

КОНЦЕПЦИИ «ЭПИЗАЦИИ» И «РОМАНИЗАЦИИ» В ИЗУЧЕНИИ БОЛЬШОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

В. Переверзин (Россия)

Жанр, сколько бы мы ни говорили о его особенностях, – всегда процесс и эту его особенность в эпоху, когда роман становится ведущим жанром, уже невозможно представить без понятия «романизации», выдвинутого М. Бахтиным в 1940 году в статье *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*. И хотя читатель не найдет в ней ссылок на А. Н. Веселовского, влияние его лучших, высоких традиций, о которых М. Бахтин говорил, отвечая на вопрос редакции *Нового мира* (1970), здесь вполне очевидно.

В 1939 году, т.е. за год до ее написания, В. М. Жирмунский жаловался, что литографические курсы лекций Веселовского стали библиографической редкостью. «Между тем заключенный в них материал, – пояснял он, – представляет исключительный интерес как свидетельство о единственном в своем роде опыте, предпринятым великим русским ученым, построить развитие европейских литератур по принципу эволюции поэтических жанров».¹ Действительно, хотя Веселовский занимался в основном изучением литературных родов, предложенные им критерии различия родов по содержанию скорее охватывают жанровые различия. М. Бахтин, как известно, не остался в стороне от задачи «построить развитие европейских литератур по принципу эволюции поэтических жанров». Иначе не могло и быть, так как для него было очевидно, что «совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр».² По мнению М. Бахтина, «за поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литера-

¹ Жирмунский, В. М.: Историческая поэтика А. Н. Веселовского и ее источники. Уч. зап. ЛГУ, 1939, вып. 3, с. 7.

² Бахтин, М. М.: Из записей 1970 – 1971 годов. В кн.: Бахтин, М. М.: Эстетика словесного творчества. Москва 1979, с. 345.

туры и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы – героями только второго и третьего порядка».³

Но наиболее продуктивной идеей здесь представляется нам положение М. Бахтина о романизации литературных жанров «в эпоху, когда роман становится ведущим жанром». Что же представляет собой романизация жанров? Как поясняет сам автор, это прежде всего процесс «их освобождения от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм».⁴ Дело в том, по мнению исследователя, что «роман вносит в них (в другие жанры – В. П.) проблемность, ... смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления... объясняются транспортировкой жанров в новую особую зону настроения художественных образов (зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом», он заражает их становлением и незавершенностью»⁵. При этом явление романизации, – как подчеркивает М. Бахтин, – нельзя объяснять только прямым и непосредственным влиянием самого романа. Даже там, где такое влияние может быть точно установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которым обусловлено господство романа в данную эпоху».⁶

Нет нужды напоминать здесь, какие изменения имеет в виду М. Бахтин. Подчеркнем только, что они неразрывно связаны с обособлением личности в обществе, с относительной автономизацией человеческой «самости», «ростом чувства личности», т.е. с тем, в изучении чего вклад А. Н. Веселовского невозможно переоценить. Поэтому, когда объясняя происхождения идеи М. Бахтина о романизации жанров, исследователи рядом с А. Н. Веселовским ставят Гегеля, то с этим вряд ли можно согласиться. «Идея М. Бахтина о ‘романизации’ современных жанров, – утверждает, например, И. Кузьмичев, – целиком и полностью покоится

³ Бахтин, М. М.: Эпос и роман (О методологии исследования романа). В кн.: Бахтин, М. М.: Вопросы литературы и эстетики Москва 1975, с. 451.

⁴ Там же, с. 482.

⁵ Там же, с. 452.

⁶ Там же, с. 45.

