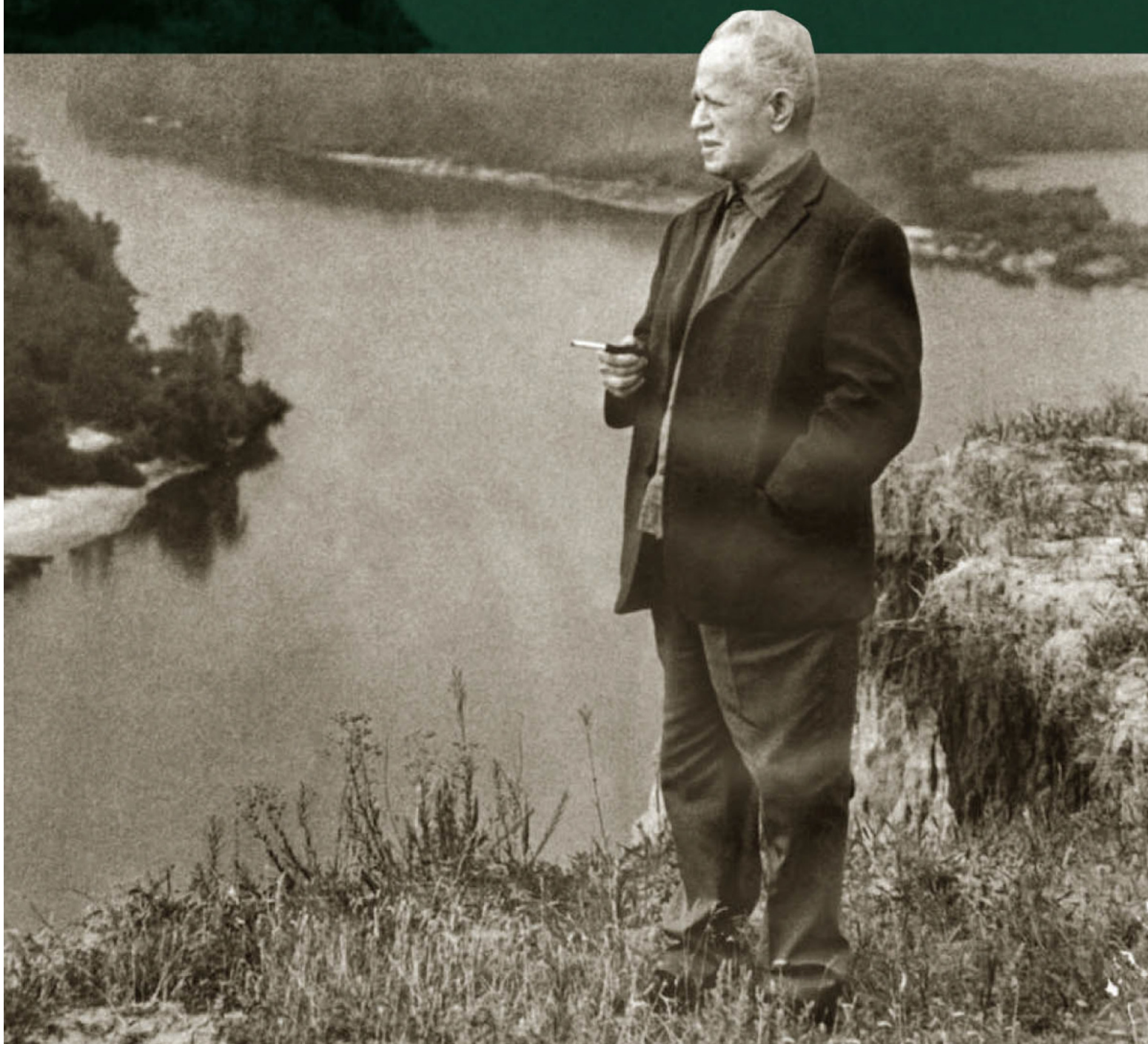


Е. А. КОСТИН

ШОЛОХОВ

ЭСТЕТИКА
И МИРОВОЗЗРЕНИЕ



Евгений Костин

**Шолохов: эстетика
и мировоззрение**

«Алетейя»

УДК 821.161.1 Шолохов.06
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Шолохов М. А.

Костин Е. А.

Шолохов: эстетика и мировоззрение / Е. А. Костин —
«Алетейя»,

ISBN 978-5-00165-077-5

Профессор Евгений Костин широко известен как автор популярных среди читателей книг о русской литературе. Он также является признанным исследователем художественного мира М.А. Шолохова. Его подход связан с пониманием эстетики и мировоззрения писателя в самых крупных масштабах: как воплощение основных констант русской культуры. В новой работе автор демонстрирует художественно-мировоззренческое единство творчества М.А. Шолохова. Впервые в литературоведении воссоздается объемная и богатая картина эстетики писателя в целом. Читатель, может быть, неожиданно для себя увидит нового Шолохова: писателя со сложной картиной мира, художественно изощренного, удивительно правдивого и истинно народного. Идеал, гуманизм, оригинальная философская мысль писателя, эстетические категории трагического, катарсиса, комического, хронотопа и ряд других анализируются в книге Е.А. Костина. Особый интерес представляют рассмотренные исследователем острые вопросы революции 1917 года в связи с развитием русской цивилизации в XX веке. Книга выходит в юбилейный для писателя год (115 лет со времени рождения) и предназначена для самых широких слоев читателей, которых продолжают заботить судьбы России и ее культуры сегодня.

УДК 821.161.1 Шолохов.06
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Шолохов М. А.

ISBN 978-5-00165-077-5

© Костин Е. А.

© Алетейя

Содержание

От автора	7
Введение	12
О понимании Шолохова	21
О теоретических аспектах исследования	25
Сущность и содержание эстетического у Шолохова	34
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Е.А. Костин
Шолохов: эстетика и мировоззрение

*Светлой памяти моих родителей – КОСТИНА АЛЕКСАНДРА
ИВАНОВИЧА, героя Великой Отечественной войны и КОСТИНОЙ
МАРИИ ГЕОРГИЕВНЫ, русского учителя*

От автора

Данное издание является дальнейшим развитием идей, изложенных в книгах «Философия и эстетика русской литературы» (Вильнюс, 2010) и «Шолохов forever» (Москва–Вильнюс, 2013), во многом посвященных творчеству одного из пяти русских лауреатов Нобелевской премии по литературе Михаилу Шолохову.

На протяжении почти десяти лет после выхода книг автор продолжал, наряду со своими другими изысканиями в области русской литературы, исследовать новые аспекты художественного мира писателя, в том числе и те, какие ранее оставались за скобками традиционного литературоведения (параллели между Шолоховым и Достоевским, к примеру). И каждый раз приходилось убеждаться в уникальности художественного дара донского писателя, его пронизательности в области народознания, в непреходящих эстетических ценностях его произведений.

Несмотря ни на какие перипетии общественной реакции по поводу поиска мнимых авторов «Тихого Дона», он по-прежнему удерживает твердую пальму первенства среди читателей самых разных слоев населения России. И это не может не радовать, так как глубина раскрытия и понимания жизни народа в самые сложные периоды его истории такова, что сравнение с шолоховским творчеством по этому разряду мало кто из писателей русской литературы XX века может выдержать. И совершенно нетленным является эстетическое богатство и совершенство его произведений, которое позволяет читателям наслаждаться шолоховским творчеством вот уже без малого целый век (совсем скоро наступит столетний юбилей выхода в свет первых произведений Шолохова).

Содержание этой книги шире, чем ее название, она не только об *«эстетике и мировоззрении»* писателя. Она о духе русской литературы и культуры, об их принципиальных основаниях, о феноменальности открытий, ими сделанными. Шолохов разглядел в метелях русской истории то, что не может быть замечено никакими историософскими «сугробами». Прежде всего, витальную силу своего народа, проходившего и проходящего через испытания «невиданной силы», но не теряющего ни оптимизма, ни воли к жизни, ни страсти к художественному творчеству.

Вторым планом этой книги является тема «литература и история». Пересечение этих сущностей в русской культуре имеет принципиальное значение. Понять одно без другого невозможно. Взаимоотражение и взаимовлияние дошло в этой дихотомии до метафизических высот истинной философии бытия. Кто может поспорить с тем, что русская литература классического периода легла в основание многих освободительных движений самого разного толка, включая радикальнейшие? «Учебник жизни», книги, «которые перепаживали», постижение собственной истории именно через художественное слово, – жить и умирать в России учились во многом по книгам. Невозможно назвать какую-либо другую национальную литературу, которая так сильно влияла на устроения, поведение, ход мысли людей, как русская.

От этого, к слову сказать, возникает особая ответственность исследователя, призванного эту литературу понять. Здесь недостаточно знания лишь историко-литературных обстоятельств, биографических особенностей пути писателя. Понимание «русского слова» требует духовного усилия, требует веры в сущности, куда более значительные, чем собственно литературное творчество. Один из величайших русских мыслителей XX века С. Аверинцев замечал, что современная цивилизация устремлена к точке, где возникает «видение распада значащего слова». Это точка невозврата христианской культуры, «шедевр Ада», говорил С. Аверинцев. Русская же литература, в своих классических проявлениях, создавала и берегла «семантику бытийственного основания, истока бытия» [1, 816, 828].

Если вынуть эту онтологическую ориентацию из русской литературы, она рассыплется на невнятные периоды литературного ремесленничества с большими или меньшими стилистическими достижениями. Эту литературу скрепляют поиски откровения, философская глубина религиозных прозрений, вера в слово как инструмент Божественного промысла, поиски добра и красоты, предпочтение всеобщих человеческих ценностей всем соблазнам утонченной индивидуальности.

Русская литература является духовной матрицей русской истории, во многом именно в ней прячется код социального развития России, в ней же находятся и ответы, данные как поиск идеала совершенного человека и совершенного общества. По своим основаниям эта литература является почти религиозной деятельностью. Обращенная более всего к совести, эмоциям, нравственности человека, она, ничуть не сомневаясь, напрочь игнорирует эстетические прелести и совершенства, если это мешает ей выговорить именно то, ради чего она и существует.

* * *

Для читателя, не очень осведомленного в содержании слова «эстетика» и большей частью воспринимающего его как синоним «красивости», можно сообщить, что под эстетикой будет пониматься «философия художественного мира писателя», то есть самые главные, принципиальные скрепы его произведений.

Изучение этих «генерализационных» принципов организации мира писателя необходимо также и для того, чтобы лучше понимать смысл и содержание деталей этого мира. Общее, в какой-то мере главное знание о художественном мире дает объяснение конкретике, самой плоти художественных текстов.

К сожалению, сам Шолохов не очень может нам в этом процессе помочь. Он отнюдь не принадлежал к роду писателей с развернутой самоаналитикой. Он был достаточно далек от рефлексий по поводу стилистических особенностей своих текстов, практически ничего из этого не обнаруживается в какой-то завершенной форме в интервью и диалогах с его собеседниками. Он был художником другого типа. Стихийность, торжество материала, невнимание к деталям художественного письма в *эстетском*, если можно так сказать, смысле – это все он. Можно метафорически воскликнуть, что благодаря этому он и стал Гомером русской словесности, когда перед нею встала задача художественного упорядочивания разворошенной, перелопаченной мировой войной, революциями и гражданской войной действительности.

Нет сомнения, что для изображения подобных событий прежняя эстетика, то есть старая, привычная философия художественного пересоздания жизни не работала. То, что для этого нового подхода потребовался адекватный эстетический ответ, очевидно для каждого исследователя литературы. Шолохов дал его и, прежде всего, в «Тихом Доне».

Конечно же, решая вопрос об эстетике и философии художественного мира одного писателя, автор не мог не решать вопросы о том, как это коррелируется с общим направлением русской литературы XX века. Но и не только. По сути дела этот подход требовал обращения к общим закономерностям развития русской литературы и русской культуры в целом. Тем более, что современное состояние культуры и всей сферы гуманитарной деятельности человека самым очевидным образом пребывает в определенной кризисности. Мы нуждаемся в соединении всего того богатства, которое громадными усилиями было создано в России за последние два века с сегодняшним состоянием человеческой души, с новыми формами культуры. Эрозия смыслов, о которой мы не раз будем говорить в этой книге, в том числе ссылаясь на лучшие умы нашего времени, должна быть остановлена. Не может человек остаться один на один с цифрой и искусственным интеллектом, забыв обо всех смылосодержащих конструкциях эстетической и философской мысли, которые в течение многих тысячелетий выстраивало человечество. Все это, созданное человеком, не может оказаться лишним, случайно возникшим в тех или иных

отдельных *цивилизациях* (русской в том числе) глобального человечества, тем паче, что это потребовало значительных усилий гениев прошлых и нынешних эпох.

