахтин, в сущности, соглашался с уже репрессированным В. Ф. Переверзевым: он подчеркивал, что исследователям «не удастся указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью»⁷⁵. Сопоставление же романа с эпосом (и противопоставление их), считал Бахтин, имеет вполне прагматическую цель: «поднять значение романа как ведущего жанра новой литературы»⁷⁶.

Если вернуться с этой точки зрения к идеям М. Лифшица, мы увидим, что именно такой прагматический путь был им уготован будущему «развитию» термина и жанра романа-эпопеи. Советский эпос, — говорил он, развивая дегуманистические идеи Г. Лукача, — «будет исходить из другой стороны действительности, чем та, из которой исходит роман. Он начнет не с истории определенного человека на фоне больших исторических событий, а с изображения непосредственно этих событий, в которые вкраплены будут действия героев гражданской войны и социалистического строительства»⁷⁷. Прошло несколько лет, и «большие исторические события» — Великая Отечественная война — дали новый импульс к самоутверждению идеологизированной методологии и попыткам возвести все еще не получивший терминологического определения жанр романа-эпопеи в высший ранг.

2

Как известно, в годы войны не было создано «больших» романов, зато эпитет «эпический» приобретал все более ценностно-идеологический характер. Сохранялось прежнее представление о нерасчлененности личности и народа, и понятие «эпический» все больше наполнялось горделивым державным смыслом. Его семантика все отчетливее втягивала в себя имперские ноты: «Эпический мир, — писал в 1942 году в статье «Велимир Хлебников» Н. Берковский, — цельный мир, не ведающий искусственно самостоятельных частей. Народ, носитель жизни, содержащий в себе любую область человеческой деятельности, создает эту цельность. Одно из главных следствий народности нашей литературы состояло в тяготении всех классических по духу художников к эпичности». Соседство «эпичности» и «русской государственности» казалось Берковскому естественным, как не вызывало сомнений и то, что «эпический призыв имеет у Хлебникова и культ великих русских имен»⁷⁸, и вещи, предметы материального мира, которые у поэта выступают как «серьезные силы национальной экономики»⁷⁹, и звериный мир. Хлебников, еще недавно расцениваемый критиком как «благородное ископаемое», оказывался вообще мерилем эпоса. Очень интересны оговорки Берковского, они обнаруживают в его сознании противостояние представлений об эпическом — частному, человеческому: «Хлебников, — писал он, — избегал слишком мелкого и теплого письма, интимности, в которую впадают художники, с чересчур коротких расстояний воспринимающие действительность»⁸⁰. Укрепляется и связь оценочно-иерархического с державным: пластический стиль Хлебникова, по Берковскому, подсказан ему Россией: «Он служил тому, чтобы передать крупный характер русской жизни, мощь ее внутреннего движения, калибр русских исторических событий и русских исторических фигур, реалистический склад народной психологии — земной, “глиняной”, “каменной”, силу народных мышц и победность народных усилий»⁸¹.

Собственно, та же подмена методологии идеологией лежала и в его большой работе «Мировое значение русской литературы», написанной в годы войны. На

фоне обширного апологетического очерка о преимуществах русской литературы перед западной, Берковский использует как аргумент присутствие в ней «романа-эпопеи», правда, осторожно ссылаясь на «западные» работы, которые «со времен Воюэ» именно так квалифицировали русский роман. Особенно ему нравится мысль Эннекена о том, что «Война и мир» включает «в себе некое обширное общественное целое» и таким образом соответствует «самым глубоким и всеобщим интересам человеческим, связывающим каждого со всеми и со всем миром»⁸². Но ни о каких жанровых признаках романа-эпопеи в работе Берковского речи нет, разговор вновь соскальзывает на тему «эпичности» русской литературы, которую автор видит то во «всемирной широте» драмы Пушкина «Борис Годунов», то в «Ревизоре» Гоголя, то в пьесах Островского, «которые были рассчитаны и на широту жизни, на охват больших человеческих коллективов»⁸³.

Много позже Берковский, которого в конце 1950-х годов в качестве ведущего советского литературоведа ставили в один ряд со Штайгером, Верли и др., писал в ответах на анкету «Наука о литературе и дела ее на сегодня»: «В 20-е годы в особенности, да и в 30-е тоже, интерес к методологии съедал все. Любили ссылаться на теорию, что учиться плавать надо в сухом бассейне, исследований не было, зато сколько угодно напутственных рассуждений к исследованиям, буде они когда-нибудь и где-нибудь появятся. Ужасающий априоризм делал едва возможной подлинную работу мысли»⁸⁴. Он критиковал самый «методологический кодекс»⁸⁵, к созданию которого был причастен, и призывал ученых перейти в область фактов. В 1950-е годы начало этого перехода обозначилось, но и новый этап разворачивался под знаком прежней ментальности.