на идее Гегеля и Веселовского о конфликте личности и общества».⁷ Нет нужды отрицать, что оригинальная концепция А. Н. Веселовского во многом перекликается с гегелевской типологией жанров. Русский ученый также связывает историю жанров с развитием личности. И у него определенная стадия в отношениях личности и общества порождает то или иное жанровое содержание. Но все это дано у Веселовского в принципиально ином освещении, на основе диаметрально-противоположном, чем у Гегеля, истолковании. «В процессе ‘дезинтеграции’ личного и общественного Веселовский ставит акценты на освобождении личности, с эпическим же укладом он связывает в первую очередь формализм поведения индивида, низкий духовный уровень личности. Это та другая сторона медали, которая оказывалась на втором плане у Гегеля (несамостоятельность мысли в «век героев») ценность развития личности даже в условиях «прозаически упорядоченной действительности».⁸ Иначе говоря, в отличие от Гегеля, всегда рассматривавшего личность в ее отношениях к обществу, к субстанциональному содержанию эпохи, Веселовский ставит на первый план как прогрессивное завоевание само развитие личности. В отличие от других теоретиков, склонных подходить к роману с меркой древнего героического эпоса, что вело к недооценке романа, Веселовский строго придерживался исторического принципа в интерпретации этих жанров. Кроме того, если у Гегеля коллизии и характеры эпопеи и романа – суть не что иное, как прямая проекция общего состояния мира, то сильной стороной теории Веселовского ... является, как известно, доказательство субъективности творчества как его неотъемлемого свойства. Наконец, если учесть, что исторический процесс, создающий «общественно-психологические» посылки эпопеи и романа понимался у Гегеля как развитие абсолютного духа, а у Веселовского как «движение культуры», то станет еще более очевидным, что у истоков положения М. Бахтина о романизации жанров стоит все же не Гегель, а Веселовский.

И хотя еще бытует мнение, согласно которому «тезис М. Бахтина о «романизации» других жанров ведет к признанию неактуальности жанровой проблематики в новой и новейшей литературе»,⁹ тем не менее ста-

⁷ Кузьмичев, И. К.: Литературные перекрестки. Типология жанров, их историческая судьба. Горький 1983, с. 123.

⁸ Чернец, Л. В.: Литературные жанры. Москва 1982, с. 41.

⁹ Кузьмичев, И. К.: Там же, с. 121.

новится все более очевидным, что речь идет о более продуктивной генологической идее XX века, чем, например, такие, как «эпизация» или «лиризация» жанров. Не случайно, проблема романизации жанров все чаще привлекает внимание исследователей литературы нового и новейшего времени, позволяя им существенно переосмыслить протекающие в ней жанрообразовательные процессы, увидеть их в новом нетрадиционном ракурсе. И это понятно ибо существование жанров литературы нового времени в «зоне контакта с настоящим в его незавершенности» обуславливает их романизацию: постоянную нестабильность, «текучесть», неадекватность самим себе, необыкновенную пластичность. Это, в свою очередь, трансформирует саму проблему жанрового канона, поскольку принцип каноничности, изначальной формально-содержательной заданности перестает отвечать реальным закономерностям развития литературы. Во многом благодаря открытию романизации становится возможным выявление двойственной, противоречивой природы жанра как такового, представляющего собой диалектическое единство двух факторов: признания определенной нормы, опоры на нее и перманентной неустойчивости, стремления к незавершенности, к ломке традиций. «Романизированные жанры, – говорит Бахтин, – ставят теорию в тупик. Теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки».¹⁰

На фоне растущего интереса к изучению жанрообразовательных процессов в аспекте романизации все заметнее становится неизученность в этом плане открытой Л. Толстым содержательной формы «нового большого эпоса». Более того, вопрос этот, можно сказать, даже не поставлен. Отчасти, видимо, потому что роман как «большая повествовательная форма», нередко отождествляется если не со всей повествовательной литературой нового времени, то по крайней мере с большей ее частью. При чем в отечественном литературоведении сложилось представление, что отождествление большой эпической формы с романом в литературе нового времени «виноват» прежде всего сам Бахтин, который, по мнению критика, «не может даже допустить мысль о возможности эпопеи нового времени»,¹¹ для которого судя по всему, четвертого прозаического жанра

¹⁰ Бахтин, М. М.: Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975, с. 452.