Что ситуация в современной культуре сложнее, чем это кажется на первый взгляд, очевидно. И дело не в том, что новые формы так называемой культурной деятельности человека находятся за пределами «добра и зла», не попадают ни в какие прежние оценочные рамки. А в дело в том, что незаметно совершилась эрозия самого смыслополагания, открываемого через слово мира. Подобное могло совершиться потому, что оказался размытым сам фундамент онтологического отношения к действительности, исчезли мировоззренческие опоры сознания современного человека. Конечно, в таком универсальном охвате кроются многие неточности и спрятаны в нем истинные праведники и философы, т.е. немногие, прямо скажем, люди, продолжающие мыслить и чувствовать действительность, исходя из некоторых принципиальных оснований.

С. Аверинцев точно описал эту ситуацию (может быть, и трагикомическую во всемирно-историческом смысле): «На проповедь веры всегда можно было возразить «критическим» вопросом: «а что такое «веровать»?» В прежние, невинные времена этот вопрос предполагал ответ, позитивный или негативный ответ, но ответ. Тот, кто выбирал негативный ответ, скажем: «веровать – значит быть обманутым» – был всего-навсего атеистом, т.е. человеком, который не верил в Бога, но верил в ответы. Он твердо верил, что его негация действительно отвечает на вопрос, т.е. преодолевает и снимает его... Только одна греческая буква – альфа – создает различие между «атеизмом» и «теизмом». Предложения: «Бог существует» и «Бог не существует» имеют в основе ту же грамматику» [1, 828].

Размытость постмодернистского сознания не предполагает и ответа на этот вопрос о вере и субъекте этой веры. Сама постановка вопроса носит в рамках этой системы сознания мнимый, смехотворный характер, поскольку она налагает на т а к мыслящего субъекта обязательства сразу мыслить о сущностях изначально находящихся вне этого сознания – о ценностях и об определенном (твердом) к ним отношении. Отрицается возможность самого акта неверия, так как он «методологически» носит догматически-условный и тем самым ограничивающий для постмодернистской онтологической релятивности характер. Что же тогда говорить об «акте веры»? В самом деле, если перед нами произошла аннигиляция «значащего», то есть обращенного к духовным ориентирам человека, слова, то сам вопрос о Вере носит мнимый характер, так как невозможна истинная словесная структура, его описывающая. Все это, заметим, по мнению торжествующей сегодня постмодернистской теории. Она занимается тем, что изучает «копии без оригинала» (Ж. Бодрийяр).

Перспективы *такой* культуры, основанной на подобном отношении к Слову (а под *словом* можно разумеать любой значимый и содержательный фрагмент смыслового отношения к действительности, независимо от собственно словесной формы выражения – это может быть и живописный образ, музыкальный такт и т.п.), конечно же, печальны, и здесь нельзя не согласиться с С. С. Аверинцевым. Выход, по его мнению, один – обретение словом той же силы (по сути – сакральной), которая формировала структуры прежних культур, создала возможность в их рамках мыслить далеко за пределы словесной прагматики и утилитарности. Возвращение слову его божественного смысла – вот, что может быть целью и задачей культуры будущей. Осуществим ли это процесс – вопрос не праздный.

Русский мыслитель формулирует это бескомпромиссно: «Еще никогда правомочность человеческого слова не была так очевидно, так явно, так фундаментально зависима от веры в Слово, бывшее в начале у Бога, в победу инициативы Божьего «да будет!» над неконтактностью небытия. Гуманизм больше не берется обосновать ее своими силами» [1, 830].

Поразительное признание философа и теолога, гуманиста и литератора, который, пройдя через плотное и глубокое исследование мировой и русской культуры, формулирует чуть ли не с окончательной силой это признание, что на путях «гуманизма», то есть отдельным, самодод-

статочным, по сути безмерно эгоистическим сознанием человека тупик нынешнего духовного предстояния человечества не преодолеть.

«Творец приводил творение в бытие тем, что окликал вещи, обращался к ним, дерзнем сказать – разговаривал, заговаривал с ними; и они начинали быть, потому что бытие – это пребывание внутри разговора, внутри общения. А добровольный и окончательный, на всю вечность, выход сотворенного ума из общения с Богом, разрыв общения, отказ слушать и быть услышанным, – не это ли обозначается в Апокалипсисе как «смерть вторая»? Вместо диалога, который начался «в начале», чтобы длиться вечно, – пребывание вне диалога, тоже вечное...» [1, 816], – писал С. Аверинцев. Это глубокое понимание состояния не только современной культуры, но состояния умов, сознательно и намеренно отказавшихся от онтологии бытия только потому, что этот необходимый диалог требует поступиться своим бесконечно самостоятельным «эго». Право, «гуманизм» такого рода обрекает его носителя на исключение из «диалога», то есть из понимания, из смысла.

Историческая ситуация, в которой находится русская культура и, соответственно, весь русский дискурс по отношению к торжествующему на сегодняшний день «западному постмодернистскому» слову, – это положение маргинала, двоечника, запоздавшего путника, неудачника.

Запад, по сути, исходит из данного расхожего представления (своей «продвинутой» и вечного русского «отставания») как из некой константы, не особенно задумываясь и не подвергая анализу, отчего данное неравноправное положение вещей приводит к практическим результатам обратного толка и свойства. «Неправильная» русская культура отчего-то постоянно генерирует из себя гениев мирового уровня – от Достоевского, Толстого, Чехова, Чайковского до Пастернака, Платонова, Шолохова, Шостаковича и многих других.

Россия всегда выступала для Запада как некий безусловный и необходимый оппонент, без которого его собственная духовная деятельность в разнообразных видах и свойствах – от политической, исторической до культурной и ментальной, становится какой-то неполноценной, нуждающейся в постоянном оправдании и подпитке неким отрицательным примером и опытом.

Россия тут как раз кстати. Всем своим существованием, географическими размерами, многочисленностью и разнообразием населяемых этносов, неожиданным (с западной точки зрения) всплеском культуры мирового уровня, фантастическими победами на бранном поле, чудом прорыва в космос и создания незаметным образом (в историческом смысле за минимально короткий срок) мировой сверхдержавы – все это не может не выступать сильнейшим раздражителем для классического взгляда человека западного мира и западной культуры.

Основа такого противостояния, которое подчас выглядит подлинной загадкой в современном глобальном мире, связана по большей части с ментальными глубинными различиями в восприятии жизни представителями этих двух крыльев одной иудео-христианской культуры.

Как в природе, человек может догадываться об истинном движении громадных плит в глубине земли по внешним, подчас грозным проявлениям в виде землетрясений, извержений вулканов, цунами и пр., так и в нашем случае искать ответы, объясняющие данные различия, приходится, опираясь на анализ «внешних» проявлений этих ментальных различий, как они обнаруживаются в культуре и подчас более откровенно – в литературе.

Как говорил М. Хайдеггер, язык является «домом Бытия», и именно в языке приходится искать разгадку истинного отношения целых народов к действительности, понимать через нее возможности и способности того или иного языка выстраивать через свое «тело» ту картину действительности, которая была бы аутентичной, или, по крайней мере, не искажающей этот до конца неведомый нам мир.

Русский язык является особым домом особого бытия. Деперсонифицированность, своеобразная мера красоты, невероятная *повернутость* на идеальное в личной и социальной

жизни, углубленные формы православного сознания, ставящего во главу угла нечто общее, сверхличностное, стремление к идеалу как одна из целей развития всего народа, эмоциональность, замещающая собой логику и рациональность, страстность и бескомпромиссность в решении исторических конфликтов, жертвенность, понимание себя через судьбу отечества и всего народа, родовая, по сути, трагичность восприятия мира, замешанная на тяжелом историческом опыте и вместе с тем ясность приятия бытия, примирение с ним, то, что можно именовать катарсическим свойством русского сознания. А еще невероятный русский хронотоп, в котором *время* почти всегда из конкретно-исторического становится мифологическим и метафизическим, а *пространство* расширяется до горизонтов мирового события. Многие уже из состоявшейся русской культуры обещают дальнейшее развитие в духовности, смыслополагании, в ограничении бесконечного индивидуального «хотения» в коллективном «этизме» и для нее самой, проходящей испытания через прививку иными ценностями и идеалами, и – хочется верить – для других культур и народов.

Обо всем этом и написана книга. Примером взят Шолохов.

И еще одно. Автор специально сохранил целый ряд отсылок к работам прежним лет, которые принадлежат замечательным ученым позднего, завершающего этапа советской гуманитарной науки – Л. Ершову, А. Хватову, Н. Грозновой, П. Выходцеву и ряду других. Мало того, что их суждения и до сих пор сохранили свою правоту по отношению к тем или иным аспектам художественного мира Шолохова, но это и долг памяти их замечательного, самоотверженного служения родной литературе, их глубокого нравственного чутья и понимания правды в русской культуре, без которых нам не обойтись и сегодня.

Литература и примечания

1. С. С. Аверинцев. Слово Божие и слово человеческое // Собр. соч. Том «София-Логос». Словарь. Киев, 2006.

Введение

Вопросы исследования эстетики художественного творчества какого-либо писателя носят непростой, в первую очередь с теоретико-методологической точки зрения, характер. Часто эти понятия не разделяются в принципе. Творческий, художественный мир писателя приравниваются к его эстетике, что, на наш взгляд, совершенно беспочвенно. И здесь нет нужды специально это доказывать, ссылаясь на безусловные авторитеты. Понятно, что и графоман в определенном смысле создает нечто вроде самостоятельного художественного мира, как бы творит его. Но очевидно, что с точки зрения как раз эстетической ценность этого мира близка к нулю.

Есть также соблазн совсем не рефлексировать над вопросами теоретического и тем более методологического подхода к исследованию художественных феноменов, эстетических образований. Но как только исследователь задается вопросом о системе принципов подхода к изучению данного в своей непосредственной наличности текста, то становится понятным, что сам подход предопределяет и угол зрения, и глубину проникновения, и вообще возможность что-либо понять в произведении.

Достаточно сопоставить, к примеру, интертекстуальный подход и психоаналитическую методику анализа явлений искусства. К сожалению, вопрос методологии, то есть отрефлектированной системы философских и общетеоретических принципов изучения художественного предмета был тотально скомпрометирован в советское время худшими образцами так называемой марксистско-ленинской методологии. Хотя – и это определенным образом доказывается в данной работе – ранний, не догматический марксизм дает интересные возможности для анализа человеческих характеров в литературе. Это тот период, когда ранний Маркс успешно развивал идеи Гегеля и того направления, которое можно обозначить как «новую диалектику».

Немаловажно заметить также, что природа художественного таланта является в меру спонтанной и не требует какой-то специальной рефлексии, которая может быть поименована в первом приближении философией, то есть определенным обобщением принципов, задач и способов реализации, художественного творчества. Такой, можно сказать, органический талант продуцирует принципы внутрь самого процесса творения. Есть же писатели, в целом *творцы*, которые нуждаются в теоретическом осмыслении практически всех аспектов своего творчества. Они оставляют после себя (если говорить о художниках прошлых эпох) целые трактаты детально разработанных теоретических положений о сути творчества, его предназначении, устанавливают филогенетическую связь с предшествующими авторами, характеризуют и пытаются структурировать технические особенности своей художественной деятельности.

Подчас такого рода художественная рефлексия составляет значительную часть наследия писателя (или же деятеля культуры) и становится безусловным фактом развития собственно эстетической мысли. Вспомним переписку Гете и Шиллера, творческие манифесты немецких романтиков, «Дневник писателя» Достоевского, Дневники Льва Толстого и т.д. Объем такой литературы весьма значителен.

Понятно также, что избыточная как бы рефлексивность авторов связана с переходными периодами развития искусства, когда происходит слом прежнего способа отображения действительности и формируется новый взгляд на содержание и формы художественной деятельности.