После войны социальный заказ на роман-эпопею по-прежнему сохранял свою идеологическую мотивировку: лидеры тоталитарного общества нуждались в самоутверждении, и реализовывалось оно прежде всего через пропаганду державности. Воплощением этой государственной идеи и должен был стать роман-эпопея. Для этого прежде всего надо было опереться на уже созданные книги и произвести в ранг романа-эпопеи как можно больше произведений. Увеличился интерес к «Тихому Дону» М. Шолохова, «Хождению по мукам» А. Толстого, «Жизни Клима Самгина» М. Горького. Однако теперь к жанру романа-эпопеи причисляли «Необыкновенное лето» К. Федина, «Бурю» и «Девятый вал» И. Эренбурга, трилогию К. Симонова «Живые и мертвые», книгу «Сотворение мира» В. Закруткина, а также такие произведения о героизме советских людей в годы Великой Отечественной войны как «Молодая гвардия» Фадеева, «Знаменосцы» Гончара и др.

«Монументальность» стала высшим оценочным признаком. Но инфляция этого слова не внесла ясности в представление о новом жанре. «Монументальность», «масштабность», «поток истории», «эпическая форма» и т. п. — за всеми этими словами стояло нечто настолько расплывчатое, фокусническое, что всякую поделку можно было объявить романом-эпопеей (что и было неоднократно проделано). Тема романа-эпопеи стала модной. Статьи о нем заполнили центральные и провинциальные журналы, ученые записки, сборники. География этих публикаций была обширна. Главным же постулатом была идея: у общества есть потребность в «небывало развернутых и многогранных формах», адекватных «грандиозности переворота и преобразований во всех областях жизни многомиллионного народа»⁸⁶. Автор статьи «Монументальный роман социалистического реализма» А. Упит пытался выделить художественные параметры романа нового типа, но их забивала все та же трескучая риторика: главный признак монументальной формы — это «масштабы охвата жизненных явлений», а также недоступные никакому из прежних методов «монументальность сюжетного построения и композиционной спайки, формируемого обильного материала»⁸⁷. Что же касается характера, то он, считал Упит,

и не может быть в романе такого типа «цельным и пластичным»⁸⁸. Такова же была концепция работ Л. Поляк, Л. Плоткина, И. Виноградова, Л. Якименко, Е. Тагер, Б. Кандиева и др. «Подход к действительности как к одному из звеньев движущейся истории, — писала в 1957 году Л. М. Поляк, — определил своеобразие не только романа-эпопеи, но и многих значительных произведений советской литературы, в которых грань между историческим романом в собственном смысле этого слова и обычным романом о современности становится менее ощутимой, чем в литературе XIX века»⁸⁹.

Однако к концу тех же 1950-х годов ставшее уже привычным понимание эпичности стало расшатываться. Примером могут быть дискуссионные публикации о «панорамном» романе. Его моделью может служить вторая часть неоконченного романа А. Фадеева «Последний из Удэге». «В том самом году, — писал Фадеев, — когда Аахенский конгресс скрепил “Священный союз” царя России и королей Англии, Австрии, Пруссии, Франции против своих народов, в году, когда студент Занд убил Коцебу и Меттерних готовил Карлсбадские постановления “против возмутителей общественного спокойствия”, и в воздухе пахло манчестерской бойней и хиосской резней, и правительство Англии готовило свои “шесть актов о зажимании рта”, а Шелли — “Песнь к защитникам свободы”, в году, когда родился Карл Маркс, а Дарвин начал ходить в школу, а Виктор Гюго получил почетный отзыв французской академии за юношеские стихи... — в эти самые времена и в том самом году, холодной осенью, среди людей, не знавших, что такое происходит на свете, — родился на берегу быстрой горной реки Колумбе, в юрте из кедровой коры мальчик Масенда, сын женщины Сале и воина Актана из рода Гялондика».

По своему построению (сцепление далеких картин в единое целое — образ мира) эта фраза напоминала стиль Эренбурга в романах «Буря» (1948) и «Девятый вал» (1951). Созвучную Эренбургу структуру фразы читатель мог встретить не только в зачине 5-й части «Последнего из Удэге» Фадеева, но и в давнем романе Б. Ясенского «Заговор равнодушных»: «31 декабря 1934 года на четверти земного шара лежал снег... В Польше, в Домбровском бассейне, шел снег. У ворот шахты “Баська” всю ночь до утра толкались женщины, много женщин в платках. На шахте происходили странные вещи...

В городе Саарбрюкене царило в эту ночь необычайное оживление. Все “истинные германцы” приветствовали новый год как год освобождения Саара от французской оккупации и приобщения его к единому телу праматери Германии...

В Союзе Социалистических Республик, в городе Москве, происходила в это время радиопередача для зимовщиков Арктики...» Такие стиливые и жанровые образования рождали предположение, что в литературе появились образцы жанров, авторы которых «уже в исходном пункте имеют в виду весь мир, рассматривая своих основных литературных героев как его малую частицу»⁹⁰. Правда, многое вызывало вопросы. Чем, например, объяснить, что в романах появляется ложно-эпическая широта? Можно ли сводить это только к отдельным промахам писателей, напрасно погнавшихся за широтой охвата тем, событий, героев? Перспективна ли та форма романа, где движутся большие массы действующих лиц, а сюжет развивается за счет не столько индивидуально-психологических судеб, сколько социально-политических коллизий?

