

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

## СЮЖЕТНЫЙ СИНТЕТИЗМ КАК ИДЕНОЙ-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ И МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ ЧЕРТА РОМАНА-ЭПОПЕИ

### Жанровые традиции Тихого Дона М. Шолохова и современный литературный процесс

Советская литература, стремившаяся в начале своей эволюции постичь эпiku исторических свершений, постепенно ставила в центр внимания „человеческий материал эпохи“, коллективный социальный опыт и психологию людей, втянутых в грандиозные классовые битвы (Чапаев Д. Фурманова, *Железный поток* А. С. Серафимовича, *Разгром* А. Фадеева и др.). Социально-политическое содержание исторически переломной эпохи стало идейно-тематической основой революционного романа и драмы. Правдивое изображение действительности со всеми жизненными и общественно-политическими реалиями не означает, что советская литература редуцировала жизнь на политику и идеологию, как это стараются зачастую изобразить некоторые западные советологи. При сохранении исторического фона охват и изображение жизни давались в советской литературе все глубже и многообразнее. Ее художественный перенос через узко воспринятую социальность, узко историко-политический, идеологический материал становился основной ее чертой, как свидетельствуют об этом произведения М. Горького (*Жизнь Клима Самгина*, *Егор Булычов* и др.), А. Толстого (*Хождение по мукам*), М. Шолохова (*Тихий Дон* и др.). „Материалом художественной литературы служит человек со всем разнообразием его стремлений, деяний, со всем разнообразием его роста или разрушения“<sup>1</sup> — это горьковское кредо стало идейно-художественной концепцией советской литературы.

Новый жизненный материал, который стал тематическим ядром лучших произведений революционной советской литературы, не допускал механического возврата к творческим традициям литературы XIX века, где социальность, социальная подача жизненного процесса была связана зачастую лишь весьма тонкой нитью с традиционной лирической, „любобной“ действительной основой, как было, напр., в романе Ш. Бронте *Шерли* (*Shirley*, 1848), в романах Тургенева и Гончарова, где „социальная семантика“ вплеталась в „любобный роман“.<sup>2</sup> Социальные пружины

<sup>1</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 27. Москва 1953, 254—255.

<sup>2</sup> Цит. по чешскому изд.: N. J. Berkovskij, *Literární kritiky a studie*. Praha 1966, 90.

общественного движения, продиктованные закономерностями классовой борьбы, требовали поисков нового художественного выражения, новой организации сюжета романа, создания композиции, основанной или на эволюции отдельной личности (Чапаев Д. Фурманова) или целого коллектива (*Железный поток* А. С. Серафимовича) и дающей возможность познания социально-психологических факторов и координат жизни. Тенденция аналитически-познавательного социального психологизма, изучающего законы социального деяния и бытия человека, которые обнажали в своих романах не только Фадеев (*Разгром*), но и Федин (*Братья*), Леонов (*Вор*), а в драме Тренев (*Любовь Яровая*), Лавренев (*Разлом*) и др., была необходимым подготовительным звеном к созданию монументальных эпических полотен, способных отобразить эпоху во всей сложности и целостности человеческой, политической и исторической.

Жанр эпопеи, отображающий в гегелевском понимании „эпическое состояние мира“, дающий „картину национального духа в нравственных устоях семейной жизни, в общественных условиях состояния войны и мира, в его потребностях, искусствах, обычаях, интересах“,<sup>3</sup> претерпел в мастерском произведении М. Шолохова *Тихий Дон* (1925—1940) самобытную идейную и морфологическую интерпретацию и модификацию. *Тихий Дон*, изображающий судьбу простого, трудового народа на перекрестке истории, в водовороте переломных событий первой мировой войны, пролетарской революции и войны гражданской, являет собой новую форму широко воспринятого социального романа-эпопеи, возрождающего многое из литературных традиций прошлого, переплавленного опытом, переживаниями и мышлением человека XX века. Этот монументальный роман-эпопея является выражением того факта, что новая трагедия порождена не „духом музыки“ (Ницше), а „духом политики“, фатально определившем XX век. Роман повествует о том, что преобразование мира, рождение нового строя — трудный, мучительный процесс, но что это неостановимое движение к исторической справедливости. Впрочем, согласно Конраду, „в основе литературного творчества лежит переживание «мук» истории“.<sup>4</sup>