Такого рода рефлексия составляет существенный и подчас более серьезный по результатам теоретический багаж в движении эстетической мысли, чем собственно, умствования «чистых» как бы теоретиков. На настоящий момент в науке отчетливо определилось понимание эстетики как особой дисциплины «об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, их созидании, восприятии, оценке и освоении» [1, 5]. С другой стороны,

существующие, так сказать, «частные эстетики» отдельных писателей (Пушкина, Толстого, Достоевского, Блока, Гете, Шекспира, Томаса Манна и др.), как правило, выводят читателя к конкретным вопросам художественного мира *этого*, а не другого творца. Не случайно, поэтому, ученые задаются следующим вопросом: «Философско-теоретическая эстетика стоит сегодня перед дилеммой: как сохранять и многообразить свои связи с художественной практикой, оставаясь при этом в сфере, свойственных ей абстрактно-теоретических способов познания?» [2, 7]

Подобная проблематика выносилась в центр эстетического сознания с самого начала развития эстетики как науки. Античность, Ренессанс, немецкая классическая эстетика, русская критика прошлого столетия, современная эстетика в ее разнообразных направлениях – все это попытки определить формулу перехода определенной системы философско-эстетических принципов (лежащей в глубине каждого творческого акта) в непосредственно осуществленный художественный мир.

Центральное место данным вопросам уделено в фундаментальном труде Д. Лукача «Своеобразие эстетического» [3]; в работах Э. Ауэрбаха, Р. Веймана, Г. делла Вольпе, М. Вартофского, Р. Унгера, Н. Фрая, М. Хайдеггер, К. Гилберта и Г. Куна, Х.-Г. Гадамера и других исследователей освещены существенные стороны интересующей нас проблемы [4].

В русском литературоведении ценными источниками идей (в рамках нашего подхода) являются исследования А. Веселовского, Ф. Буслаева, А. Лосева, М. Бахтина. Нельзя также не указать на важное значение общеэстетических штудий Д. Лихачева, С. Аверинцева, С. Бочарова, А. В. Михайлова, В. Асмуса, Ю. Лотмана, других исследователей.

Задача эстетического исследования художественного мира писателя предстает тем более сложной, чем проще, при первом рассмотрении, непосредственный предмет логико-философского анализа. Таков, к примеру, мир фольклора, мир народных утопий, таков, на наш взгляд, и художественный мир Михаила Шолохова.

Сегодня уже очевидно, что в русской, да и мировой литературе, он выступает как уникальная философско-эстетическая целостность. Основные ее истоки – народно-философские и народно-художественные ценности и традиции. Определяя философско-мировоззренческие опоры творчества писателя, важно понять закон, который увязывает воедино эту принципиальную основу и непосредственную художественную плоть его произведений: закон взаимосотнесения философски-общего и художественно-конкретного.

* * *

Очень сложная тема Шолохов и Солженицын, какую нельзя не затронуть сразу, во введении.

Всем хорошо известна версия Солженицына применительно к «Тихому Дону», изложенная им в книге «Бодался теленок с дубом». Известно, что он поддержал издание книги Ирины Медведевой-Томашевской об авторстве «Тихого Дона», неоднократно в пределах своей жизни в СССР до знаменитой высылки на Запад, подвергал сомнению авторство Шолохова главным образом по «Тихому Дону». Впоследствии, после возвращения в Россию, он предпочитал не высказываться на эту тему.

Два великих русских писателя, которые, каждый по своему, страдали за судьбу России и стремились максимально объективно воссоздать трагические страницы ее истории – так это выглядит сейчас. Чем дальше, тем очевиднее их коренное внутреннее родство, замешанное на этнокультурном генетическом единстве.

Да и в целом прежде скептически настроенная критика меняет свой либеральный взгляд на Шолохова и видит в нем не только угодного властям (мы-то знаем сейчас, что во многом неугодного) государственного писателя. Достаточно посмотреть лишь на его переписку со Ста-

линым в период коллективизации, чтобы понять, что примера такой силы реального сопротивления режиму и реального спасения тысяч и тысяч людей людей в годы «великой» коллективизации и террора 30-х годов, попросту не было. Характерна в этом отношении работа М. Чудаковой [5].

Рассматривая ситуацию подлинной, а не мнимой противоречивости в творческой жизни Шолохова, Чудакова справедливо указывает на объективные исторические обстоятельства и факты, которые не могут быть проигнорированы неангажированным исследователем. «Зрелость и смелость» романа «Тихий Дон» были настолько необычны для литературы того периода, когда шло формирование *типа* «советского» писателя, что это, собственно, и стало основной причиной возникновения слухов о «плагиате».

Но обращает на себя обстоятельство, о котором пишет Чудакова: «Проследив перипетии борьбы Шолохова с цензурой, мы пришли к выводу, что в контексте конца 1920–1930-х годов она была беспримечной» [5, 217].

И вот что еще сближает Шолохова и Солженицына и что убедительно излагает М. Чудакова, обращаясь к переписке Шолохова и Сталина, которая не имеет прецедента в советской истории (анalogией могут служить письма академика Петра Капицы вождю, но она имела совсем другой контекст): «Он пишет в 1931–1940 годах свой «Архипелаг Гулаг», с яркими образами садистов-следователей, с жуткими судьбами арестованных (и мучимых безо всякого ареста во время хлебозаготовок) – на материале *одной* Ростовской области и адресуя текст *одному* читателю: до начала 1990-х годов никто – ни в отечестве, ни на Западе – не узнал о его содержании» [5, 222].

Замечательно это запоздалое (всего либерального советского литературоведения) признание, и дорогого оно стоит.

Дискурс официального говорения Шолохова на писательских съездах и партийных конференциях был невысокого уровня, но это не имеет никакого отношения к аутентичности текста его основного произведения «Тихого Дона», а также других его творений, которые своими мощными *протуберанцами* говорили о подлинной гениальности их автора. В свое время нами обращалось внимание на проблему «плагиата» Шолохова в ее схожести с подобными *проблемами* Гомера, Шекспира. Справедливо Чудакова пишет в этом же ключе о типологической близости данной проблематики к вопросу об авторстве «Слова о полку Игореве»: «... Доверять же скептикам тоже не приходится. У наиболее профессиональных, как И. Н. Медведева (автор инициальной для дискуссий 70-х годов книги «Стремя «Тихого Дона»: Загадки романа»), – гипотеза о двух «соавторах», художнике и подправляющем его советском политикане идет мимо того важнейшего обстоятельства, что раздвоение и растроение могло постигнуть – и постигало – советского писателя в силу самого устройства советской литературной жизни. В этой и другой работах из множества более или менее точных наблюдений насчет несообразностей в тексте романа никак не вытекает гипотеза о плагиате или другом (в буквальном смысле – подлинном) авторе» [5, 548].

Есть еще одно соображение, которое является существенным при рассмотрении вопроса о *плагиате* Шолохова. Это собственно отрицание единственно данной писателем в адекватном виде картины исторического разлома России. Считая текст «Тихого Дона» мелкотравчатой подделкой и компиляцией, как уверяют некоторые исследователи, в разряд гениальных добродетелей попадает умение слепить не текст, но дать описание и объяснение событий всемирной истории. Что, конечно же, выглядит невозможным нонсенсом. Концепция и философия истории и исторической судьбы России не могут быть сложены как игра *лего* и представлять как механическая перетасовка героев, обстоятельств, глубинных исторических процессов.

Живая идея тем-то и жива, что она органична по своей природе и неразложима на элементы, которые могут быть привязаны друг к другу тем или иным образом без всякой связи – а это самое главное – с реальной жизнью народа. Наличие разных текстов Евангелий, кано-

нических и неканонических, не могут отменить или подвергнуть сомнению единую и неделимую суть божественного откровения, легшего в том числе в основание христианской культуры. *Откровение*, которое случилось в тексте «Тихого Дона», говорит только об одном – не потеряян для истории и дальнейшей духовной жизни этнос, какой создал т а к о е, придал смысл и содержание всем кровавым и тяжким испытаниям, выпавшим на долю всех и каждого в России той трагической эпохи.

Именно об этом размышлял один из самых русских философов Николай Бердяев в своей книге «Смысл истории»: «... Истинная философия истории есть философия победы истинной жизни над смертью, есть приобщение человека к другой, бесконечно более широкой и богатой действительности, чем та, в которую он ввергнут непосредственной эмпирией. Если бы для индивидуального человека не существовало путей приобщения к опыту истории, то, как жалок, пуст и смертен по всему своему содержанию был бы человек! Но человек в своей настоящей жизни не только тогда, когда он строит философию истории – он редко этим занимается, – но и во многих духовных актах своей жизни находит истинную реальность великого исторического мира через историческую память, через внутреннее предание, через внутреннее приобщение судеб своего индивидуального духа к судьбам истории. Он приобщается к бесконечно более богатой действительности, он побеждает этим тленность и малость свою, преодолевает свой бедный и суженный кругозор» [6, 17].

Помещение художественного мира писателя в более широкий процесс развития не просто исторической и социальной действительности в ее конкретном временном преломлении, но в более широкий контекст смысла и сути совершающейся истории твоего народа, всего человечества – это неотъемлемая часть русской онтологии и никуда от нее деться русской культуре при самых лучших и благожелательных западных учителях.

Не дает покоя в этой связи одно литературное воспоминание, приведенное в мемуарах известнейшего советского писателя, не в меньшей, а скорее всего, в большей степени обласкованного советской властью, чем Шолохов. Помнится, внушает он своему брату, ставшему в дальнейшем также известным литератором, идею как можно скорее заняться литературой, так как это дело прибыльное и хорошее, оплачиваемое в твердой валюте (червонцах, – помните у Булгакова). И вот описывает он своего брата некоторое время спустя, уже знаменитого, богатого, который после бессонной шальной ночи возвращается к себе домой на модной коляске, на «дутиках», надувных шинах, сонно покачиваясь, освещенный утренней зарей, ну и т.д. Хорошо известен знаменитый «мовизм» старшего брата, умевшего с бунинской остротой увидеть *все* вокруг и блестяще это описать. Но когда и где все это происходит? В нищей, разрушенной стране, где жизненные страдания честных литераторов трудно поддаются описанию (вспомним Булгакова и Платонова), где «воздух пахнет кровью» по гениальному выражению Пастернака. Во время, когда писались «Тихий Дон» и первая книга «Поднятой целины».

Здесь видна линия раздела между русскими писателями, которые с одной стороны, поддаваясь уговорам своих «демонов» (Ю. Олеся), отрекались от заветов русской литературы, и теми, кто, с другой стороны, как Шолохов и Солженицын (а речь сейчас идет именно о них), думали все же о другом и писали о вещах более существенных.

Вот и вопрос о так называемом плагиате Шолохова. Несмотря на то, что данная книга должна дать ответ на вопрос о *единстве* мира этого писателя, некоторые культурологические аспекты проблемы нельзя не выделить.

Психологически абсолютно не объяснимо такое самоубийственное поведение писателя – «не настоящего», пользующегося чужими рукописями, (предположим, сделаем такое условное допущение, тем паче, как утверждается рядом «исследователей», что власть на самых вершинах знала об этом и тем самым держала писателя в полном повиновении). Ну, сиди тогда и помалкивай *в тряпочку*, ведь сомнут и в пыль лагерную превратят. Но эти письма Шолохова Сталину как в матрице точно отражают основные содержательные узлы его текстов, они есть

их продолжение как форма защиты и понимания судьбы своего народа. (Любопытно, но вот по отношению к Шолохову такого рода стилистически затасканная и бессмысленная фраза советского литературоведения является и не пошлой, и не пафосной).

Не менее спорным является соображение, что Шолохов – это прошлый день русской литературы с ее утяжеленным психологизмом, набором несущественных подробностей, бытовизмами и пуще того – этнографизмом, что является вообще «ранним литературным средневековьем». С точки зрения литературной формы и понимания того, как движется, развиваясь, сам литературный материал в истории литературы, эти суждения могут быть любопытными с теоретической точки зрения.

Но некоторые принципиальные соображения о развитии русской (что существенно в первую очередь) литературы решительным образом отвергают этот тезис. И не потому только, что формальный взгляд на развитие искусства не имеет значения, наоборот, он крайне важен. Новое содержание, новые смыслы искусства всегда приходят через опережающее развитие художественного языка, и сломы литературных эпох, периодов развития искусства всегда страшно интересны с этой точки зрения.

Но достаточно взглянуть на литературное поле России 1920–1930-х годов, чтобы увидеть, что такая значимая с точки зрения литературной техники фигура как Бабель в итоге не стала ключевым элементом в развитии литературы. Не ему было дано определить внутренний ход этой литературы. Без сомнения, такими фигурами стали Платонов, Булгаков, Шолохов, Пастернак, Ахматова, Мандельштам и ряд других авторов (надеюсь, что понятна тенденция такого подбора имен).