¹¹ Трофимов, В. М.: К вопросу о жанровом своеобразии «Тихого Дона». В ст. Проблемы современной советской литературы. Волгоград 1973, с. 12.

не существовало».¹² Между тем эти и подобные им утверждения, мягко говоря, не соответствуют действительности. В обширном исследовании «Роман воспитания и его значение в истории реализма» Бахтин упоминает о произведениях, «лежащих на границе между романом и большим эпосом».¹³ То, что Бахтин отнюдь не сводит все богатство прозаических форм к роману вполне определенно проявляется в следующем его положении: «Большая эпическая форма (большой эпос) в том числе и роман (выделено нами – В. П.) должна давать целостную картину мира и жизни, отразить весь мир и всю жизнь».¹⁴ Как видим, М. Бахтин не только допускал возможность четвертого прозаического жанра, но говорил о нем как о «новом большом эпосе». Упомянув о нем в одном типологически жанровом ряду с романом, ученый тем самым как бы подчеркивает его романную метажанровую природу. Иначе говоря, признавая близость «нового большого эпоса» к роману, Бахтин далек от их отождествления. Впрочем, не будем забывать и о том, что периодические обновления романа столь радикальны, что равносильны рождением нового жанра. Иначе говоря, виды романа отличаются друг от друга не меньше, чем вообще жанры литературы. Поэтому рассмотрение «нового большого эпоса» как романного жанрового образования со всеми вытекающими отсюда последствиями не только не подрывает его жанровую самостоятельность, но создает все необходимые предпосылки для его изучения как «молодого», «неготового» и «становящегося» жанра, не имеющего собственного канона», не позволяющего «стабилизироваться» ни одной из собственных разновидностей, т.е. для его изучения в аспекте романизации. Однако высказанная по существу впервые в мировой науке о литературе идея «нового большого эпоса», как романного жанрового образования долго не могло найти понимания и поддержки. В условиях происходившей, начиная с 20-х годов, с одной стороны, «беспощадной эпизации общественной жизни, насильственного внедрения в него эпического начала»,¹⁵ а с другой, «...последовательного и целенаправленного искоренения из обществен-

¹² Бекедин, В. П.: Эпопея: некоторые вопросы генезиса жанра. Русская литература, 1976, № 4, с. 37.

¹³ Бахтин, М. М.: Эстетика словесного творчества. Москва 1979, с. 232.

¹⁴ Там же, с. 229.

¹⁵ Турбин, В. Н.: Восприятие и интерпретация Лермонтовым жанровой структуры романа Пушкина «Евгений Онегин». Вестник Московского университета, сер. 9. Филология, 1989, № 5, с. 21.

ного сознания именно романного мышления»,¹⁶ в русском эпосоведении советского периода, начиная со статьи А. И. Белецкого *Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX – XX вв.* (1948), возобладала диаметрально противоположная бахтинской концепция большого эпоса как нероманного жанрового образования, генетически восходящего и типологически близкого в том или ином отношении изначальным эпопеям в их гегелевской жанровой интерпретации. Конечно, это не могло не привести в конце концов к познавательному кризису в его изучении, преодоление которого многие литературоведы связывают чаще всего с трактовкой «нового большого эпоса» как романа-эпопеи. Причем, наибольшее распространение в отечественном литературоведении получила концепция, согласно которой он представляет собой синтетическое жанровое образование, возникшее в процессе взаимодействия и равноправного сочетания в его структуре романической и эпопейной жанровых тенденций. Именно такова, по утверждению целого ряда исследователей, типологически жанровая формула художественного синтеза, достичь которого в полной мере после Толстого удалось только Шолохову. Причем, данная интерпретация жанрового новаторства Л. Толстого, а – отсюда и природы открытого им в *Войне и мире* жанра так прочно вошла в современное толстоведение и эпосоведение, стало настолько привычной, что вопрос об эффективности такого подхода к «новому большому эпосу», как правило, не ставится.

