

СОВЕТСКИЙ РОМАН-ЭПОПЕЯ

Галина Белая

1

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 «уничтожать саму возможность оформления и кристаллизации живой мысли»² языке, но главным образом о «псевдоназваниях», обладающих «зарядом отрицательной, порочной энергии»³, исходящей от ложной парфразы. 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 присоединился 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 «громыды масс» оказалась решающей для судьбы книги: природа, на которой лежит отсвет «закатов уходящих веков», темп движения, где «все неслось — в фасады, в аллей 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-

имуущественно 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: «состяжание 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: необходимым 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 рецензоры 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 выростала 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 вырочали 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 пожурить 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 взамен «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 желаемому 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 миллионных 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 дискуссионты 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 прямоотой 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* (выделено 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 передо 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, внеисторичной (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.

Заключивший дискуссии 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 широковещательные 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 были, 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.