«Панорамные» романы к этому времени развивались довольно экстенсивно. Критика трактовала новые романы как художественное открытие. То общее, что проступало за обнаженным скелетом фразы Фадеева, Ясенского или Эренбурга, было сформулировано как стремление раздвинуть рамки человеческой жизни и ввести в нее не только непосредственные связи человека с окружающими его людьми, но и те невидимые отдельным людям нити, которые связывают их, несхожих и далеких друг от друга, в единое целое — общество. Часто цитировались

слова Пушкина «судьба человеческая, судьба народная», хотя, как известно, Пушкина эта идея к созданию панорамного романа не привела.

Так был ли «панорамный роман» на самом деле? Панорама была — этакая смесь политики, публицистики и беллетристики: не случайно И. Эренбург несколько лет спустя даже отказался включать «Девятый вал» в собрание своих сочинений. Но данных для того, чтобы говорить о рождении новой формы романа, не было. Я пишу это с сознанием собственной незрелости, ибо в 1960-е годы именно мне пришлось защищать право Эренбурга на экспериментальный роман. Эренбург действительно мыслил огромными пространствами и множеством героев, он избегал тщательной психологической характеристики героев. «Что такое реализм и реалистичен ли художник, который пытается изобразить драму Хиросимы, тщательно выписывая язвы на теле одного или десяти пораженных? — раздумывал он. — Не требует ли именно реальность другого, более обобщенного подхода, где раскрыт не отдельный эпизод, а суть трагедии?»⁹¹. В книгах Эренбурга герои вводились на ходу, их появление сопровождалось эскизом биографии, портрета и психологии персонажа — несколькими штрихами, карандашным наброском. Из суммы поступков и переживаний персонажа Эренбург отбирал высшие точки нравственных кризисов, пик душевного опыта героя и предопределял его дальнейшее движение.

Термин «панорамный роман» придумал эстонский писатель и критик Р. Сирге⁹², я ввела этот термин в русскую литературную критику⁹³, и затем он пошел гулять по ее просторам как законное дитя.

К исходу 1950-х годов, когда литературоведение обратилось к опыту Л. Толстого⁹⁴ и Чехова, казалось, что наука о романе может приблизиться к разгадке фантома, которым все еще продолжал оставаться жанр романа-эпопеи. И действительно, как будто в ответ на эти ожидания была опубликована книга А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи» (1958). Чичерин даже в середине 1970-х гг. признавал, что термин «роман-эпопея», безусловный в своей первой части⁹⁵, во второй несколько условен; что строить жанровую иерархию и отводить в ней роману-эпопее высшее место было бы «ложным предубеждением»⁹⁶. Но он не мог оторваться от мысли, что все-таки «жанровое задание» в романе-эпопее по сравнению с жанром просто романа — это «все возрастающее задание», и его «жанровая задача объемнее и значительнее, а философское, психологическое и художественное решение с этим несоизмеримо»⁹⁷. Он рассматривал жанр романа-эпопеи как «естественное завершение ряда прозаических жанров», как оптимальную возможность создать «исчерпывающее раскрытие всех этапов душевной жизни героев, их взаимоотношений и связей, обусловленности событий их жизни»⁹⁸; Чичерин утверждал также, что жанр романа-эпопеи вмещает в себя «энциклопедию типов того или другого времени»⁹⁹ и, являясь «философией современной жизни, философией истории в конкретной повествовательной форме»¹⁰⁰, требует от писателя *особенной* полноты и точности знаний глубокого понимания истории, большой ясности мысли»¹⁰¹ (курсив мой. — Г. Б.).

Характерно, что Чичерин скорее внушал, чем структурировал признаки жанра: «Автор романа-эпопеи не просто романист. Он в то же время историк, философ, “доктор социальных наук”»¹⁰². Роман-эпопея «напоминает старый дуб — он глубоко уходит корнями в землю, высоко поднимается над землей и широко раскидывает свои ветви»¹⁰³. В лексике, как мы видим, еще сохранилась ходульная риторика («жизнеутверждающие идеи», «патриотические, философские, идеи глубокой народной человечности», советский роман-эпопея не ограничивается «критицизмом», «автор романа-эпопеи умеет обнаружить в лучших людях этого времени то светлое, что обещает человечеству счастливое завтра»¹⁰⁴ и т. п.). Но главное — роман-эпопея рассматривался с точки зрения

истинно советского историзма: «в нем сопоставлены и противопоставлены разные классы общества, — писал А. Чичерин. — При изображении смены поколений семья приобретает социальный, исторический смысл; в числе других изображены лучшие мыслящие люди своего времени, в сознании которых осмыслены и трагедии, и мечты их современников»¹⁰⁵. Роману-эпопее свойственно «пересечение истории деяний одного персонажа другими историями и событиями, обогащающими смысл и звучание образов»¹⁰⁶. И наконец: «Роман-эпопея — вершина эпоса и высшее выражение реализма в литературе нашего времени. Это естественное развитие и завершение эпической прозы: рассказ, повесть, роман и — роман-эпопея»¹⁰⁷. В качестве примеров фигурировали «Война и мир» и «Тихий Дон».