*Тихий Дон* широко охватывает сумму общественного и революционного процесса героического периода русской истории (1912—1922) и средствами традиционного реалистического повествования — свойственного в славянских литературах уже историческим фрескам Л. Н. Толстого *Война и мир* (1863—1869) или С. Жеромского *Пепел* (1904) — передает диалектику исторической реальности, решает ее основные политические, экзистенциальные, философские и этические проблемы. И для *Тихого Дона* характерна широкая панорама событий, огромное количество действующих лиц — исторических и фиктивных, анализ психологии масс и экзистенциальных слоев жизни отдельного человека (проблематика „выбора дороги“, „межевая ситуация“ в жизни протагониста), драматизм действия, экспрессивность, суровая атмосфера „батальных сцен“; оформление сюжетной истории в занимательном приключенческом плане, слияние картин природы с психологией героев, „поэзия человеческой

<sup>3</sup> Гегель, *Сочинения*, т. XIV. Москва 1958, 241.

<sup>4</sup> *Новый мир* 1, 1971, 216.

жизни" и беспощадная правда повествования о действительности, сюжетный синтетизм, пронизательный взгляд в историю, поданную как совокупность объективных фактов, которые сливаются хронологически в могучем, стремительно и вольно текущем потоке романа-реки. Гранитным руслом льется неукротимый поток жизни и истории. Для художественной системы *Тихого Дона* — сначала романной хроники, раскрывающейся в направлении к монументально-эпической форме — характерно „стремление к постоянному переплетению и смене развивающихся сюжетных линий, перебивке планов повествования, чередованию разнообразных по своему содержанию и характеру эпизодов и ситуаций“,<sup>5</sup> что приводит к созданию своеобразной модели реального мира, динамической картины жизни. А тектоническая композиция способствует совмещению эпики, сюжетной экстенсивности и глубокой интроспективности, синтезу толстовского романа времени и пространства с романом-повествованием о жизни человека и ходу мира, характерным для поисков нового романа XX века.

Т. Мотылева пишет, что „европейский роман из повествования об отдельных лицах, о «молодом человеке XIX столетия», становится повествованием о судьбах общества, народа, нации“, в чем „отражается объективный жизненный процесс — возрастание роли народных масс в поступательном движении человечества“. <sup>6</sup> Эта эволюционная тенденция характерна и для творчества М. Шолохова, который развивал жанр большой прозаической формы в направлении к народной эпосе, основанной на широком синтетизме, совмещающем в эпическом повествовании разнообразные и противоречивые, индивидуальные и общественные стороны жизненного и исторического процесса. „Если же эпос должен быть чем-то в себе единым, — писал Гегел, — то и событие, в форме которого эпос раскрывает свое содержание, должно обладать единством в самом себе. И то, и другое — единство субъективного становления в себе — должны совпасть и связаться“. <sup>7</sup> Шолохов сумел в своей эпосе — так же как и крупные романисты первой половины XX века Горький, Андерсен-Нексе, Роллан, Т. и Г. Манн и др. — переплести „поэзию человеческой жизни“, индивидуальные истории, частную судьбу трагического характера, или же индивидуальные судьбы своих героев (в особенности семьи Мелеховых, явившейся сюжетной амальгамой романа) с судьбой всего региона, народа, с историей, со всеми ее вехами, перипетиями и изгибами. Сюжет *Тихого Дона*, нарастающий в соответствии с переливами и ритмом самой жизни, представляет единство „генерализации“ и „детализации“, эпически интенсивный синтетический сплав человеческой и социальной реальности.

А. В. Чичерин считает „многосюжетность“ одним из характерных композиционных элементов романа-эпопеи.<sup>8</sup> Однако в отличие от формы циклических романов, где встречаются обширные „романы в романе“, широкие сюжетные полосы развиваемого действия, способствующие

<sup>5</sup> А. А. Сваричевский, *Советский роман-эпопея*. (Автореферат докторской диссертации.) Изд-во Тбилисского университета 1972, 39.

<sup>6</sup> Т. Мотылева, *Роман Роллан и современность*. Октябрь 1, 1955, 156.

<sup>7</sup> Гегель, *Сочинения*, т. XIV. Москва 1958, 249—250.

<sup>8</sup> А. В. Чичерин, *Возникновение романа-эпопеи*. Москва 1975, 27.