Легко, к примеру, увидеть, что так высоко ценимая почитателями таланта Бабеля его проза, без сомнения, самой высокой пробы, развивалась как бы параллельно той линии, какую представляет Шолохов. К примеру, в его «Донских рассказах». Все ритмические прелести (но не офранцузенные, как у Бабеля) короткой рубленой фразы, лаконичный диалог, а также предельная трезвость во взгляде на человеческое тело и самого человека в момент его убивания, некий библейско-отстраненный взгляд на мир в принципе – многое внешне совпадает у Шолохова с бабелевским письмом.

Но это у Бабеля не прорастает в другой текст, с другим пространством, как это происходит в «Белой гвардии», «Котловане», «Тихом Доне», ранней прозе Пастернака, приведшей к «Доктору Живаго». Движение больших смыслов, а не изменение манеры письма, торжествует в мире искусства. Каждому новому языку сопутствует свой новый смысл и иная, чем прежде, система координат, но они поглощаются той сверхзадачей, которая, как правило, становится видна только на расстоянии. Но эта «большая» логика становится максимально важной для расставления *вешек* на пути развития национальной литературы.

И здесь обнаруживаются свои победы. Если в одном случае, как у Платонова, необходимость высказаться предполагает слом всей предшествующей языковой традиции и порождает в итоге новое откровение в русской литературе, не понятое нами, скорее всего, до сих пор, то в случае с Булгаковым перед нами вначале практически ученическое следование образцам литературной традиции с последующим прорывом в большое пространство русской словесности с текстами «Белой гвардии» и «Мастера и Маргариты». У Пастернака (как ни бранить его именно за формальное несовершенство «Доктора Живаго») происходит то же самое – *вскрытие* первичного, основного содержания смысла жизни человека, интеллигенции, культуры, эпохи, страны.

Шолохов выступает в определенном отношении как мера, точка отсчета, которая устанавливается в литературе с «Тихого Дона» и которая есть отсутствие вранья, следование той правде повествования, которая и горька, и страшна, но становится частью биографии страны и ее людей. Влияние, притяжение его материка не выпускает из сферы своего, чаще всего непрямого, воздействия почти всю русскую литературу советской эпохи. Вполне возможна парал-

лель с Л. Н. Толстым, который просто находясь в русской культуре XIX – начала XX века не позволял ей опускаться ниже определенной художественной и нравственной планки.

* * *

Чем дальше уходит от нас эпоха, послужившая основой появления основных текстов Шолохова, тем значительнее кажется задача по ее осмыслению в широких культурно-исторических сопоставлениях и параллелях. Интересно в этом отношении посмотреть на аналогичные исторические эпохи, где изменения случались относительно быстро, когда культурный код меняется на протяжении жизни одного поколения. К примеру, как это происходит в ключевом для истории России XIX веке, от этого, кстати, столь частые отсылки в книге к культурным достижениям той эпохи.

Совершенно очевидно, что вовлеченность после революции 1917 года практически всего населения громадной страны в процессы колоссального преобразования самой материи существования человека, при которых переформатированию подвергались не только культурные условия существования, а сама социальная среда, когда радикально менялся быт и мироустройство десятков миллионов людей, – не может не учитываться при анализе художественно-мировоззренческих координат мира Шолохова.

Невозможность прочтения и понимания текстов Шолохова без учета этих исторических обстоятельств становится сегодня более чем очевидной. Но вместе с тем и национально-культурные, в том числе ментальные, психологические особенности мира его героев важно понять, а поняв, проанализировать, глядя на них из современности.

Ведь в определенном смысле «Тихий Дон» может быть осмыслен как своеобразный Ветхий завет, как книга бытия жизни русского народа на перепаде времен – от архаического до в прямом смысле исторического периода своего существования.

Чего ни коснись в этой великой книге, все порождает непростые культурно-художественные ассоциации.

Русская философия и русская эстетика (литература в первую очередь) чудесным образом представляют собой одно и то же. Все деятели русской культуры, которые числятся по разряду философии, или начинали с анализа художественных явлений, или же к этому приходили. Куда ни посмотри, там и обнаруживается русский писатель, ушедший в философию, а критик выступает также с позиций намного шире, чем характеристика формальных особенностей явлений искусства. От Белинского до Розанова, от Константина Леонтьева до Владимира Соловьева, от С. Франка до Л. Карсавина, от Толстого до Достоевского – везде одна и та же картина.

Такая типологичность не может быть случайной, она органично вырастает из особенностей национального мышления, из образа мира, данного этому сознанию. Это философия, которая, как правило, искала подтверждение своим постулатам в литературе и искусстве. Об этом немало написано автором данной книги [7].

Шолохов здесь не исключение. Более того, он демонстрирует эту органичную особенность русского художественного сознания, по сути не способного к отвлеченному рациональному мышлению. Это сознание включено в какой-то более общий и значительный поток жизни.

И здесь возникает вопрос о различении *исследования* и *понимания* в подходах к художественному тексту. Хотелось бы сослаться на важную в этом ключе работу С. Г. Бочарова «Из истории понимания Пушкина».

Взаимосвязь между изучением и пониманием совсем не очевидна. Более того, они могут противоречить друг другу. И не только потому, что каждая последующая научная эпоха открывает новые возможности изучения текста (если принять это как идеальную модель, что совсем не очевидно применительно к определенным этапам развития гуманитарной науки). Но *пони-*

мание, проникновение в текст – это явление другого порядка, нежели приложение к произведению некой универсальной научной формулы, после которой происходит открытие скрытого в нем содержания.

Понимание зиждется на более обширном и твердом фундаменте, оно устремлено к мировоззренческим вещам, как правило, оно возникает при осмыслении текста в пределах «большого времени» (М. М. Бахтин) искусства.

С. Г. Бочаров совершенно справедливо обращает внимание на сложившуюся традицию в русской культуре подобного понимания самых главных ее явлений. К примеру, для понимания Пушкина, пишет Бочаров, гораздо важнее то, что можно назвать «интуицией целого» [8, 229].

Также применительно к таким явлениям, как Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский и другим «великанам» русской литературы нужно прикладывать координаты максимально универсального и сложно-смыслового плана. Бочаров абсолютно прав, обозначая эти координаты, как «античность и христианство» [8, 231]. Мы бы добавили к этому еще и Возрождение, что подтвердим в дальнейшем ходе наших размышлений о Шолохове.

Выговаривание бытия в тексте литературного произведения и в принципе в речевом потоке, производимом человеком, (М. Хайдеггер) предполагает понимание. Дополнительное и усложненное конструирование смысла является лишь усиливающим и дополнительным фактором, отнюдь не отменяющим это принципиальное положение, что сам язык «выговаривает» бытие и дает ему «понимание». Это положение усиливается особым способом существованием русского языка, который по своему развитию и своей структуре является исключительно приспособленным для передачи громадного объема дополнительного содержания, помимо номинативного, логически определенного.

Хайдеггер писал: «Расположенная понятность бытия в мире выговаривает себя как речь. Целостность значения, присущая понятности, обретает слово. Навстречу значениям растут слова... Целостность слова, в каком-то смысле обладает своим собственным «мирским» бытием, будучи сущей внутри мира, наперед обретается как подручное. Язык может быть расколот на наличные слововещи» [9, 24]. Представляется (как гипотеза, хотя известно о глубокой метафизической связи между немецкой и русской культурами), что свои философские соображения о сути воспроизведения действительности через слово, где последнее выступает в качестве основного носителя всех смыслов бытия и поэтому ему, слову, может и должна быть приписана особая сила и важность в человеческом сознании, – немецкий философ писал, опираясь, в том числе, и на традицию русской литературы. Той литературы, в которой само *слово* является носителем всего наличного круга смыслов – от отвлеченно-философских и эстетических до эмоционально-оценочных, конкретно-личностных.

Один из самых тонких переводчиков и комментаторов Хайдеггера в России А. В. Михайлов в предисловии к изданию работ философа писал: «Мысль Хайдеггера стремится схватить, осознать и словесно выразить нечто коренное и основополагающее, что присуще миру и бытию, где живем и все мы сами» [9, XIV].

Автор данной работы не может не заметить также, что в ряде своих работ А. В. Михайлов блестяще продемонстрировал внутреннюю близость своих изысканий в области русской культуры идеям Хайдеггера [10].

Но более того, можно в определенной степени говорить, что усилиями и А. В. Михайлова, и М. М. Бахтина, и С. С. Аверинцева, и С. Бочарова, и П. Палиевского, и Г. Гачева сложилась достаточно стройная концепция понимания своеобразия русской культуры в контексте мировой именно в этом разрезе – через большое время развития больших смыслов, где рядом соседствуют античность и Возрождение, европейское Просвещение и русский XIX – золотой век.

За парадоксальными на первый взгляд суждениями о близости античности и русской высокой классики «стоит, обоснованно пишет С. Бочаров, – большая новая концепция С. С.

Аверинцева и А. В. Михайлова, согласно которой на общем плане истории европейских литератур рубеж XVIII–XIX вв. связан с классической античностью единством развития...» [8, 233]

Эта «укоренность в эллинстве» (Бочаров) применительно к Пушкину была в итоге привита всей русской высокой классике, вплоть до последних из них в веке двадцатом, включая Шолохова и Бунина, говоря о прозе.

В определенном смысле именно эта формула дает ответ на известное противоречие в мире Шолохова, с которым встречается каждый непредубежденный исследователь. Это как бы отсутствие христианской почвы в его мире.

Несмотря на наличие бытового слоя христианский атрибутики – молитв, обращения к Богу, проклятий Христовым именем, отсылок к религиозным праздникам, по которым продолжают жить его герои – христианство как господствующий моральный взгляд на мир, у Шолохова отсутствует напрочь. Известны самые ранние упреки в адрес Шолохова со стороны критики, в том числе и западной, о «внеморальности» его творчества, ссылаясь, при этом, большей частью на известного рода эстетическую объективность, с которой писатель воссоздает страдания людей. И не то, чтобы он им не сочувствует, но какая-то высшая сила заставляет его подробно и детализированно описывать смерть, мучения, физические испытания своих героев. При этом живописание данного аспекта жизни отнюдь не сопровождается чем-то вроде обещания автора об ином примиряющем бытии.

Для понимания этой принципиальной разницы достаточно поставить рядом «Тихий Дон» Шолохова и «Доктор Живаго» Пастернака. У Пастернака почти тот же самый материал с точки зрения страдания людей, что мы обнаруживаем в шолоховской эпопее, но понимается, изображается и комментируется автором «Доктора Живаго» как логичное развитие мировой – сиречь – христианской культуры.

Подобную эволюцию прошел в своем творчестве Лев Толстой – от античной эпики в ее самом чистом выражении в «Войне и мире» до христианской моралистики с русским социально ориентированным подтекстом в «Воскресении».

Шолохов в известном смысле сумел сохранить эту, античную по существу, объективность до самого финала своего творчества. Ведь и в горчайшей его «Судьбе человека», где отношение и эмоции чуть ли не выходят на первый план и становятся главным предметом изображения, Шолохов сумел дать поразительную мифологему новой (отнюдь не Троянской) войны, где вечная парадигма бытия на войне Отца и Сына, смерть и воскресение последнего в другом обличье, больше говорят о перспективах жизни, чем самая умеренная христианская мораль.

В античном сознании основополагающей является не идея спасения и воздаяния за преступления, но исполнения своей наличной судьбы именно так, как она дана человеку. Не спасение, но преодоление, не искупление, но подвиг. Судьба разлита во всем, от нее невозможно уйти, она требует наполнения себя твоей жизнью – всей без остатка.

Поэтому Шолохов, по сути, по-античному так безразличен к материалу¹. Это может быть братоубийственная война – самое лучшее для такого типа художественного мировоззрения – это может быть коллективизация, индустриализация, что-то чрезвычайно значительное, заметно превышающее отдельную жизнь человека. Гений писателя при изображении войны поднимается на должную высоту в «Судьбе человека», но во многом этот его эпический объективизм оказался разрушенным в «Они сражались за Родину». Именно потому, что там начинает торжествовать чуждое для Шолохова субъективированное воспроизведение действительности с выдачей оценок и безусловной, идеологизированной моралью.

¹ Безразличен – не значит равнодушен. Эта эстетическая безразличность говорит о художественной свободе писателя, которому все равно, что именно он возьмет для показа из жизни народа, – он в любом материале найдет то главное, основное, что дорого и близко как самому народу, так и ему, Шолохову.