На наш взгляд, едва ли можно говорить о продуктивности изучения *Войны и мира* как романа-эпопеи в собственном смысле слова, то есть как о произведении, равноправно сочетающем в себе «роман» и «эпопею». В самом деле, есть ли работа, в которой более или менее убедительно раскрывается не столько жанровая двойственность книг Толстого и Шолохова, сколько их, «романа и «эпопеи, неразрывная взаимообогащающая, взаимопроникающая связь, в процессе которой возникает не сумма смыслов, а новые смыслы, качественно новое, целостное, внутренне единое жанровое образование?

Такого исследования нет ни в толстоведении, ни в шолоховедении. Есть, однако, дискуссия о наличии в *Войне и мире* романских и эпопейных начал, их сущности, удельном весе и характере взаимодействия. Она возникла в отечественной критике сразу после выхода произведения в свет и стало своего рода «вечным» вопросом. Признавая, что *Война и мир* как

¹⁶ Там же, с. 18.

роман-эпопея «в смысле художественного совершенства в этом жанре... остается в значительной степени мерилом истинного искусства»¹⁷ и что «только *Тихий Дон* по жанру ближе всего к шедевру Л. Толстого»¹⁸, исследователи в основном сосредоточивают свое внимание то на романских, то на эпических началах. Так, автор одной из последних монографий, где жанровый анализ книг Л. Толстого и М. Шолохова занимает главное место, исследует главным образом «романный инструментарий», полагая, что ранее внимание исследователей было сосредоточено на их «специфически эпических чертах».¹⁹ Другой автор, находя в *Воине и мире* и в *Тихом Доне* все признаки романа, углубляется, напротив, в обоснование их собственно эпической природы.²⁰ Есть также работа, в которой уясняется роль нравописания в *Воине и мире*, а романические и эпические черты прослеживаются постольку поскольку...²¹ При этом нередко бывает так, что одни исследователи ту или иную черту рассматривают как эпическую, другие ее же относят к романской. Так, например, если Г. Гачев, П. Бекедин, О. Сливицкая считают равноправие центральных персонажей в *Воине и мире* яркой чертой эпического мышления и эпической композиции, то для В. Соболенко, Т. Мотылевой, Д. Затонского – это несомненный признак романского мышления Л. Толстого и романской природы его книги.

Примеры преимущественного интереса ученых к той или иной жанровой тенденции, а также противоположной жанровой трактовки одних и тех же особенностей формы и содержания книг Л. Толстого и М. Шолохова можно, конечно, легко увеличить.

Разумеется, каждый может обращаться к анализу того жанрового аспекта, который его интересует. Но при таком избирательном подходе к изучению жанровой структуры очень трудно сказать что-либо определенное о *Воине и мире* или *Тихом Доне* как явлениях жанрового синтеза. Между прочим, как априори утверждается, в романе-эпопее, «романные и эпические начала проникают друг в друга, и каждое, испытывая воз-

¹⁷ Чичерин, А. В.: Возникновение романа-эпопеи. Москва 1957, с. 21.

¹⁸ Соболенко, В. Н.: Жанр романа-эпопеи. Москва 1986, с. 7.

¹⁹ Соболенко, В. Н.: Указ. соч., с. 7.

²⁰ Бекедин, В. П.: Современные советские исследования об эпопее. Русская литература 1976, № 1, с. 225.

²¹ Чернец, Л. В.: Литературные жанры, с. 165.