щие разветвлению историй и вторичных персонажей в самостоятельные сюжетные ответвления и течения (Дж. Гуолсуорси *Сага о Форсайтах*, Л. Арагон *Коммунисты*, П. Эриа *Семья Буссардель*, *Испорченные дети*, *Золотые решетки*, *Бремя любить* и др.) сюжет *Тихого Дона* является при всей своей широте и переплетении изображенных человеческих судеб не композиционно диффузным, а сжатым, цельным и строго концентрическим. Шолохов не позволяет, чтобы роман разбежался в фабуляционно развернутые, протяжные побочные или параллельные линии, отвлекающие внимание от центрального действенного и философского узла произведения (судьбы революционеров Штокмана, Бунчука и Анны Поглюдко, Котлярова и др., истории помещиков Листницких, белогвардейского генералитета и т. п., образующие переплетающуюся сложную мозаику действий, рисующих классовое расслоение и конфликт на Дону и в стране вообще — не поглощают и не заслоняют центральное действие. Они образуют компонент главного идейного и сюжетного узла произведения, подчеркивающего неодолимость революции). Композиционная основа некоторых крупных полотен рубежа XIX и XX века, напр., романа *Пепел* (1904) С. Жеромского, выказывали иной подход — строились в контрапунктах и диссонансах, нарушающих последовательность и логику каузальных связей романного действия. Хотя свободная, атектоническая композиция *Тихого Дона* и романов данного типа вообще позволяет нагрузку картин военного действия, сражений и дигрессий с историко-социологическими и политическими сообщениями, данными и документами (письма, дневники, хроники и т. п.), никогда не теряется в ткани действия объединяющий момент, индивидуальная судьба протагониста или протагонистов, тот сюжетный стержень, который связывает воедино огромный массив эпического действия и который оказывается костяком произведения. Небезынтересно, что Гегель, акцентирующий в своих рассуждениях внутреннее действенное единство эпоса, считал, что „особое эпическое событие достигает поэтической жизни лишь тогда, когда оно может быть теснейшим образом связано с единым индивидом. Подобно тому, как единый поэт измышляет и выполняет целое, так и здесь во главе должен также стоять единый индивид, к которому присоединяется событие, и в той же самой единой фигуре оно раскрывается и завершается“.<sup>9</sup> Сюжет *Тихого Дона* при всей полифонии разыгранных историй и судеб персонажей обнаруживает „личностную“, гомофонную основу. Личностную основу имеют и такие произведения крупной романной формы середины XX века — разные в идейно-тематическом отношении — как эпопеи М. Митчелл *Унесенные ветром* (1936), М. Горького *Жизнь Клима Самгина* (1925—1936), В. Мoberга *Эмигранты* (1949—1959) и военный роман Дж. Джонса *Отсюда и в вечность* (1951). Строгой сюжетной концентричности, сквозного действенного стержня индивидуальной судьбы, характерного для *Тихого Дона*, недостает иногда и таким произведениям, как *Очарованная душа* Р. Роллана (в связи с движением поколений роль сюжетной балки берут и другие персонажи — сын главной героини Аннеты Ривьер Марк), *Семья Тибо* Р. Мартена дю Гара (роман отличается дискурсивным ходом

<sup>9</sup> Гегель, *Сочинения*, т. XIV. Москва 1958, 249.

повествования и сюжетным параллелизмом), Буря И. Эренбурга, до известной степени и *Хождение по мукам* А. Толстого (одновременный показ судеб четырех героев приводит к определенной сюжетной диффузии), *Коммунисты* Л. Арагона и др. Большая индивидуальная судьба как сюжетный стержень произведения иногда отсутствует и в некоторых крупных полотнох мировой литературы второй половины XX века, авторы которых стремились к более широкому охвату жизни общества в сложные периоды истории. Панорамные романы американских прозаиков Т. Уайльдера *The Eighth* (1967) и К. Винсор *Wanderers Eastward, Wanderers West* (1965) остались композиционно расщепленными произведениями, ибо в первом романе вдруг исчезает и во втором вообще отсутствует та большая дуга индивидуальной судьбы, которая сплотила бы весь пестрый материал жизни и разыгранные истории в одном концентрическом повествовательном потоке.

Стремление к синтетическому изображению жизни человека, его положения в мире, индивидуальных и общественных сторон его существования, стремление к диалектическому единству темы человек и история, ярко выраженному в произведениях Горького, А. Толстого, Шолохова и ряда других авторов, является творческой чертой, идейной и формообразующей доминантой советского романа-эпопеи, унаследовавшего традиции классического русского и европейского романописания.