* * *

Написать новую книгу о Шолохове трудно. Он живет своей, давно отделенной от так называемой литературоведческой мысли, жизнью. Его читают и читают, причем и те, кто никогда не слышал о «плагиате», кто не очень твердо помнит, в каком году была октябрьская революция и кто там, собственно, с кем и за что воевал в гражданскую войну. Его читают и перечитывают старики, у которых свое представление и о революции, и о коллективизации, и о войне, но каждый находит в Шолохове свою правду и любит эту правду, поскольку она одна не обманывает и не прячется ни за какими красивыми концептуальными названиями и интерпретациями.

Шолохова читают и молодые девочки, плачущие над судьбой Аксиньи; и о Наталье и о Лушке утирают слезу, да и молодой человек в Григории Мелехове видит что-то близкое себе.

А уж как читают и переиздают нескончаемо Шолохова за пределами России! И ведь нельзя же заставить это делать на Западе, говоря по-старинному, идеологически, а ведь переиздают и печатают громадными тиражами, и цены на книги немалые.

Шолохов писатель на все времена, ничего с этим не поделать; понять его значение целиком мы просто сейчас не в состоянии, потому что все, о чем он писал, еще обжигающе живо и присутствует в каждом из нас, людях русской культуры. Но еще раз понять, приблизиться с благодарностью к его миру, переосмыслить его через свой увеличивающийся жизненный опыт – это надо делать.

Все же остальное – и опора на плодотворные традиции отечественного и мирового шолоховедения, и критический взгляд на устаревшие и во многом искажающие смысл художественного мира писателя концепции, представлено в содержании работы.

Все ссылки на произведения М. А. Шолохова с указанием тома и страницы даются по изданию: *Шолохов М. А. Собр. соч. в восьми томах. М., 1985–1986.*

Литература и примечания

1. Боров Ю. Б. Эстетика. М., 1981.
2. Волкова Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., 1976.
3. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Пер. с нем. М., 1985–1987. Т. 1–4.
4. Среди работ этих исследователей укажем на сборник статей: *Зарубежная эстетика и теория литературы, XIX–XX вв. М., 1987*, где представлены эстетические эссе К. Г. Юнга, Ж.-П. Сартра, Л. Гольдмана, Р. Барта, В. Крауса и др.
5. Чудакова М. Три «советских» нобелевских лауреата» // Мариэтта Чудакова. Новые работы. 2003–2006. М., 2007.
6. Николай Бердяев. Смысл истории. М., 1990.
7. См. нашу работу «Понять Россию. Книга о свойствах русского ума: доказательство от литературы». СПб., 2016.
8. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
9. Мартин Хайдеггер. Бытие и время. Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1993.
10. Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.

О понимании Шолохова

Если внимательно отнестись к истории мировой литературы, то не так много в ней найдется художников, которые могли бы предстать в глазах своих читателей в качестве авторов, которые выразили коренные вопросы жизни своей нации, а то и всего человечества. Легко можно перечислить признанных общечеловеческих гениев, которые смогли раскрыть важные для всех людей вопросы их исторической и духовной жизни – Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Гете, Бальзак, Толстой, Достоевский и ряд других. Если обратиться к этому списку по степени влияния на мировую культуру, то окажется, что в нем будет поразительно много русских писателей. Это связано с тем, что для русской культуры литература, то есть отражение действительности через *слово*, является ведущим родом искусства. Русская литература всегда выступала в истории России не только как совокупность великолепных художественных свершений, обладающих своей особой эстетической красотой и формальным совершенством, но и как учебник жизни, свод моральных правил, вообще – как некое *священное писание*, по которому можно жить и получать самые важные знания.

От этого в русской культуре писатели занимают столь важное место. Вот почему к ним прислушиваются, с ними *советуются*, и часто они становятся для целых поколений людей духовными учителями и наставниками. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Гончаров, Достоевский, Лесков, Блок, Горький и многие другие писатели, без героев которых, без их идей и идеалов нам трудно представить свою жизнь. Можно прямо сказать, что русский писатель сформировал не только особого русского читателя, но и самого русского человека, с особенностями его психологии, внутренней жизни, с поисками правды и справедливости, желающего изменить многое в жизни во имя большинства людей.

Вот и Шолохов безоговорочно входит в разряд отечественных и мировых гениев такого рода. Это непросто увидеть, еще труднее – *понять*, что именно поставило его на столь высокое место в истории русской литературы. Смешно также думать, что само перечисление, представление вышеозначенных вопросов в его творчестве будет выступать свидетельством высшей талантливости автора и будет резервировать ему место в пантеоне лучших национальных художников.

Как бы не так. Общество подчас и не знает в момент появления тех или иных литературных текстов, какие вопросы его собственного развития являются основными или такими, без решения которых нет никакого движения вперед. Гениальность тех или иных авторов в истории национальной культуры (в русской – это Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов в XIX веке, Блок, Горький, Шолохов в XX веке) связана с тем, что они пророчески угадали и художественно правдиво воссоздали ту часть (или даже всю целостность) исторической и духовной жизни своего народа, которую он сам, народ, еще не осознал в качестве основной повестки дня своего существования.

Фиксирование в текстах художественного творчества определенного рода истин становится как бы и интуитивным прозрением автора, так и определением дальнейшего пути развития всего народа. Вот и Шолохов. Кому из русских писателей XX века удалось стать летописцем событий, которые явились принципиально важными не только для всей массы народа российской империи (как бы ее ни называть – царской или СССР) в XX веке, но повлияли на развитие всего человечества; при этом объяснить их, дать им оценку и определить известный путь возможного развития всего государства. Художник здесь выступает и как историк, и как психолог, и как философ. Ему вдруг поручена честь представить перспективу движения всей народной массы вне зависимости от каких-то частных соображений и точек зрения. Спросим себя, кому еще удалось сделать подобное с большим правдоподобием и постигнутой им истиной, чем Шолохову?

Революция и гражданская война, коллективизация, которая для крестьянской цивилизации России, была не меньшим, а то и большим по значению переворотом, чем события 1917 года, наконец, Великая отечественная война – вот узловые точки художественного внимания Шолохова. По сути, ни одно из самых значительных явлений жизни русского народа в XX веке не осталось вне его творческого интереса. Но ведь и этого недостаточно. Он не просто обратил на эти события свой художественный взор и их описал, но главное – к а к глубоко и эстетически совершенно он это сделал!

События революционного потрясения России и последовавшей вслед за этим гражданской войны, скорее всего, только у него и явились предельно адекватным, точным, со всей трагической глубиной и правдой, описанием этих грандиозных коллизий («Донские рассказы» и «Тихий Дон»). Бесстрашие, объективность взгляда прямо в существо событий и – главное: отталкиваясь от точки зрения большинства людей, то есть от точки зрения всего народа. Поэтому-то его изображение и гражданской войны, и коллективизации, и Отечественной войны явились предельно близкими для восприятия абсолютного числа людей, прошедших через эти события.

Шолохов в первую очередь видел не торжествующие и пафосные отражения этих конфликтов под одурманивающими лозунгами *победы над врагом*, что было характерно для большинства произведений, посвященных революционным событиям и гражданской войне у писателей *второго* и *третьего* ряда советской литературы. Он увидел в них прежде всего трагизм разделения нации, раскрыл поистине библейскую печаль от понимания того, что в реальной исторической действительности отец поднял руку на сына, а брат на брата. Для него, собственно, не важно, кто в итоге победил (хотя по его убеждению, вверх взяла все же та правда народного целого, о которой еще в свою очередь писали Толстой и Достоевский), но – какова цена этой победы?

Шолохов увидел в революции и особенно в событиях гражданской войны неизбежность того трагизма, который уже навсегда остается в исторической и культурной памяти народа, трагизма, который делает народ мудрее и исторически старше; это та самая совсем не зря пролитая общая кровь, без которой движение дальше становится невозможным.

Почему Шолохов свободно со своим народо-центричным взглядом так легко подверстывается под сравнение с Пушкиным, Толстым и Достоевским? Да потому, что все эти художники видели в *низовом* народе, *сокровенном* человеке из самых глубин нации надежду на спасение всего общества, самого государства. И сегодня шолоховский взгляд ничего не потерял из правоты авторского *прищипа*: в век атомизации и крайнего индивидуализма проявлений человеческого начала, его стремление сохранить в жизни чувство «локтя», близость людей друг к другу в родственном тебе народе – это была его, Шолохова, и наша надежда на дальнейшую гуманизацию человечества, сохранение в нем идеалов добра и справедливости.

Не меньшую глубину вспашки национального культурно-психологического и исторического материала мы обнаруживаем в шолоховском изображении процессов коллективизации («Поднятая целина»). Не изученная до конца никем из русских классиков XIX века, не понятая и не увиденная ими сложность народной жизни, Шолоховым показывается на материале страшно-трагическом. Все меняется в жизни крестьянина, трагедия и русского мужика и самого государства состоит в том, что исторически не было другого пути в модернизации *прежней* жизни русского земледельца. (И вообще большой вопрос, о том, как развивалась бы Россия в ее новом коллективном состоянии, если бы не *приключилась* Отечественная война, которая вышибла из-под ног все положительное в новом укладе деревни и превратила большую часть сельской цивилизации России в одну большую пустыню, в которой после завершившихся боев женщины пахали на коровах, а немногие вернувшиеся в деревню увечные мужики сохраняли хоть какие-то остатки прежней жизни.)

Читателю «Поднятой целины» надо предложить задуматься над вопросом, отчего Шолохов, написав в начале 30-х годов первую книгу романа, завершил весь текст только лишь к концу 50-х годов. Ответ и прост, и страшен одновременно: лишь 15 лет спустя после войны крестьянская жизнь начала тяжело, постепенно, но выправляться. Художником был увиден тот самый позитивный выход из ситуации, который он всегда старался обнаружить в жизни.

Но в этом романе Шолохов воссоздает и ту часть народной жизни, которая противостоит трагизму и несправедливости действительности, другую сторону ее неистребимого духа – юмор и смех. Вот то, что позволяет спастись народной душе, выжить, когда, кажется, уже и никаких возможностей для этого не осталось.

И наконец, Отечественная война. Не будет преувеличением сказать, что шолоховская «Судьба человека», небольшой рассказ, вместил в себя понимание войны не как победного марша с обязательным прикреплением красного стяга на поверженный Рейхстаг, но страшной, тяжелой, спасительно-необходимой работы всего народа. Вмещено это громадное и трагическое содержание в повествование о жизни всего лишь одного человека, который потеряв *всё* (от родного дома до житейских пожиток) и *всех* (жену, дочь, сына, убитого в последние дни войны) остается способным на чувство любви и привязанности к заблудившемуся на просторах военных разрушений одинокому мальчугану, Ванюшке. Он отдает ему последние крохи оставшейся у него жизни, думая не о себе, а о том, как бы ему невзначай не умереть ночью и не напугать вновь обретенного сына.

Этот рассказ давно стал подлинным отражением горя и страданий, пережитых всей нацией, в годы спасения своего отечества от иноземного нашествия. «Присыпанные пеплом смертной тоски» глаза Андрея Соколова стали символом всего пережитого народом во время войны.

Классическая простота, отсутствие всяких дополнительных художественных средств вроде особых эпитетов или сравнений, созданный в духе народных сказов (весь рассказ – это повествование героя на привале случайному попутчику) делают «Судьбу человека» одной из вершин всей русской литературы в ее тысячелетней истории.

Внешне бесхитростное раскрытие правды о трагических, переломных событиях в жизни всего народа, затаенная боль автора, присутствующая в каждом слове рассказа, античная стилизованная прозрачность повествования – все это вместе взятое говорит больше о гениальности Шолохова, чем какие-то высокие слова в его адрес, которые, к слову сказать, он ужасно не любил.

* * *

В мировой культуре и литературе часто бывает так, что многие явления, имена, произведения, внезапно становятся модными, востребованными почти всеми, становятся «бестселлерами». Их цитируют, на них беспрестанно ссылаются, без них не обходится ни один обзор культурных событий. Иногда это, правда, всего-навсего, месяц, или год, подчас несколько лет, а потом тишина, пустота, и имена этих прежних властителей дум, законодателей художественной моды вспоминают лишь специалисты в области культуры, литературные критики, которым это необходимо знать по долгу своей профессии.

История русской литературы богата на подобного рода примеры. Кто сейчас помнит властителей дум читающей публики конца XIX – начала XX века – Арцибашева, Надсона, Мирру Лохвицкую, Скабичевского? Издаваемые многотысячными тиражами, они критиками ставились много выше таких писателей как Чехов, Бунин, Блок, что сегодня выглядит полным нонсенсом.