действие друг друга, существенно преобразуется.»²² Однако проблема жанровой интеграции здесь даже не ставится. Более того, среди исследователей *Войны и мира* как романа-эпопеи широкое распространение получил тезис об экстенсивном характере сочетания «романа» и «эпопеи», восходящей к известному ее определению И. Тургеневым как произведения синкретического, соединившего в себе три повествовательных жанра – «эпопею, исторический роман и очерк нравов».²³ Но он, думается, не говоря уже об авторе, вряд ли согласился бы с положением, в соответствии с которым «Черточка между словами роман и эпопея точно соответствуют содержательной и композиционной двуплановости *Войны и мира*».²⁴ Уверен, что сделанные в другой работе уточнения, что «первые два тома *Войны и мира* – это преимущественно нравописание и роман»²⁵, а «начиная с третьего тома «роман» в *Войне и мире* перерос в эпопею»²⁶, также не были бы им поддержаны. Но это еще не все. Оказывается, *Война и мир* как роман имеет свою кульминацию, подобно тому, как имеет ее *Война и мир* как эпопея.²⁷ Что касается стоящих в центре лиц, то они также «из героев 'романа' становятся героями 'эпопеи'»²⁸.

Нечто подобное находим в исследованиях о *Тихом Доне*. Так, один из современных шолоховедов считает, что «... в эпопее собственно эпопейное начало и романтический момент не всегда слиты воедино... Они могут развиваться соотнесенно, но порой словно бы выдерживая некоторую дистанцию. Это наблюдается, к примеру, в пятой части *Тихого Дона*»²⁹. Развивая в другой статье данный тезис, автор пишет: «Отчасти в седьмой и полностью в восьмой части жанр *Тихого Дона* отошел от

²² Сливницкая, О. В.: «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблемы человеческого общения. Ленинград 1988, с. 18.

²³ Тургенев, И. С.: Полн. собр. соч. и писем. Сочинения Т. XV. Москва-Ленинград 1968, с. 107.

²⁴ Ивинский, П. И.: Эпопея: исторические формы жанра. Люблин 1980, с. 216. Ему как бы вторит О. Сливницкая, утверждая, что «иногда читатель чувствует, что он находится на романном полюсе книги, иногда – что на эпическом» (Сливницкая, О. В.: Указ. соч., с. 18).

²⁵ Чернец, А. В.: Указ. соч., с. 170.

²⁶ Сабуров, А. А.: «Война и мир». Проблематика и поэтика. Москва 1960, с. 284.

²⁷ Сабуров, А. А.: Указ. соч., с. 284.

²⁸ Сабуров, А. А.: Указ. соч., с. 286.

²⁹ Трофимов, В. М.: Жанровая структура эпопеи. В сб.: Проблемы реализма. Вологда 1977, вып. 4, с. 54.

своей самоидентификации... В восьмой части перед нами роман монологического плана³⁰.

Конечно, не может быть и речи о каком-то раздельном, механическом соединении в *Войне и мире* и *Тихом Доне* «романа» и «эпопеи», что они могут быть составлены из героической эпопеи и романа. Думается, это очевидно и для самих авторов приведенных высказываний. Но нельзя не признать и следующее: подобный подход к жанровому анализу книг Толстого и Шолохова как романов-эпопей объективно ориентирует на то, чтобы рассматривать «замысел характеров» и «замысел исторический» как воплощенные в двух, пусть относительно, но все-таки самостоятельных пластах произведений, из которых первый как бы соответствует роману, второй – эпопее. Но он совсем не нацелен на осмысление процесса их «сопряжения», взаимодействия, интеграции, на чем настаивают сами исследователи.

Итак, на словах декларируется наличие в книгах Л. Толстого и М. Шолохова «процесса сильного и своеобразного взаимодействия эпопейного момента и романического начала...»³¹. На деле же, как мы видим, упор делается на анализе то собственно романных, то специфически эпопейных особенностях, в трактовке которых у исследователей нередко наблюдается существенные расхождения.