Диалектический подход искусства социалистического реализма к действительности, „комплексное видение, которое всегда реализует в произведении тотальность общественного процесса времени“, акцентировал в свое время и чешский марксистский эстетик и литературовед Б. Вацлавек. Согласно Вацлавеку одним из стержней марксистской эстетики является требование, чтобы „поэт не рисовал только некоторые секторы (действительности — М. М.), а видел их всегда в связи с общим процессом общественным“.<sup>10</sup> Вацлавек обобщал опыт не только чешской литературы, но и литературы советской, видел ее творческую ориентацию на постижение жизни человека в широких социальных связях, в широком изображении действительности, что было заметно в произведениях Ф. Панферова *Бруски*, М. Шолохова *Тихий Дон* и др. Поэтому Вацлавек утверждал, что новый роман социалистического реализма рисует „целые системы индивидов, полифонно сплетая судьбы максимальнейшего количества сил и ценностей“, „порывает с геометрической центральной композицией и становится многоосевым, стремясь отразить многостороннюю и многострунную действительность“; новый общественный роман, по мнению Вацлавека, долго справлялся с проблемой, как сосредоточить „в человеческие типы и типические события все то, что характерно для эпохи и что должно отображаться словесно крупным эпическим произведением“.<sup>11</sup>

Эстетическая и идейная концепция советской литературы с ее тенденцией к „познавательному психологизму“, диалектическому и синтетическому отражению жизни и ее движения, как она формировалась уже в 20-е и 30-е годы, была противоположна психологизму западного и мо-

<sup>10</sup> B. Václavek, *Tvorba a společnost*. Praha 1961. 203.

<sup>11</sup> B. Václavek, „*Román*“. OSN DN. Praha 1938, díl V., sv. 1, 702, 701.

дернистского романа, идущего в 20-е годы путем субъективистски направленного интроспективного, суперсубтильного психоанализа. Романы Дж. Джойса *Улисс* (1924), И. Свево *Самопознание Дзено* (1923), М. Пруста *В поисках потерянного времени* (1913—1927) и др., приносящие буквально „рентгенограммы“ глубинных слоев подсознания и акцентирующие внутреннее действие, ознаменовали распад романтической формы, основанной на синтетическом взгляде на реальность; они выключали литературного героя из более широких социальных связей, давали человека в общественном отношении как безнадежно изолированного индивида. Это была литература внутренней, чисто личной жизни.

Данная концепция, воспринимающая литературу как „убежище перед бурями жизни“, оказывается живучей и преобладающей традицией в части западной литературы недавних лет, тяготеющей к прозе психоаналитического типа. Так, в произведении английского романиста Р. Руарка *Медоды* (*The Honey Badger*, 1965), зондирующей биологически-психологические пласты жизни человека, акцентируется скорее его сексуальная сфера, хотя определенные интенции к социальной реальности протагониста романа, писателя А. Барра, были намечены (вторая мировая война, пробуждающаяся Африка послевоенного периода). Роман американского писателя Ф. Рота *Будь, что будет* (*Letting go* 1960), принадлежащий так же, как и произведение Руарка, к бестселлерам 60-х гг., показывает жизненные истории и во многом осложненные эмоциональные взаимоотношения любовных и супружеских пар (Gabbe Walach и его любовница Marta, Milly и Paul Herz), детей и родителей, решает чутко проблему человеческого одиночества и т. д. Даже здесь, однако, так же как и в психологически-аналитических зондах американцев С. Беллоу *Жертва* (*The Victim*, 1974), Б. Маламуда *Приказчик* (*The Assistant*, 1957), *Сначала Идиоты* (*Idiots First*, 1963), Трумэна Капоте *Лесная арфа* (*The Grass Harp*, 1951), или французской писательницы Л. Фор *Взорное несчастье* (*Le malheur fou*, 1970) не создаются связи с более широким общественным процессом. Жизнь человека в этих произведениях — хотя и не вполне — но все же изъята из русла жизни общественной. Речь идет о произведениях, которые принадлежат к шедеврам западной литературы, но и здесь интроспекция отгеснила на второй план анализ социальных связей. Переплетение индивидуальных судеб с более широкими социальными координатами ослаблено.