Еще более поразительна история с советской литературой, среди которых в 20-е и 30-е годы «сверкали» имена А. Безыменского, И. Сельвинского, М. Голодного и многих других, имена которых через силу вспоминают специалисты и особо въедливые читатели.

Конечно, литература, даже русская, не может состоять сплошь из гениев или просто ярких талантов, но ориентированность целого ряда писателей на политическую «актуальность», так называемую «общественную» потребность *тем, героев, проблем* приводили в итоге их к абсолютному забвению. Имена их оказались вычеркнутыми из реальной истории культуры нации, несмотря на то, что в какой-то момент их произведения издавались громадными тиражами, а имена гремели на всю страну.

Совсем другая история с Шолоховым. Говоря о понимании сути его творчества, мы должны говорить об очень сложных, трудно осознаваемых отдельными людьми вещах – об истории страны, о главных в ней событиях, о людях, которые проходили через эти перипетии, о правде, какую они несли, о красоте, к которой они стремились, о высоком чувстве любви, которое никогда еще с такой силой не выражалось в русской литературе в героях из народа (Аксинья и Григорий Мелехов).

Понять Шолохова – это попытка понять саму жизнь. В ней всегда останутся такие тайны, которые не могут нам открыться до конца, и волшебство жизни, ее сила, ее природная прелесть, ее вечная борьба между светлым и темным, добром и злом должны восприниматься нами с чувством благодарности и любви.

Так и мир Шолохова. Нам посчастливилось быть его современниками в историческом отношении, мы продолжаем жить в той *вселенной* русской жизни двадцатого столетия, которую он открыл и описал. Это *вселенная* нашей национальной жизни с ее тяжелыми, почти неподъемными историческими испытаниями, но и воссозданными им светлыми чувствами материнства, отцовства, любви к родной природе, широтой натуры русского человека, природной его жертвенностью, умением пострадать за общее дело и тем более за родную сторону. Это, наконец, создание им характеров людей русской культуры, представленных у него как «очарование человека» (не только Григорий Мелехов, но и Ильинична, Наталья, Дуняшка, дед Щукарь, Андрей Соколов, Лопахин), показ лучших, гуманных сторон их души.

Раскрывая историю народа в своих произведениях, Шолохов опирается на правду всех его, народа, составных частей – от крестьянства до военной интеллигенции, исходит из народного чувства справедливости. Он видит в жизни все – и ее радость, любовь, юмор, но и ее трагизм, тяжелые повороты судьбы народа и человека. Он исходит в своем творчестве из таких ценностей народа, которые позволяют преодолеть все, что ни попадает на его пути. Это чувство торжества жизни, прекрасной и удивительной во всех своих проявлениях, несмотря ни на какие исторические катаклизмы, эта вера в торжество высшей истины для большинства людей, но одновременно произведенная писателем защита каждого человека. Шолохов верит в такие идеалы своего народа, которые не меняются с меняющимся политическим режимом или формой власти, но в основе которых лежат вера в свой народ, свобода каждого индивида, красота природного мира.

И еще одно. Мир Шолохова художественно совершенно показывает, как идеалы и общенародные нравственные ценности берут вверх над безобразным в жизни, несвободным, ограничено-индивидуальным. И все это осуществляется у писателя в воспроизведении действительности, где полным-полно страдания, смерти, человеческой жестокости. Такова сила жизни, представленная в его творчестве, отражающая непреодолимую духовную силу русского народа. Это-то и нужно видеть и понимать в Шолохове в первую очередь.

О теоретических аспектах исследования

*«Для тех, кого томит научный метод... по моему мнению, есть единственный выход – философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это общее, то произведение потеряет свою цену и прелесть. Значит, это о б щ е е необходимо и составляет *conditio sine qua non* (непременное условие) всякого произведения, претендующего на бессмертие».*

А. П. Чехов

Занимаясь изучением мира Шолохова на протяжении многих лет, у автора естественным образом сложились свои подходы и взгляды на творчество Шолохова и на русскую литературу XX века в целом. Нельзя не согласиться с исследователем, который определенно констатировал: да, шолоховское творчество «можно принимать за начало нового художественного мировоззрения» [1, 277]. Соглашаясь с данным утверждением, постараемся как можно пристальнее взглянуть в суть этого художественного мировоззрения, понять его художественное воплощение, его эстетику.

И здесь оказывается, что конкретная методология, выработанная в «общении» с иными писательскими мирами, а не конкретно с шолоховским, не срабатывает, пробуксовывает на месте. Ведь, что проще, кажется, – эстетика писателя. Ведь, по сути дела, как демонстрируется во многих трудах, – это более или менее замысловатая комбинация трактатов самого писателя о смысле его творений, цитирование писем, дневников, интервью, воспоминаний современников, высказываний его героев и т.п.

Шолохов ни в коей мере не поддается такому эстетическому «прочтению». Его эстетику (в теоретическом плане) нельзя сложить, как мозаику, из подобного рода материалов. Нельзя найти универсальные смысловые единицы, чтобы из них реконструировать целостную структуру его мира. Нет этих единиц. Выше мы уже отмечали эту черту его писательского дара – не особо философствовать по поводу тех или иных проблем его произведений или героев. Все, по Шолохову, выражено в его текстах, и именно там необходимо искать ответы на те или иные вопросы, волнующие исследователей, да и простых читателей.

Но главное в другом, в чем неоднократно убеждался автор этих строк: отыскивая особое эстетическое начало у писателя (трагическое, комическое, к примеру), обращаясь к какой-то одной художественной проблеме, анализируя любую категорию его мира, постоянно наталкиваешься на ц е л о е, которое просвечивает за отдельным у Шолохова. Эта смысловая сгущенность повествования, особая, чуть ли не тотальная, универсальность его взгляда на мир и человека, на историю страны не может не поражать. Рядом с ним в этом отношении находится другой гений русской литературы, творивший в тот же период – Андрей Платонов, который также возвысил свой дискурс до запредельных метафизических пределов, показывая тем не менее все в художественной конкретности и единичности явлений. И именно им открылась та правда воссоздания бытия, какая не может прикрываться никакими сложностями сюжета, придуманностью героев, каким-то особым пафосом авторского голоса.

Понимание Шолохова начинается с изменения устоявшихся взглядов на то, каким может быть художественный мир в искусстве прошлого, XX века. Каким может быть художественное мышление писателя, вместившего в свои произведения самые крупные, по-своему решающие события для жизни всей нации на протяжении существования одного поколения.

Но каков же в итоге должен быть угол зрения эстетик на художественное творчество Шолохова? Определим конкретный теоретический аспект данной проблемы.

Один из исследователей этой проблемы пишет: «Теоретическое и концептуальное рассмотрение искусства в системе социальных связей, культурно-ценностных ориентации... – угол зрения эстетики» [2, 17]. Такое заключение, может быть, имеет несколько упрощенное и безличное значение, но по существу оно фиксирует выводимость эстетических категорий за пределы собственно художественной деятельности в широком смысле этого слова. И дальше отмечает ученый – в эстетике «искусство выступает как составная часть более общих, более емких систем (эстетическая деятельность, формы общественного сознания, культура)» [2, 17].

Эстетический анализ предполагает изучение общих, теоретических закономерностей функционирования различных художественных систем. Причем этот анализ должен быть объективно – в методологическом аппарате своем – ориентирован на сопряжение собственно художественных явлений и внеположенных им явлений действительности. Эстетику в равной степени интересуют как вопросы общих связей перехода, «перелива» бытия в сферу искусства, так и конкретные формы, в которых это происходит.

Еще одна сторона рассматриваемого вопроса – это научные категории, в которых происходит фиксирование результатов эстетического познания художественного мира того или иного писателя. В истории эстетики и литературоведения параллельно вырабатывались логико-философские понятия, призванные с наибольшей полнотой и объективностью вскрыть закономерности структурного целого произведения, творческого процесса и т.д. Однако специфика эстетического познания заключается в том, что общие законы бытия художественного произведения, единства творчества писателя, которые изучаются в науке о литературе, в эстетике должны находиться на новом уровне обобщения.

Как убедительно пишет Е.Волкова: «Эстетика... рассматривает художественное произведение (а чаще всего именно отдельно взятое художественное произведение выступает в качестве предмета эстетического анализа – Е.К.) в качестве «открытой системы», связанной с внехудожественной реальностью как в процессе возникновения, так и в процессе функционирования... Эстетический анализ, таким образом, направлен на выявление закономерностей, определяющих преобразование, переход внехудожественного материала, внехудожественных значений в художественные» [2, 23].

Этот принцип многоаспектной детерминированности искусства, который реализуется в эстетическом исследовании, не может не учитывать конкретно-эмпирический материал, накопленный в той или иной области литературоведения (применительно к анализу литературы с точки зрения эстетики). Более того, скажем, что без учета этого материала, оно – это исследование – будет в принципе невозможно. Однако ведущим логико-методологическим началом эстетического изучения литературного объекта выступает соотнесение его с породившей действительностью в широком понимании этого слова. В этом случае под действительностью понимается вся совокупность явлений материальной и идеальной деятельности человека.

В исследовании безмерно сложного процесса взаимоотношения художественного творчества и конкретно-исторической действительности необходимо помнить – и соответственно учитывать в процессе проведения эстетического анализа – об иерархичности и субординации в осуществлении данного анализа.

С другой стороны, «посредником» между произведением и реальностью выступает эстетическое сознание общества, порождающее все многообразие художественной жизни эпохи, и без учета которого исчезнет необходимое звено в проведении полного анализа эстетического феномена конкретного произведения. Д.С.Лихачев заметил: «Если литературовед открывает в произведении Шекспира какую-то своеобразную эстетическую структуру, то он непременно должен доказать, что эта эстетическая структура была порождена эстетическим сознанием своего времени или могла продолжить какую-то определенную эстетическую традицию» [3, 71].

Все эти вопросы не представляются излишними, так как верное их решение гарантирует адекватное прочтение конкретного литературного произведения, или – шире – проникновение в самые глубины художественного мира писателя. Вместе с тем заметим, что такая позитивистская детерминированность не всегда срабатывает; в ряде случаев, особенно при столкновении с выдающимися произведениями, определяющими в дальнейшем пути развития национальных культур, она теряет свою определенность и попадает в круг избыточных и ненужных утверждений. Гений как бы разрывает эти связи и взаимодействия, какие понятны при объяснении творчества писателей обыкновенного ряда, привычной линейки, – и сам формирует новую эстетическую традицию. В случае с Шолоховым это более чем очевидно, невзирая на продолжение им существенных традиций русской культуры в целом.

Все чаще подчеркивается в исследованиях о состоянии современного гуманитарного знания, что в «эпоху научно-технической (простим автору эту несколько архаичную терминологию, речь сейчас идет о новом постиндустриальном и информационном обществе, для которых данный тип отношений является еще более необходимым – Е. К.) революции процесс коренной перестройки охватывает и область гуманитарных наук, в которых осуществляется переход с эмпирически-описательного на теоретический уровень, предполагающий исследование абстрактных структур отношений... Поэтому именно в наши дни гуманитарное знание все более выявляет тенденцию к методологической рефлексии» [4, 6].

В этой «закомплексованности» современного гуманитарного знания, включая филологическое, отражается также и потребность науки в создании обобщений такого рода, которые были бы способны непротиворечиво описать каждый попадающий в сферу ее внимания объект. К сожалению, конкретная практика чаще всего приводит нас к результатам двоякого рода. Или же теоретико-философские обобщения носят столь абстрактный и всеобщий характер, что в итоге ни в проведении анализа, ни в своих конечных результатах, они не имеют отношения к конкретной художественной реальности. Или же, конкретно-эмпирический анализ поражает исследователя настолько, что за деревьями отдельных и многообразных фактов исчезает видение и понимание цементирующих, категориальных начал объекта изучения. Ничем иным, кроме как углублением целого ряда исследователей в конкретику произведений Шолохова, игнорируя их эстетико-философское содержание, нельзя объяснить ту противоречивость во взглядах на существенные стороны мира писателя, которая наблюдалась до недавних пор в литературоведении.

Также необходимо помнить и об основополагающем принципе теории познания, реализующемся в «восхождении от абстрактного к конкретному». Э.Ильенков писал: «Конкретное знание (верное знание конкретности) может выступать лишь как результат, как итог, как продукт специальной работы, а абстрактное – как ее начало и материал. Поэтому именно «восхождение от абстрактного к конкретному» философия и определяет как «единственно» возможный и «поэтому» правильный в научном отношении способ, с помощью которого теоретически мыслящая голова может усваивать конкретное, духовно воспроизводить (отражать) его именно как конкретное в том строгом и точном смысле, который это понятие имеет в диалектической логике» [5, 62].