Чем же можно объяснить парадоксальную ситуацию, когда жанровый анализ объективно «работает» как бы на результат, прямо противоположный его основной функции – собирать произведение в целое через уяснение цельности? На наш взгляд, сложившийся и здесь познавательный кризис коренится в непродуктивности самой концепции романа-эпопеи как синтетического жанра, сочетающего в себе «роман» и «эпопею», в ее неистинности, ложности. Подтверждение тому сам статус романа-эпопеи в современном литературоведении. Несмотря на огромное количество посвященных ему работ, представления о нем таковы, что он остается для многих туманным и неопределенным, вызывает оправданный

³⁰ Трофимов, В. М.: Основные принципы композиции «Тихого Дона» М. Шолохова. В сб.: Жанрово-композиционное своеобразие реалистического произведения. Вологда 1982, с. 37, 41.

³¹ Трофимов, В. М.: Жанровая структура эпопеи, с. 53.

скепсис, а нередко и отказ, даже протест против самого термина, а значит и жанра³².

Словом, само существование жанра, в котором «роман» и «эпопея» находились бы в равноправном сочетании и взаимообогащали бы друг друга, продолжает быть не более чем литературоведческой гипотезой, от которой пора уже отказаться. Данная концепция возникла, как известно, в литературоведении соцреалистического толка также как закономерное следствие тотальной эпизации всех сфер нашей жизни, «насилованного внедрения в нее эпического начала». В действительности, конечно, не было никакого повторения «века героев», «эпического состояния мира», а значит не было и «почвы» для перерастания романа в процессе его эпизации в роман-эпопею или тем более в так называемую социалистическую эпопею как самостоятельный наряду с романом жанр, уходящий своими корнями к эпосу Гомера и героическому искусству прошлого. Таким образом, с точки зрения классической теории эпоса Гегеля, оказавшей весьма сильное влияние на советскую концепцию новой эпопеи, не могло быть и романа-эпопеи как равноправного сочетания «романа» и эпопеи». А что же все-таки было? Из-за «последовательного и целенаправленного искоренения из общественного сознания именно романного мышления» подлинно романские произведения, возникшие за этот период, можно сосчитать по пальцам одной руки, а псевдоэпических многотомных созданий, именуемых нередко эпопеями или романами-эпопеями, несть числа. Так обстояли дела в русской литературе советского времени. Что касается русской литературы прошлого века, то, как убедительно показано в работах последних лет, вся ее история также «пронизана борьбой за роман», который «слагался» в «сложнейшем диалоге с эпосом»³³.

Правда, есть мнение, что примирение эпоса с романом в русской литературе прошлого века однажды все-таки произошло, и именно в *Войне и мире*. Конечно, можно согласиться, что *Война и мир* представляет собой

³² «Излишнее увлечение новым термином и его непомерное расширенное распространение на все виды крупномасштабных произведений, привели, — как констатируется в одной из последних обобщающих исследований большого эпоса в литературе советского периода, — к нарушению качественного подхода. Это вызвало желание у ряда исследователей отказаться от термина романа-эпопеи и вернуться к исследованию крупной формы как одной из разновидностей эпического романа» (Киселева, Л. Ф.: *Русский роман советской эпохи: судьбы «большого стиля»*. Авт-т д. д. Москва 1992, с. 4.).

³³ Турбин, В. Н.: Указ. соч., с. 18.

«уникальный случай реконструкции в XIX веке эпических воззрений на бытие»³⁴. Необходимо понять, что произошло это только на основе беспрецедентной по глубине и масштабности романизации и как самого прошлого, так и принципов его художественного воплощения. Как очень точно сказано: «Воистину об «эпическом», «гомеровском» у Толстого (даже у него!) можно говорить лишь условно. А безусловно он – «романист новейшего времени»³⁵.

Значит ли это, что нужно отказаться от хрестоматийно известного определения «книги о прошлом» как «эпопеи в современных формах искусства»?³⁶ Разумеется, нет! Более того, есть достаточно оснований распространить его на *Тихий Дон* и другие явления большого эпоса, которые дают «целостную картину мира и жизни», отражают «весь мир и всю жизнь».