Определенной гипертрофии достиг этот подход в творчестве в прошлом столь широко рекламированной Ф. Саган. Ее новеллы 50-х гг., как *Подобие улыбки* (*Un certain sourire*, 1956), *Через месяц, через год* (*Dans un mois, dans un an*, 1957), *Любите ли вы Брамса?* (*Aimez vous Brahms?* 1959), свидетельствуют о потере героя и совершенной изоляции действия от общественной жизни. Повторяющаяся серия эротических сцен, отсутствие любого, даже малейшего осмысления жизненных явлений при передаче человеческого судеб ведет к тематической монотонности; это однострунные вариации беззастенчиво воспринятой сексуальной темы „он“ и „она“, эстетизация эротизма. Тотальное выключение жизни человека из контекста социального процесса является здесь идейной и эстетической предпосылкой, намерением, результатом узко воспринимаемого назначения литературы.

И там, где нет емкого человеческого характера как темы произведения и фокуса действия, может наступить разве что формальное сюжетное экспериментаторство, акцентирующее лишь действительную, интриговую основу развиваемой истории, как обстоит дело в дебюте Резинки (*Le Gomme*, 1953) А. Робб-Грийе, одного из основоположников французского „нового романа“, столь нашумевшего в 50-х гг. Резинки представляют собой не больше, чем сюжетный ребус с детективной интригой головоломно запутываемого действия и потаенными значениями („Эдиповский комплекс“ и др.), художественное явление, лишенное малейшего намека на более широкий показ жизни. Передача суженного отрезка жизни и „одномерного“ литературного героя в его биологически-сексуальных и узко психологических пределах, проявлениях и соотношениях, вряд ли может стать основой для правдивого постижения жизненных реалий и человеческой индивидуальности.

Идеал целостного человека, гармоничного в его человеческой всеобщности, был литературой этого типа утерян. Его место занял человек лишь одного размера, человек, показанный в своей частной жизни.

Данный подход к изображению человека и его бытия имеет свою социальную мотивацию. С постепенной деградацией социальной жизни в капиталистическом строе произошло неизбежно тотальное обособление его отдельных и разнообразных участков, совершилось отъединение жизни частной от общественной. Оказалось, что формы общественного бытия в государственно-монополистическом капитализме ведут к искусственному обособлению людей, к атомизации данной общественности, к разрушению человеческих взаимоотношений и установлению отношений „овеществленных“, чуждых человеческой личности и ее природе. Литература, которая хочет постичь это жизненное состояние и процесс, но не ищет в преобразовании общественного бытия его возрождение и смысл, не остается ничего другого, как погрузиться в глубину человеческого „я“, замыкающегося в самом себе перед бурями, ударами и невзгодами жизни. Поэтому она все больше ориентировалась на изображение человека, предоставленного лишь самому себе, на одинокую личность, отражала отношение этой личности к иным, точно таким же одиноким индивидам, которые — если они хотят в период всеобщего развала человеческих ценностей выжить — замыкаются в свою частную жизнь, в единственном просторе, который им остался. Деградация человека при капитализме вела к тому, что человек проживает только свою внутреннюю жизнь как жизнь поистине человеческую, лишь в ней ищет ценностей, опоры и обеспеченности.

Лучшие произведения советской литературы повествуют о том, что объективную и субъективную жизнь человека нельзя выключать из ткани социально-политических, экономических связей, межчеловеческих взаимоотношений данного социального сообщества, что индивидуальная жизнь человека органически охватывает и впитывает в себя и жизнь внешнюю, общественную. Содержание индивидуального интереса ведь не несет печати только чисто индивидуального переживания, индивидуального опыта, а передает не только в содержательных моментах, но и во всей своей структуре и рефлексиях этой структуры изменяющийся мир, реальность социального бытия. Сантаяновский „эскапизм“, харак-

терный для определенной части западноевропейской литературы, культивирующей минуциозный психоанализ и отрывающей содержание человеческого сознания от объективной реальности, никогда не был программным, идейно-художественным философским базисом советской литературы.

Эпоха революционных бурь и смелого строительства социалистического общества, радикально преобразовывающего жизнь страны, не позволила советской литературе сделать своим предметом только частную, интимную жизнь человека. Политика, социальность наложила на нее, естественно, неизгладимый след. Однако, как повествуют не только произведения Горького, Шолохова, но в новейшее время и новеллы, рассказы и романы с психоаналитической ориентацией Катаева, Бондарева, Айтматова, Трифонова, Шукшина, Распутина и ряда других современных советских писателей, советская литература никогда не теряла смысла для дел глубоко человеческих, для судьбы человека во всех ее жизненных координатах, компонентах и сферах.