В силу этого, по рассуждению философа, проблема абстрактного знания и конкретных наблюдений – это «вовсе не вопрос об отношении «мысленного» к «чувственно воспринимаемому», а иная, гораздо более широкая и содержательная проблема – проблема в н у т р е н н е г о р а с ч л е н е н и я любого объекта и его теоретического воспроизведения в движении строго определенных понятий. Вопрос об отношении «конкретного» к «абстрактному» здесь выступает как вопрос об отношении целого к своим собственным моментам, объективно выделяющимся в его составе» [5, 57-58].

Здесь необходимость заметить, что так называемая «наивная», казалось бы, эстетика Шолохова, как она характеризуется в ряде работ, посвященных писателю, все равно зиждется

на неких значительных и отвлеченных в философском смысле представлениях автора. Громадное содержание его произведений, – особенно поразительно это обнаруживается в тесте «Тихого Дона», – не может порождаться в самом процессе повествования (хотя, конечно, оно меняется и варьируется с развитием сюжета и перемен в жизни героев). Это не может быть эмпирическим процессом *inter alia*. Большая мысль писателя, пусть еще не законченная в каких-то частностях, особенностях представлений о жизни и человеке, предшествует созданию таких полотен, как «Тихий Дон». Разумеется, что сам этот первоначальный объем представлений и тезисов художника носит сложный эмоционально-мыслительный характер, но, так или иначе, с большей или меньшей отчетливостью он обязательно наличествует в процессе создания подобного рода текстов.

Абстрактно-концептуальный подход носит сложнейший характер с точки зрения психологии творчества, не всякий раз это имеет логически проявленные черты в повествовании, но сам дух, главная мысль, идеально сформировавшиеся в сознании писателя, и делают возможным появление произведений, какие меняют ментальность, историческую субъектность и нравственные ориентиры большинства общества. Это в равной степени относится ко всем главным авторам русской литературы – к Пушкину, Гоголю, Толстому, Достоевскому, Чехову, всякому значительному русскому писателю позапрошлого и прошлого веков. Шолохов в этом ряду занимает свое достойное место.

Целью нашего исследования выступает достижение как раз конкретного знания эстетики Шолохова. Однако, определяясь в понимании смысла и сути абстрактного – общеметодологического – начала в исследовании мира писателя, заметим, что одной из граней этого абстрактного знания будет выступать специфически-неповторимое эстетическое отражение действительности в его произведениях. Каково же оно, это индивидуальное свойство эстетического освоения мира, в шолоховском творчестве?

В науке сложилось отчетливое представление о том, что развитие и становление мира искусства и соответственно формирование эстетических представлений человека о бытии носит объективно-исторический характер, связанный с последовательным практическим овладением человеком действительности. Поэтому в основных направлениях в эстетике сложилось убеждение, что эстетическое отражение носит антропоморфный характер, и так или иначе, но всей своей сущностью оно спроецировано на «удвоение» в разных сферах искусства человека. Об этом убеждающим образом говорит Д. Лукач:

«Поскольку основным объектом эстетического отражения является общество в его «обмене веществ» с природой, здесь мы также, безусловно, имеем дело с реальностью, существующей независимо от общественного и индивидуального сознания, подобно реальности в себе-бытии природы; однако в отличие от последней в этой реальности обязательно и всегда присутствует человек, притом и как объект, и как субъект. Эстетическое отражение постоянно осуществляет обобщение, причем высшей ступенью такого обобщения является **человеческий род** (выделено нами – Е. К.) и то, что типично для его поступательного развития; но род человеческий никогда не выступает здесь в форме абстракции. Глубокая верность жизненной правде в эстетическом отражении не в последнюю очередь основана на том, что, всегда стремясь отразить судьбу человеческого рода, оно никогда не отделяет эту судьбу от творящих ее индивидов, никогда не пытается превратить ее в независимую от них сущность. Эстетическое отражение всегда показывает человечество через индивидов и индивидуальные судьбы» [6, 201].

Мы должны учитывать эту диалектику соотношения индивида и рода, человека и человечества, исследуя эстетику Шолохова, так как – это составляет, по сути, главный интерес всей нашей работы – одна из особенностей русской национальной культуры и состоит в проникновении в смысл бытия не только и не столько отдельного человека, но в сердцевину жизни общества, народа, – шире – всего человечества.

* * *

Нам хочется также показать в данной работе, что феномен Шолохова вырастает во многом на плодотворном слое русской народной культуры. Само по себе это явление недостаточно хорошо изучено в русской эстетике, несмотря на существующие классические труды А. Афанасьева, А. Веселовского, Ф. Буслаева, А. Потебни, несмотря на работы П. Богатырева, В. Проппа, М. Бахтина, В. Гусева и др.

Шолохов опирается на народную философию, народную психологию, народный образ мышления, на народное мироощущение, ведь и русская революция 1917 года в широком историческом ракурсе представляет собой мощное народное движение. Вне учета воздействия народной культуры адекватное прочтение Шолохова будет невозможно. Скажем, нас уже не может удовлетворять подход к данной проблеме, как к вопросу взаимосвязи художественного мира писателя и фольклора. Даже уйдя от ограниченного понимания этой взаимосвязи (как прямого использования фольклорных жанров, народнопоэтической речевой стихии и т.п.), сегодня требуется взглянуть и на иные формы бытования (не только устные, не только художественные) народного духовного и исторического опыта, повлиявшие в целом на развитие культуры, в том числе культуры советской.

Важный методологический аспект этой проблемы мы обнаруживаем в работах культурологов. Вот что пишет Н. Хренов: «Культура общества определенного типа древнее его самого. Один тип общества сменяет другой, это происходит в специфических ритмах и длительностях. У культуры свои ритмы и своя длительность – например, культурные традиции, возникшие в одном типе общества, остаются после смены его и по-прежнему могут касаться всех проявлений человеческой деятельности, общения и поведения. Следовательно, в отличие от «времени общества» «время культуры» – это время больших длительностей» [7, 25].

Но «большое время» культуры откликается только произведениям, несущим в себе коренные черты развития народного сознания на протяжении значительной «длительности». В силу этого, повествуя о конкретно-исторических событиях, такие произведения подключаются к центральным линиям развития национальной культуры, часто не опосредуя в своей творческой ткани конкретные моменты заимствований и влияний. Более того, вершинные творения каждой национальной литературы закономерно в той или иной степени, но опираются на фундамент народной культуры. «Память мира», – пишет В. Гусев, понимая под «миром» всю совокупность явлений действительности, отраженных в художественном творчестве, – во всей ее полноте и целостности может быть воссоздана и исследована лишь с учетом многовековых пластов собственно народной культуры со свойственными ей формами и с характерными для нее способами передачи» [8, 37].

Такой подход открывает в эстетическом наследии Шолохова пласты, читаемые в полном объеме только при соотношении с самыми значительными художественными явлениями. Мифология, античность, эпоха Возрождения, традиции мировой и русской классики оказываются представленными в художественной картине мира писателя, содержатся в сердцевине характеров, в мироощущении автора, в своеобразии взгляда на природу, в раскрытии общеродовых свойств людей. Поэтому справедливы направленные в адрес писателя замечания типа: «В типологическом отношении Шолохову особенно родственна традиция литературы европейского Возрождения, в частности, его величайшего представителя – Шекспира» [9, 60].

Или же, – «В философии истории, воплощенной в эпосе и в художественном мире Шолохова, на основе традиционных мифологических и мифоэпических (разрядка наша – Е. К.) представлений о пространстве и времени... прорастает, становится и развивается ... сознание эпохи революции» [10, 67].

Такой широкий социально-исторический и культурно-художественный подход открывает в Шолохове особый тип эстетического мышления, который является «своим» одновременно для различных художественных систем и обладает уникальной философско-исторической универсальностью.

Вместе с тем основная масса «гравитационности» (П. Палиевский) художественного мира Шолохова определяется его укорененностью в народной культуре, понимаемой – как мы указали выше – в самом широком смысле. При этом нельзя думать, что такой подход будет неизбежно сводить все наши разыскания, как мы указали выше, к вопросам о связи творчества Шолохова с фольклором, даже – с мифологией. Народное мироощущение, образ видения и выражения, характер мышления о жизни, особый тип этики, эстетические представления, способ раскрытия психологии, специфическое осуществление трагического и комического, атмосфера гуманности, своеобразие идеала, представлений о человеке – все эти позиции должны быть учтены при анализе народной культуры, которая оказывает на последующие исторические пласты уже развитой культуры такое мощное воздействие, без которого, собственно, было бы затруднительным осуществиться дальнейшему движению художественной мысли.

Именно так понимаемая народная культура оказала свое формирующее воздействие на творчество Шолохова. Полный объем народной культуры позволяет видеть в ней основные линии развития этноса, накапливаемый им духовный опыт, служит формированию исторических и культурных ценностей. По отношению к России, которая пережила лишь период ограниченного Ренессанса в XIX веке, подобный культурно-исторический подход приводит к формированию существенных свойств нашей отечественной культуры.

В частности, глубоко верным выглядит определение ряда черт русской истории того периода, повлиявших на развитие эстетики как народной, так и развитой культуры, в работе Н. Балашова. Он пишет, что развитие культуры на Востоке Европы, в том числе и в России, являет собой «трагически изломанную линию нескольких взлетов, обрывавшихся чаще всего ударами извне: опустошительными нашествиями, которые разрушали все, вплоть до экономического базиса... Общественные вопросы в культуре этого региона отодвигали человеческую индивидуальность с первого плана... Ренессансный оптимизм видоизменялся в утверждение подвига и подвижничества, не столько в утверждение достоинства и свободы, сколько – чуда человеческой стойкости вопреки всему» [11, 52-53].

Эти, фундаментальные для эстетики Шолохова вопросы, представляющие развитие им коренных черт национальной культуры, будут рассмотрены в главах о «родовом человеке» и гуманизме писателя.

Все вышесказанное имеет прямое отношение и к категории прекрасного у художника.

Говоря о смысле красоты в мире Шолохова, необходимо подчеркнуть ту индивидуальную особенность его художественного «видения», которая воссоздает предмет или явление жизни в диалектическом единстве общего и особенного, индивидуального и предельно «генерализованного», включает их в более широкий ряд схожих явлений и событий природной, человеческой и социальной жизни.

Таким образом, красота как центральное эстетическое качество художественного мира Шолохова отражает и субъективный взгляд на действительность самого писателя. Э. Ильенков замечал в связи с данной проблемой: «Умение понимать красоту (художественного ли произведения или реального факта) по самой природе эстетического восприятия связано со способностью видеть как раз индивидуальность, но не «дурную», а так называемую всеобщую индивидуальность предмета, факта, человека, события, – со способностью в самом акте созерцания сразу схватывать факт в его всеобщем значении, «в целом», не производя еще детального анализа, то есть со способностью «видеть целое раньше его частей» [12, 220].

Приведем хотя бы один из примеров подобного «видения» писателя, в котором воссоздается перед нами образ красоты, адекватно воспринимаемый автором и героем.

– «Григорий лежал, широко раскинув ноги, оперевшись на локти, и жадными глазами озирает повитую солнечной дымкой степь, синеющие на дальнем гребне сторожевые курганы, переливающееся текучее марево на грани склона. На минуту он закрывал глаза и слышал близкое и далекое пение жаворонков, легкую поступь и фырканье пасущихся лошадей, звяканье удил и шелест ветра в молодой траве... Странное чувство отрешения и успокоенности испытывал он, прижимаясь всем телом к жесткой земле. Это было давно знакомое ему чувство. Оно всегда приходило после пережитой тревоги, и тогда Григорий как бы заново видел все окружающее. У него словно бы обострялись зрение и слух, и все, что ранее проходило незамеченным, – после пережитого волнения привлекало его внимание. С равным интересом следил он сейчас и за гудящим косым полетом ястреба-перепелятника, преследовавшего какую-то крохотную птичку, и за медлительным ходом черного жука, с трудом преодолевавшего расстояние между его, Григория, раздвинутыми локтями, и за легким покачиванием багряно-черного тюльпана, чуть колеблемого ветром, блистающего яркой девичьей красотой. Тюльпан рос совсем близко, на краю обвалившейся сурчины. Стоило лишь протянуть руку, чтобы сорвать его, но Григорий лежал не шевелясь, с молчаливым восхищением любуясь цветком и тугими листьями стебля, ревниво сохранявшими в складках радужные капли утренней росы. А потом переводил взгляд и долго бездумно следил за орлом, парившим над небосклоном, над мертвым городищем брошенных сурчин...» [4, 400-401]

Возможности методологического анализа этого отрывка представляются очень богатыми. Последовательное воссоздание природных явлений от близлежащих до дальних – в цвете, звуке, запахе – перекликается с внутренним состоянием героя, вступает с ним в контакт, в переключку. Здесь «целое» образа, настроения, оценки, понимания включено в «частное», в единичное, и от этого «индивидуальное» отдельное приобретает целостность всеобщего знания, объективной истинности художественного суждения о жизни. Поразительно пространство, воссозданное в отрывке: оно универсально по своим характеристикам, в нем представлены основные его свойства – дальнее-ближнее, высоко-низко находящееся; причем это дано в человеческом аспекте, в контексте представленных ранее событий – «у него словно бы обострялось зрение и слух», как всегда «после пережитой тревоги».

