

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 мерилом 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» заключает «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 развертывался 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 сделано). 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 внутренние эпические потенции. 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 соотнесено 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.