Пусть дело касается интроспективно ориентированной новеллы о последних днях деревенской старухи Анны, прощающей себя с жизнью и ожидающей перед смертью свою любимую дочь (*Последний срок*, 1970 В. Распутина), или неразрешимого конфликта дезертира Андрея Гуськова, из-за которого лишается жизни его жена Настена (*Живи и помни*, 1974, В. Распутина) или пусть дело касается истории гибели героя вследствие стечения роковых обстоятельств, связанных с вступлением человека на путь антисоциальности (*Калина красная*, 1973, В. Шукшина) или возвращения к мемуарно-биографической прозе, совмещающей воспоминания и картины прошлого с размышлением над современностью (*Трава забвения*, 1967, *Святой колодец*, 1966, *Волшебный рог оберона*, 1972, В. Катаева) и др. — везде чувствуется тяготение не к внешним сюжетным хитросплетениям, а к углубленному философскому размышлению над жизнью человека, его судьбой, стремление проникнуть к ядру его бытия. В особенности новелла В. Распутина *Последний срок* доказывает, что и произведение медитативного характера способно запечатлеть в потоке сознания, вольных реминисценций, образующих главный художественный пласт сюжета — жизнь человека во всех ее социальных, психологических и философских связях.

Советская литература, формирующаяся как самобытная художественная форма „человековедения“ (Горький),<sup>12</sup> всегда стремилась извлечь из хода истории познание ее смысла, показать трудный и победный путь человека, преобразовывающего старый мир и созидającego мир новый. Поэтому ее предметом стала не голая эпика, не отвлеченное и обезличенное движение истории и классовые катаклизмы, а „душа человеческая, личность в ее связях с жизнью“,<sup>13</sup> с жизнью народа. Смысл советской литературы заключается в открытии законов и пружин социального движения, бытия и источников человечности.

<sup>12</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24. Москва 1953, 6.

<sup>13</sup> М. Пархоменко, *Рождение нового эпоса*. Вопросы литературы 5, 1972, 12.



## DER SUJETBEZOGENE SYNTHETISMUS ALS IDEELL-KÜNSTLERISCHE KONZEPTION UND MORPHOLOGISCHER ZUG DER ROMANEPÖPÖE

### Die genremäßige Tradition des Stillen Don M. Scholochows und der literarische Prozeß der Gegenwart

In der sowjetischen Literatur der 20er und 30er Jahre bildete sich die Tendenz zum objektiven, gegenstandsanalytischen Realismus, der im epischen Bild die Antinomien der Zeit und Welt synthetisiert. Sie fand ihren Ausdruck in einer Reihe der in Wirklichkeit verwurzelten Genres, insbesondere im prosaischen Epos *Der eiserne Strom* (1924) von A. Serafimowitsch, das auf einem kollektiven Globalbild der Revolution basiert, und in der monumentalen Romanepöpe M. Scholochows *Der Stille Don* (1925—1940), die sich durch die Breite des Panoramas, durch einen mächtigen Strom des Typs „Roman-Fluß“ auszeichnet. Die durch Gesetzmäßigkeiten des Klassenkampfes diktierten sozialen Sprungfedern der gesellschaftlichen Bewegung erzwangen die Entdeckung einer adäquaten Struktur der Romanhandlung. Die atektonische Komposition des *Stillen Don*, die in Hegelscher Konzeption den „epischen Zustand der Welt“ widerspiegelt, ermöglicht die Verbindung von epischen Elementen und handlungsmäßiger Extensität mit Introspektion, die Synthese des Tolstoischen Romans der Zeit und des Raums mit der Roman-Aussage über das Leben eines Menschen und über den Lauf der Welt. Das Sujet der Epöpe, graduiert nach dem Gang und Rhythmus des Lebens selbst, ist eine Verschmelzung von „Generalisierung“ und „Detaillisierung“, ein episch intensiver synthetischer Schlußstein der menschlichen und sozialen Wirklichkeit; bei aller Polyphonie der Geschehnisse und Schicksale der Gestalten hat sie eine persönliche Grundlage, was sie von den großen Gemälden der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts unterscheidet (L. N. Tolstoi: *Krieg und Frieden*, S. Žeromski: *Zu Schutt und Asche*, R. M. du Gard: *Die Thibaults*, T. Wilder: *Der achte Schöpfungstag* u. a.).