По Чичерину, следовательно, роман-эпопея — это большой роман (многосерийный, многосюжетный). Его «крупный масштаб» обусловлен тем, что в романе-эпопее говорится о народе; автор романа-эпопеи видит человека как «частицу», вписанную в историческую эпопею; роман-эпопея авторитарен и монологичен (претендует на «исчерпывающее раскрытие» всего и вся). Правда, оставалось много неясного: что такое «особенная полнота»? В чем проявляет себя «точность знаний»? Кто может претендовать на исключительно верное понимание истории? Все это не частные огрехи: Чичерин остался верен соцреалистической парадигме (все цитированные отрывки текста остались и во втором издании 1975 года), ее гипертрофии познавательной функции искусства, ее мнимому историзму, ее амбициозной уверенности в том, что только роману-эпопее как жанру соцреализма дано поднять новые «многообъемлющие темы». Конечно, работа Чичерина еще была жестко телеологична — автор намеренно шел к роману-эпопее как венчающему жанру. В сущности она и была по-своему фокуснической: автора интересовал не жанр романа-эпопеи (это была дань моде), его увлекало другое «задание» — он хотел исследовать жанр романа-эпопеи в своей проекции: «идеи и стиль».

Исходной позицией для себя Чичерин считал намерение исследовать «систему образного мышления»¹⁰⁸ писателя путем комплексного анализа всех элементов стиля; он хотел, начиная с лексики, эпитета, синтаксической структуры в целом, рассмотреть эволюцию романистов в книгах, которые имели внутреннюю эпическую потенцию. Причем стремился к тому, чтобы стилевой анализ выступил в «общем контексте с разными литературоведческими, социально-историческими, биографическими проблемами»¹⁰⁹. И действительно, стилевой анализ показывал, например, насколько органично в «Войне и мире» история была спроецирована вглубь человеческой психики; обширное пространство «Войны и мира» было соотносено с качеством исторического и художественного видения писателя — связь жизни героев с жизнью народа выступала как проекция мирозерцания Толстого. Чичерин исходил из «масштаба внутреннего», а не «масштаба внешнего», и это было ново для литературоведения 1950—1970-х годов.

Однако стало ясно и то, что в самых существенных измерениях большой эпический роман является все-таки разновидностью жанра романа, но не новым жанром. В 1960 году появилась книга В. Днепрова «Проблемы реализма», вызвавшая большие споры. Написанная с несомненным темпераментом, претендовавшая на новаторство, она, однако, оставалась в определении жанра романа в той же телеологической системе: на этот раз исследователь настаивал на том, что роман — особый род литературы (подобно эпосу, лирике и драме), и его надо канонизировать как четвертый — и высший — род литературы, ибо он синтезирует сильные стороны эпоса, лирики и драмы.

3

Между тем, уже с середины 1950-х годов начали пользоваться успехом у читателей и критики малые формы прозы. В конце 1950-х — начале 1960-х были опубликованы рассказы и повести М. Шолохова («Судьба человека»), В. Шукшина, Ю. Трифонова, Ю. Казакова, А. Солженицына («Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор»), повести П. Нилина и др. Новый художественный материал явно оттеснял на периферию «монументальный» роман. Конечно, можно было пойти по пути мистификации и сочинить новый жанр (так, например, и сделал Л. Якименко: «Это эпос, — писал он о рассказе Шолохова «Судьба человека», — только сжатый до размеров рассказа, это — рассказ-эпопея»¹¹⁰), но таких охотников было все-таки немного. Внутри советской литературной критики началась полемика, вскрывшая противоречия в интерпретации, казалось бы, уже принятого термина.

Характерным примером может служить спор критиков М. Кузнецова и В. Назаренко. В статье В. Назаренко «Наш многоплановый роман» автор пытался утвердить в качестве канона советского романа-эпопеи не «Жизнь Клим Самгина», не «Хождение по мукам» и не «Тихий Дон». Он считал истинным новаторством панорамный роман, где «сквозной» сюжет образуется не судьбами и взаимоотношениями главных героев»¹¹¹, а «историческое движение превращается в главный предмет повествования»; что же касается характеров, то «судьбы отдельных героев становятся эпизодическими картинками в движении романа...»¹¹² «Исторические понятия», «политические категории», писал он, «становятся образами». Это и делает новым «вид романа, где социальные силы воплощаются в особого порядка суммарных образах»¹¹³. Казалось, все вернулось на круги своя. Но показательно, что на рубеже 1950—1960-х годов эта схема стала восприниматься некоторыми советскими критиками как пародия. Принимая мысль о роли «многоликой народной массы», М. Кузнецов, например, считал, что все-таки важнее было найти «синтез судьбы человеческой» и «судьбы народной», «личного» и «исторического», но именно синтез, а не параллельное «сосуществование»¹¹⁴ (в пример он приводил «Тихий Дон» и «Хождение по мукам»). Былое слово «монументальность» теперь стало употребляться с негативным оттенком («ложная монументальность», «напыщенность»¹¹⁵), а навязшие в зубах слова о «героических усилиях многомиллионных масс» квалифицировались как «риторические ходули».