Данная формулировка, конечно, не претендует на научность и нуждается в объяснении. Действительно, что такое «эпопея в современных формах искусства», учитывая, что классическая теория эпоса Гегеля не имеет к ней прямого отношения?

Если говорить о ее жанровом, точнее, даже метажанровом определении, по нашему мнению, точнее всего его может передать понятие «романическое» при всей парадоксальности сочетание последнего со словом «эпопея». И, на наш взгляд, в толстоведении накоплено уже достаточно оснований для концептуального определения открытой Л. Толстым содержательной формы как романической или романной эпопеи.

Это трудно сказать о шолоховедении, в котором *Тихий Дон* еще совсем недавно рассматривался в свете нормативно понятой гегелевской концепции, как своего рода вершина, образец героической эпопеи, т.е., как жанр, стоящий не в романическом, а в традиционно-эпическом жанровом ряду, корни которого уходят в гомеровский эпос. Время уже совер-

³⁴ Турбин, В. Н.: Указ. соч., с. 21.

³⁵ Затонский, Д. В.: Искусство романа и XX век. Москва 1973, с. 271.
Констатируя положительное влияние наследия М. Бахтина на интерпретацию книг Л. Толстого и М. Шолохова, отметим все же, что нам известна только одна специальная попытка изучения романизации в *Войне и мире* и *Тихом Доне*. Мы имеем в виду книгу В. Соболенко *Жанр романа-эпопеи* (1986), многие положения которой безнадежно устарели из-за стремления видеть в этом жанре вершину социалистического эпоса.

³⁶ Страхов, Н. Н.: Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Санкт-Петербург 1987, с. 348. (Курсив мой – В. П.).

шило свой суд над этой концепцией и нет нужды вступать с ней полемику. Важнее преодолеть ее отголоски, которые, хотя и не прямо, до сих пор дают о себе знать, когда речь заходит о судьбе романа как типа художественного мышления или романической концепции мира и человека в литературе советского периода. Так, в последние годы распространение получил тезис, согласно которому «только на третьем этапе (после 1956 г.) наше искусство... стало акцентировать самоценное значение личности»³⁷. При этом утверждалось, что «представление о ценности человеческого существования само по себе возродил в советской литературе Пастернак в созданном им послевоенном романе *Доктор Живаго*³⁸. Другой критик на том основании, что «...ныне, воскресшая, вновь вызывая к жизни романное альтернативное мышление – мы, прежде всего, извлекаем из небытия своеобразную тетралогию, тетраграмму, четыре романа: *Чевенгур* Андрея Платонова, *Мастер и Маргариту* Михаила Булгакова, *Доктора Живаго* Бориса Пастернака, *Жизнь и Судьбу* Василия Гроссмана, также убежден в том, что «флагманами флотилии целой армады выдающихся художественных произведений, входящих в возрождаемую нами культуру, выступают именно названные романы»³⁹. Как видим, *Тихий Дон* М. Шолохова – эта главная русская книга XX века, остается как бы в тени и тогда, когда речь идет о пафосе защиты личности как фундаментальной общечеловеческой ценности, и тогда, когда рассуждают об утверждении и развитии на этой основе художественного мышления романного типа. И это, конечно, не случайно.

Дело прежде всего в том, что возникающее в *Тихом Доне* на основе глубокого интереса художника к самоценно-личностной проблематике романическое содержание, о котором писал А. Веселовский, не получило пока всестороннего осмысления. И это закономерное следствие не только сложности и трудности анализа данного содержания, сколько его игнорирования критикой в соответствии с официальными идеологическими установками советской эпохи, о чем уже не раз писалось.