Прежняя идеологема, выдававшая себя за теорию, уже трещала по швам. Это было видно и по другой статье М. Кузнецова — критика, намеренно разрушавшего, как ему казалось, абстрактные советские штампы. Он с большим пафосом выступил в защиту индивидуума, но... «в качестве частицы революционной массы» (характерно было уточнение, указующее на то, что в процессе развития «революционная масса» перетекла в новое качество — «социалистический коллектив»¹¹⁶). М. Кузнецов протестовал против псевдо-эпопей (и романов-эпопей), но тут же призывал писателей «отвергнуть путь бесконечного углубления в личность за счет пренебрежения миром внешним (как скажем, было в “Поисках утраченного времени” М. Пруста»¹¹⁷. Критик требовал, чтобы главным конфликтом романа-эпопеи был признан конфликт «объективной действительности» и личности, которая «в силу ряда обстоятельств» попадает «в трагическое противостояние народу», причем считал важным напомнить, что «революционная масса» поддается воздействию «коллективной воли»¹¹⁸. Критик, с одной стороны, заметно избегал апологии романа-эпопеи, с другой — принимал слова «эпопея-поэма» как обозначение особого, «редкого» жанра («Железный поток» А. Серафимовича). Роман-эпопея тем самым все еще оставался неисследованным как новая жанровая структура.

Подлинный переворот в процессе уяснения понятия «роман-эпопея» был связан с работами М. Бахтина. Теперь его статьи попали в другой исторический контекст — и были прочитаны с помощью другого кода. В обществе, пережившем надежды на «оттепель» и их крушение, Бахтин говорил о знакомых вещах, находясь внутри другой системы сознания. В сущности, его идеи стали знакомы большинству советских ученых только после второго издания его книги «Проблемы творчества Достоевского», которая в 1963 году вышла под названием «Проблемы поэтики Достоевского». В центре исследования Бахтина было своеобразие романного мышления Достоевского (об этом в дискуссии 1930-х годов Л. Тимофеев мог только мечтать); он исследовал типы слова в разных жанрах; ввел в анализ художественного произведения идеи суверенности личности и ее самовыражения, а также идею ценностного кругозора личности; ошеломляюще новой была его мысль о «другом», о «чужом» сознании и «чужом» слове, он вернул автору роль творца и оговорил формы возможных отношений автора с персонажем. Все это переводило анализ жанра романа в другую, незнакомую плоскость. Даже известные слова были наполнены в его интерпретации иным смыслом, в частности слово «задание»: он тоже употреблял его применительно к литературе и писал, что перед Достоевским стояло определенное «задание», но теперь это было категорией эстетической: «заданием» Достоевского он считал построение полифонического мира и разрушение типа монологического романа¹¹⁹.

Бахтин не мог и, вероятно, не хотел полемизировать с расхожей марксистской теорией романа. Не вступал он и в спор о романе-эпопее. Но его «корчащееся слово» било по прямому слову и авторитарному сознанию официальной идеологии, с ее претензиями на обладание завершенной готовой истиной. Еще определеннее несовпадение его научной парадигмы с официальной наукой стало видным, как уже говорилось, после публикации работ об эпосе и романе в середине 1970-х годов¹²⁰. Критика авторитарного сознания (а именно на это работали идеи Бахтина о монологизме, полифонии, диалоге, значимости «другого», «чужого» сознания), принципиально иное понимание слова «действительность», мысль о способности писателя видеть действительность глазами жанра, новое понимание современности, которую Бахтин призывал искать «в самой форме видения, в глубине, остроте, широте и живости этого видения», убежденность в изначальной невозможности «внутренней завершенности и исчерпанности»¹²¹ в романе нового времени, — все это фактически не только подорвало, но как бы отменило псевдонаучный подход к исследованию жанра романа вообще, и романа-эпопеи — в частности, как в сущности, своим появлением Бахтин отменил и советскую псевдофилологию и советскую псевдофилософию.

Идеи Бахтина оказали сильнейшее влияние на советское литературоведение 1960-х годов. Так, например, В. В. Кожин, один из первых бахтинянцев, в статье «Роман — эпос нового времени», опубликованной в академическом труде «Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении» (1964)¹²², причудливо сочетал лукачеанство с бахтинскими идеями. Присоединяясь к гегелевской характеристике эпоса (умирание старого эпоса в XVI—XVII вв.)¹²³, Кожин утверждал, что роман как художественная форма не возрождает классический эпос, а «складывается заново» в значительной степени «в устном творчестве народных масс»¹²⁴ (бахтинская идея мениппеи). Кожин, казалось бы, ставил в центр проблему художественного мышления, но в то же время исходил из масштаба действительности той исторической эпохи, от которой зависел успех (или неуспех) романа. Сам факт революции, считал он, изменил структуру романа как жанра; своим величием революционная эпоха тяготеет к созданию эпопеи, в центре которой будет стоять человек действия. Так же по-лукачевски писал он о значении действия для структуры романа. «Именно практическое деяние становится своего рода главным эстетическим критерием, решающей мерой

человека и вместе с тем основой художественной структуры романа»¹²⁵. А коль это так, то естественно, что «Жизнь Климса Самгина» — это эпопея (герой-де распадается потому, что не действует, а наблюдает) и можно вообще говорить о «возрождении эпической природы романа»¹²⁶. Более того, хотя, как мы помним, страницей раньше Кожин писал о невозможности возрождения «классического эпоса», теперь оказывается, что «черты древнего эпоса открыто — иногда подчеркнута открыто»¹²⁷ — проступают в романах соцреализма, а в качестве аргумента идей о реанимации эпоса опять выступали совершенно разнохарактерные произведения («Падение Даира» А. Малышкина, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, а также романы Л. Леонова, Н. Островского, А. Фадеева, А. Толстого и др).

Тем самым, включаясь, казалось бы, в бахтинскую систему мышления (роль двуглового слова в романе и т. п.) и В. Кожин, и Г. Гачев (соавтор одного из разделов статьи) повторяли все те же марксистские идеологемы, где первенствующим фактором был масштаб эпохи, осмысляемой советскими учеными как своего рода начало истории, как «сотворение мира из первозданной стихии, распаивание нетронутой целины»¹²⁸. Вполне характерным для научного мышления 1960-х гг. был и общий вывод: «Перед нами подлинная *эпическая* эпоха становления народа и человека»¹²⁹. Заметим: «Тихий Дон» Шолохова не фигурирует в статье как роман-эпопея, и «Жизнь Климса Самгина» — тоже; жанр этих произведений обозначен традиционно: «роман».

В середине 1960-х годов, когда ИМЛИ была издана трехтомная теория литературы, появилась характерная для наблюдаемого в литературоведении сдвига статья Л. Ф. Киселевой «О стиле Шолохова». Сосредоточившись на шолоховском видении мира, Л. Ф. Киселева пришла к интересным выводам о «хоровом начале» в «Тихом Доне»: «Хор в “Тихом Доне” — это и голос истории, и голос природы, и голос определенной социальной среды, и народный приговор»¹³⁰. «Хоровое начало вносит народное толкование, народную точку зрения, народный общечеловеческий исторический опыт в оценку героя»¹³¹. Но реликты внеисторической риторики остались и здесь. «Перед нами нечто, близкое по своему внутреннему существу хору в древнегреческих трагедиях Эсхила, Софокла, — суждение о человеке, его жизни, деяниях, его поступках, мыслях, чувствах, со стороны, от народа, жизни вообще». В то же время исследователь усматривает своеобразие художественного видения писателя, его отличие от других, в признании места личности в структуре жанра романа («В одного человека включается целый мир»¹³²).

Эта амбивалентность сохранилась и в 1970-е годы. Мы уже говорили о книге А. Чичерина, во втором издании почти полностью повторившей идеи 1958 года. Еще более показательна статья Кожина, написанная для «Словаря литературоведческих терминов» (1974). Автор, с одной стороны, утверждает, что «роман смог стать подлинным эпосом нового времени»¹³³, с другой — скорее иерархически оценивает этот жанр (монументальный роман — вершина жанров), чем его анализирует. Правда, в статье сказано, что роман «как бы возродил жанр эпопеи»¹³⁴ и в этом «как бы» читается неуверенность автора в том, действительно ли была такая уж прямая связь между «древней героической эпопеей» и «романом-эпопеей — жанром, характерным для нового времени»¹³⁵.

4

Итак, появление работ Бахтина привело к радикальной смене научной парадигмы. Амбивалентность в науке о литературе стала еще более отчетлива, «ужасающий априоризм» приходил во все более острое противоречие с конкретным анализом художественного текста. Марксистская парадигма «скрипела», обнару-

живая в то же время большую инерционную силу. Но научные ориентации все-таки менялись. Об этом можно судить опять-таки по репрезентативной статье «Роман», написанной в середине 1970-х годов.

Автор статьи В. А. Богданов уже оперировал категориями, которые не были присущи литературоведению прежних лет: романом он считал «эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности, на процессе становления и развития ее характера и самопознания»¹³⁶; под «эпопейностью» романа он понимал способность этого жанра открывать в жизни «общий, субстанциональный смысл»¹³⁷; место классовых механизмов, предопределяющих развитие жанра романа, заняло «тотальное отношение человека и мира»¹³⁸.