Недооценка романического начала в *Тихом Доне* явственно проявляется прежде всего в трактовке главного героя в типологически-жанровом ракурсе. Так, большинство исследователей сосредотачиваются, в основ-

³⁷ Борев, Ю.: Главное – человек! Литературная газета, 25 мая 1988 г., с. 10.

³⁸ Воздвиженский, В.: Ценности мнимые и истинные. Вопросы литературы, 1988, № 9, с. 85.

³⁹ Турбин, В. Н.: Указ. соч., с. 19.

ном, на осмыслении его как эпического, эпопейного героя. Для других – это, несомненно, один из наиболее ярких трагических характеров в нашей литературе. Сами по себе такие трактовки не вызывают возражений, ибо каждая из них раскрывает реальные сущностные грани характера героя. Поэтому более правы те, кто настаивает на определении его как эпико-трагического героя. Такая концепция способствовала преодолению глубокого ошибочного взгляда на него как на «отщепенца» и многих других явно ущербных вульгарно-социологических трактовок. И все же эпико-трагическая интерпретация героя *Тихого Дона* представляется недостаточно продуктивной, так как видит в нем главным образом «типичного» представителя, или форму воплощения сущности и судьбы какой-то социальной или национально-исторической общности. И лишь потом самоценную личность. И только в последние годы в спорах об этом герое возобладала тенденция к целостному анализу его характера, в соответствии с авторским замыслом, согласно которому главное в герое Шолохова — это «очарование человека», более всего им ценимое и являющееся доминантой его личности. Как-будто о нем писал М. Бахтин, утверждая, что романическому герою «присущ нереализованный» избыток «человечности»⁴⁰. Отсюда следует закономерный вывод, к которому шолоховедение вплотную подошло, но понятийно пока не сформулировало: лицо, стоящее в центре *Тихого Дона*, выступает как яркий эпико-трагический характер благодаря тому, что он и выдающийся романический герой в русской и мировой литературе XX века.

Конечно, тезис о *Тихом Доне* как феномене романического эпоса нуждается в более тщательном обосновании. Романная эпопея, как показывает ее история, и прежде всего опыт Толстого, представляет собой такую содержательную форму, возникновение которой сопряжено с качественным обновлением романического мышления. На его основе М. Шолохов, опираясь прежде всего на уроки автора *Войны и мира*, нашел свой собственный путь, свои творческие принципы и приемы создания романической эпопеи. Выявить, проанализировать, систематизировать и объяснить их – актуальная задача современного шолоховедения и эпосоведения в целом.

Ведь речь идет о концепции, последовательная реализация которой открывает возможности для осмысления внутренних закономерностей большого эпоса. Она в большей степени отвечает давно назревшей по-

⁴⁰ Бахтин, М. М.: Этнос и роман. Вопросы литературы и эстетики, с. 480.

требности писать историю литературы как историческое движение ее содержательных форм, анализировать ее в категориях самого творческого процесса. Но главное, чем продиктована необходимость всестороннего и глубокого исследования проблемы романизации большой эпической формы, заключается, на наш взгляд, в том, что она представляет собой объективную закономерность ее жанрового развития, которая утверждала себя в борьбе с официально насаждаемой тенденцией к сплошной эпизации как прошлого, так настоящего и будущего и появлению на ее основе фальсифицированного эпоса. Об этом с очевидностью свидетельствуют подлинные романские эпосы как прошлого, так и нашего настоящего века. Они нуждаются в тщательном изучении. Мы имеем в виду, кроме названных, прежде всего такие выдающиеся явления русского романного эпоса II половины XX века, как *Доктор Живаго* Б. Пастернака, *Чевенгур* А. Платонова, *Жизнь и Судьба* В. Гроссмана, *Красное Колесо* А. Солженицына, *Прокляты и убиты* В. Астафьева. Их появление – едва ли лучший аргумент самой литературы XX века в защиту идеи романизации, к которой М. Бахтин пришел во многом благодаря А. Н. Веселовскому.