Богданов оперировал идеями и терминами Бахтина и ссылался на его работы, в частности на статью «Эпос и роман». Естественно, поэтому он более был занят генетической, типологической характеристикой романа, нежели его «величием» и апологией. Что же касается романа соцреализма, то Богданов не отрицал ни его эпичности, ни пафоса социальной истории, окрасившей советский роман, ни того, что вершиной социального историзма стала «эпопея» Горького «Жизнь Клима Самгина» (но в скобках он поместил характерную оговорку: «Жизнь Клима Самгина» по типу построения... ближе к монументальной повести»¹³⁹). На первый план он выдвинул систему понятий, специфичных для советского романа как особой структуры: тип героев, мотивировки их поведения; тип сюжета и роль в нем социально-исторического «потока», часто противостоящего личности; жесткую монологическую позицию автора; «жертвенное служение героя “надличностной” революционной тенденции»¹⁴⁰ и др. Классическим советским романом-эпопеей он назвал «Тихий Дон» Шолохова, выделив в нем Григория Мелихова как символического носителя трагической встречи человека с историей. «Акции личности в истории», как говорил Мандельштам, явно повышались, но история все еще выступала как нечто «предопределяемое социально-классовыми истоками». Знаменательно, что ни «Русский лес» Л. Леонова, ни трилогию К. Симонова «Живые и мертвые» Богданов в ряд романа-эпопеи не включил. Бесспорными лидерами жанра романа-эпопеи на его взгляд были «Тихий Дон» Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, и несколько оговорочно, — «Жизнь Клима Самгина» Горького. В другом томе «Краткой литературной энциклопедии» была опубликована статья «Эпопея» Г. Н. Пospelова. Исполненная в характерной для него методологии, она, однако, заканчивалась категорическим утверждением: «За пределами героического эпоса термин “эпопея” можно употреблять только метафорически»¹⁴¹. По существу, Пospelов был ближе к Переверзеву, чем к Лукачу.

5

В 1980—1990-е годы слова «роман-эпопея» постепенно начали исчезать из лексики советской науки о литературе. Особенно явно это было видно на работах о Вас. Гроссмане и его книге «Жизнь и судьба». О ней мало написано в России, и это неслучайно. Как будто какое-то табу лежит на фальши и лжи об этом писателе. Не вписывается «Жизнь и судьба» в круг размышлений о романе-эпопее с ее мистификацией истории, ее готовностью бросить человеческую судьбу под ноги лживому мифу о державе. Поэтому вдумчивые критики не только не называли книгу Гроссмана романом-эпопеей, но напрямую противопоставляли ее этому понятию, основанному все на том же «фокусническом устранении реальности». Это не роман-эпопея, писали о книге «Жизнь и судьба» и А. Бочаров, и Л. Аннинский, и Л. Лазарев. В книге «Василий Гроссман. Жизнь. Творчество. Судьба» А. Г. Бочаров признавал наличие в романе «русской эпической традиции»¹⁴², «русского эпического мышления», специально подчеркивая, что диалогия оказа-

лась не «панорамной, а истинно эпической»¹⁴³. И дело не только в том, что история пропущена Гроссманом через человеческие сердца и судьбы, но, главное, он самое историю понимает не по-марксистски и человека — тоже. Универсальность его текста связана с историко-философским запросом действительности, и трагедия истории интерпретируется «с точки зрения универсальных, всеобъемлющих категорий человеческого бытия»¹⁴⁴, «акции личности в истории» в его понимании чрезвычайно высоки.

Дело художника сегодня, считают многие, вернуться от версий о реальности к самой реальности; но это невозможно сделать, оставаясь внутри марксистской парадигмы. Что же касается амбивалентности позиции исследователей, она еще долго будет удивлять наших будущих читателей. Общий же смысл феномена амбивалентности в литературоведении состоит в том, что он не только оказался свойством гуманитарного научного мышления целой эпохи, но будет возрождаться всегда, как только априорный методологизм будет приходить в противоречие с реальностью художественного текста. В этом смысле наш опыт столь же печален, сколь и поучителен.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Мераб Мамардашвили*. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 136.
- 2 Там же. С. 201.
- 3 Там же. С. 202.
- 4 Там же. С. 203.
- 5 Там же. С. 205.
- 6 Там же. С. 203.
- 7 Там же. С. 205.
- 8 См.: *А. Р. Палей*. Возрождение эпопеи // Читатель и писатель. 1928. № 10. С. 2.
- 9 *Н. Я. Берковский*. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 46.
- 10 *Осип Мандельштам*. Конец романа // Осип Мандельштам. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1990. С. 203.
- 11 Там же.
- 12 Там же.
- 13 Там же.
- 14 Там же.
- 15 Там же. С. 204.
- 16 *А. Лещнев*. О литературе. М., 1987. С. 243—244.
- 17 *Н. Я. Берковский*. Мир, создаваемый литературой. С. 55—56.
- 18 Там же. С. 47.
- 19 Там же.
- 20 Там же. С. 55.
- 21 Там же.
- 22 Там же.
- 23 *А. Я. Гуревич*. Социальная история и историческая наука // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 2.
- 24 Там же. С. 27.
- 25 Там же. С. 33.
- 26 Проблемы теории романа. Доклад Г. Лукача в секции литературы Института философии Коммунистической Академии (автореферат) // Литературный критик. 1935. № 2. С. 217.
- 27 Там же. С. 215.
- 28 Там же. С. 214.
- 29 Там же. С. 217.
- 30 Там же. С. 215.

- 31 Там же.
- 32 Там же. С. 219.
- 33 Там же. С. 215.
- 34 Там же. С. 219.
- 35 Там же.
- 36 Там же.
- 37 Там же.
- 38 Там же.
- 39 Там же.
- 40 Там же.
- 41 Там же.
- 42 Там же. С. 215.
- 43 Там же. С. 216.
- 44 Там же. С. 224.
- 45 Там же. С. 220.
- 46 Там же. С. 224.
- 47 Там же.
- 48 Там же. С. 222.
- 49 Там же. С. 221.
- 50 Там же. С. 231.
- 51 Там же. С. 229.
- 52 Там же. С. 229.
- 53 Там же. С. 231.
- 54 Литературный критик. 1935. № 3. С. 233.
- 55 Там же. С. 230.
- 56 Там же. С. 230.
- 57 Там же. С. 231.
- 58 Там же. С. 231.
- 59 Там же. С. 234.
- 60 Там же. С. 236.
- 61 Литературный критик. 1935. № 2. С. 231.
- 62 Там же. С. 246.
- 63 Там же.
- 64 Там же. С. 224.
- 65 Там же.
- 66 Там же. С. 222.
- 67 Литературный критик. 1935. № 3. С. 246.
- 68 Там же. С. 250.
- 69 Цит. по: *М.Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447.
- 70 Там же.
- 71 Там же. С. 448.
- 72 Там же.
- 73 Там же.
- 74 Там же. С. 451.
- 75 Там же. С. 452.
- 76 Там же. С. 454.
- 77 Литературный критик. 1935. № 3. С. 250.
- 78 *Н. Берковский*. Мир, создаваемый литературой. С. 165.
- 79 Там же. С. 166.
- 80 Там же. С. 167.
- 81 Там же. С. 181.
- 82 Там же. С. 457.
- 83 Там же. С. 459.
- 84 Там же. С. 474.
- 85 Там же.
- 86 *А. Унит*. Литературно-критические статьи. Рига, 1955. С. 190.

- 87 Там же. С. 196.
 88 Там же. С. 206—207.
 89 Л. М. Поляк. Жанровые особенности трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам» // Вестник Московского университета. Историко-филологическая серия. 1957. № 1. С. 28.
 90 Г. Владимов. Деревня Огнищанка и большой мир // Новый мир. 1958. № 11. С. 227.
 91 И. Эренбург. Люди, годы, жизнь // Новый мир. 1960. № 10. С. 41.
 92 Р. Сирге. Из-под спуда на чашу весов // Лооминг. 1959. № 12 (на эстонском яз.).
 93 Г. Белая. Движение формы // Пути развития современного советского романа. М., 1961.
 94 См., напр.: С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960. С. 92, 109—110.
 95 А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., 1975. С. 6.
 96 Там же. С. 5.
 97 Там же.
 98 А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 17.
 99 Там же. С. 18.
 100 Там же.
 101 Там же.
 102 Там же. С. 361.
 103 Там же. С. 362.
 104 Там же.
 105 Там же. С. 18.
 106 Там же.
 107 Там же. С. 35.
 108 Там же.
 109 Там же. С. 18.
 110 Л. Якименко. Творчество М. Шолохова. 3-е изд. М., 1977. С. 601.
 111 Звезда. 1958. № 8. С. 216.
 112 Там же.
 113 Там же.
 114 М. Кузнецов. Пути современного романа // Пути развития современного советского романа. М., 1961. С. 16.
 115 Там же. С. 40.
 116 Социалистический реализм и художественное развитие человечества. М., 1966. С. 534.
 117 Там же.
 118 Там же.
 119 М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. С. 9.
 120 См.: М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики.
 121 Там же. С. 474.
 122 Как сообщает сам автор, статья воспроизводит основные положения монографии: В. В. Кожин. Происхождение романа. М., 1963.
 123 Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 100.
 124 Там же.
 125 Там же. С. 168.
 126 Там же. С. 171.
 127 Там же.
 128 Там же. С. 172.
 129 Там же.
 130 Л. Ф. Киселева. О стиле Шолохова // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Стиль произведения. Литературное развитие. М., 1965. С. 179.

- 131 Там же.
- 132 Там же. С. 176.
- 133 Словарь литературоведческих терминов / Сост. Л. И. Тимофеев. С. В. Тураев. М., 1974. С. 329.
- 134 Там же. С. 474.
- 135 Там же.
- 136 Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971, стлб. 350.
- 137 Там же.
- 138 Там же.
- 139 Там же, стлб. 359.
- 140 Там же.
- 141 Там же.
- 142 А. Бочаров. Василий Гроссман. Жизнь. Творчество. Судьба. М., 1990. С.198.
- 143 Там же. С. 202.
- 144 Л. Лазарев. Дух свободы // Василий Гроссман. Жизнь и судьба. М., 1990. С. 660.