Субъективно-человеческое как бы растворяется в таком «надчеловеческом» видении мира – «странное чувство отрешения и успокоенности», «с равным интересом», «лежал не шевелясь, с молчаливым восхищением», «долго бездумно». Красота бытия, существующая сама по себе, открывается человеческому взору в полной мере после пережитых потрясений, когда происходит обновление человеческой природы, когда душа человека становится способной к новому восприятию жизни – более богатому и содержательному. У Шолохова такое изображение носит повторяющийся, типологический в какой-то мере характер. Вспомним Аксинью после болезни, самого Григория после тифа, смерти Натальи. Интересно, что те стилистические образования, какие критика удачно назвала «хоровым началом», как правило, также расположены в общей архитектонике романа после онтологически напряженных жизненных ситуаций.

Шолохов и здесь показывает, что он находится на магистральном пути развития русской литературы, доводя до предельной пластической отчетливости, до изумительно объемной, волшебной целостности *п р а в д у* видения и изображения бытия.

Сам писатель достаточно отчетливо понимал, что в этом отношении он наследует всей русской литературе, не выделяя кого-либо из писателей-предшественников особо. Это, кстати, вводит в смятение некоторых исследователей шолоховского творчества, когда приходится определять историко-литературные корни автора «Тихого Дона». И когда Шолохов еще в 1937 г. заявил: «Существуют писатели, на которых Толстой и Пушкин не влияют... Ей-богу, на меня влияют все хорошие писатели. Каждый по-своему хорош. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мной и Чеховым? Однако и Чехов влияет!» [13, 517] – он, безусловно,

имел в виду полноту восприятия национальной традиции в ее сущности, в мирозерцательном моменте, а это связано, прежде всего, с максимальной правдивостью изображения жизни.

В связи с именем Чехова, замыкающим своим творчеством «золотой век» русской классики, П.Палиевский писал: «В нем литературе возвращается ее первозданная устойчивость, централизующая сила; восстанавливается и развивается суверенный для литературы способ мысли, жизненный образ; укрепляется объективность; вступает в свои неотъемлемые права контроль жизни (во всей ее полноте и через художественный образ) над мечтаниями, отрицаниями, фантазиями, порывами и проектами, как бы прекрасны они ни были. Прекраснее их у Чехова необъятная правда реальности» [14, 185]. Это понятно и близко Шолохову, в этом он родственен Чехову.

К слову говоря, Чехов и Шолохов близки друг другу и по тому реестру обвинений, который им предъявляла критика: нет особых идей (в том числе и философских), нет «тайны», все просто, без ухищрений, не закамуфлированно особыми художественными приемами и т.п. Поэтому, говоря о перекличке Шолохова с русской классической традицией, необходимо видеть ее, эту перекличку, не в чисто художественной сфере – как совокупность приемов, стилистических подходов и т.д., но как «мировоззренческую встречу» в «большом времени» крупнейших художников национальной культуры.

В силу исторической ситуации Шолохов пойдет дальше, чем его великие предшественники, он сможет дать «язык» и «голос» самому народу, берущему в руки свою судьбу. Однако идея красоты (как центральная идея эстетической системы писателя), понимаемая как предельно точное воспроизведение правды жизни в ее противоречиях и трудностях, в ее трагических сторонах и комических ситуациях, в ее отдаче диктату объективности, у Шолохова – и во всей русской литературе после 1917 года – невозможна без достижений русской классики.

Эта тенденция, на первый взгляд, и не видна со всей отчетливостью в литературе XIX века, но без нее эта литература состоялась бы во многом по-иному, живительные нити, протянутые в будущее, остались бы безжизненно висеть в пространстве. Эта эстетическая тенденция утверждала приоритет строительной идеи самой жизни над творческими фантазиями писателя. Овладев этой тайной художественного творчества, осознав ее как выражение глубинной национальной традиции, вступив в сферу ее непосредственного осуществления, Шолохов оказался на стремнине духовной и исторической жизни своего народа. Потому именно великому художнику удалось по силам воссоздать субъективно-объективный образ красоты как особый способ соотношения бытия и мышления своего народа, где правда одной грани действительности выступает равноправной правде другой ее стороны.

Литература и примечания

1. Палиевский П. В. Литература и теория. 3-е изд. М., 1978.
2. Волкова Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., 1976.
3. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. М., 1973.
4. Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.
5. Ильенков Э. В. О проблеме абстрактного и конкретного // Вопросы философии. 1967. № 9.
6. Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985. Т. I.
7. Хренов Н. А. Динамический аспект художественной картины мира в контексте культуры // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1984. Л., 1986.
8. Гусев В. Е. Фольклор как элемент культуры // Искусство в системе культуры. Л., 1987.
9. Байц В. Личность и эпоха в поэтике М. Шолохова // Шолохов в современном мире. Л., 1977.

10. *Минакова А. М.* Поэтика «Тихого Дона» М.Шолохова и литературная традиция // Проблема традиций и новаторства в русской и советской прозе и поэзии. Горький, 1987.
11. *Балашов Н. И.* О специфической народности как основе единства ренессансной культуры // Контекст – 1976. М., 1977.
12. *Ильенков Э. В.* Искусство и коммунистический идеал. М., 1984.
13. *Экслер И.* Вешенские были // Слово о Шолохове. М., 1973.
14. *Палиевский П. В.* Русские классики. М., 1987.

Сущность и содержание эстетического у Шолохова

«Все, что веет в воздухе, когда совершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, здесь выходит на свет свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни, сами не ведая, каким образом».

И. В. Гете

Прежде всего еще раз определим, что такое эстетическое? По отношению к литературе как виду искусства, вероятно, недостаточно будет понимать под эстетическим «область выразительных форм любой сферы действительности» [1, 570]. Скорее всего, опираясь на традиции немецкой классической философии, прежде всего Гегеля, будем понимать под этим определенную «философию художественного творчества» [1, 570].

В развитии мирового искусства происходило и движение, видоизменение эстетического аспекта бытия. В существующих многочисленных работах по истории эстетики подробно рассмотрены этапы развития и изменения эстетических свойств искусства. Среди них особое место занимают труды по истории античной эстетики и эстетики Возрождения [2].

Своеобразие развития русского искусства и русской литературы, в частности, состоит в том, что, собственно, эстетическое, понимаемое в первом, выделенном нами смысле, редко выходило на первый план и представляло собой главную заботу писателя. Высшего своего пика такое как бы отрицание художественности в русской литературе нашло отражение в творчестве Толстого и Достоевского, величайших мировых гениев. «Небрежение стилем» Достоевского, яростное отталкивание Толстого, начиная с конца 70-х гг., от всего, что он написал ранее, и желание найти новые формы выражения своих идей, чтобы быть понятым всеми. Этот пафос учительства, проповеди, воспитания в читателе чувств милосердия, добра, участия в судьбах родины разлит во всей отечественной литературе, и помимо его влияния не остался ни один более или менее значительный русский писатель.

Это свойство позволяет выявить одну из самых существенных особенностей русской национальной культуры: взгляд на художественное творчество как на акт служения своему народу, как на помощь своему отечеству в совершенствовании нравственных, социальных, политических отношений, в определении вектора его исторической судьбы.

Шолохов из этой когорты.

Ученые говорят о поразительном стилевом единстве шолоховского творчества, об открытиях, сделанных им в области художественных форм, о новом витке в сфере психологического анализа и т.д. Но почему, скажем, возможно такое свободное обращение художника с гоголевским, толстовским, чеховским пластами, началами в области стиля? Решить этот вопрос можно только с полной отчетливостью уяснив себе, что Шолохов развивает в своем творчестве практически все плодотворные традиции в изображении народной жизни и человека из народа. Здесь и русская мифология, и русский фольклор, и древнерусская литература с ее летописными традициями, и классика XIX века, и литература прошлого столетия вплоть до самых передовых явлений – ритмическая проза, к примеру. Но все это переплавлено, изменено, порождая индивидуальное единство шолоховского мира.

Шолохов выступил в русской литературе как писатель, который дал исторически верную панораму становления народного самосознания в эпоху трех революций и трех войн. – «Роман «Тихий Дон» написан «со стороны народа», как бы изнутри его, он построен на жестком, но необходимом опыте, в нем посеяны зерна правды, которые должны дать всходы, они как бы

крик, вырвавшийся из груди писателя от всего этого нагромождения безрассудств, жестокостей, которые несет в себе война», [3, 156] – прекрасно сказал Андре Вюрсмер.

Этот взгляд «изнутри народа» получил адекватную художественную форму. Эпос Шолохова достигает той степени свободы и всеобъемлемости «захвата всего», что возникает иллюзия повторения, «удвоения» жизни.

Сущность эстетического у Шолохова состоит в таком изображении человека и действительности, когда и то и другое воспроизводится с максимальной целостностью и полнотой, когда правда совершающейся – и творчески воссозданной – жизни народа не может уступить никаким, даже самым привлекательным общественным утопиям. Это обстоятельство порождает совершенно особую систему отсчета и измерения человека и жизни в шолоховской эстетике.

Обратясь к бессмертному материальному и духовному народному целому, Шолохов воспроизвел в «Тихом Доне», «Поднятой целине», «Судьбе человека», главах из романа «Они сражались за Родину» кульминационные моменты истории народа, обогатил знание народа о самом себе. И в итоге вошел в духовный опыт своего народа.

Эстетическое сформировалось у Шолохова как особое осознание отношений между действительностью и искусством слова. Примат действительности – прежде всего народного бытия – поставил перед художником специфические задачи. В силу этого эстетика Шолохова – н а р о д о ц е н т р и ч н а. Именно отсюда проистекают такие ее свойства, как пантеистичность, наличие элементов мифологического и мифопоэтического мировоззрения, отражение родового сознания, точка зрения целого, коллектива, особый характер гуманизма [4, 107-108].

Обратившись к художественному постижению коренных вопросов истории своего народа, к фундаментальным нравственно-философским принципам его существования, воссоздавая через углубленное постижение новый, невиданный ранее тип человеческой личности из народа, Шолохов всякий раз – и это является отличительным признаком его гения – говорит о главном, центральном, сущностном. Базовые признаки его эстетики связаны с утверждением основ народного бытия, с определением такого вектора его социально-исторического развития, какой в наибольшей степени включал бы в себя сумму предшествующих периодов жизни народа.

В широком историческом контексте Шолохов исходит из непривычного для литературы (по крайней мере не разработанного с такой силой) круга мировоззренческих и духовных постулатов. Мир его произведений не соотносим ни с религиозными, ни с утопическими концепциями. Он – а-религиозен и а-утопичен. В равной степени он не опирается и на существующие религиозно-догматические представления о бытии и человеке (в самых различных модификациях), и на чрезмерно социализированные построения о развитии жизни и общества. Общая духовная атмосфера его произведений обладает удивительной степенью свободы в проведении анализа самых различных сторон бытия, что позволяет ему подвергать бесстрашному критическому рассмотрению все, что не соответствует определенным народным идеалам, исконным народным представлениям о жизни. Достаточно вспомнить, в каком разнообразии предстают перед Григорием Мелеховым разные концепции развития общества через высказываемые убеждения Гаранжи, Изварина, Подтелкова. Однако, этот незавершаемый ни в чем (выражаясь бахтинским словом) герой Шолохова берет у каждого лишь то, что отвечает его человеческим представлениям (прежде всего!), нравственному чувству и здравому смыслу. Он не доверяет в полной мере ни одной из высказанных точек зрения, так как каждая из них – и в этом мы убеждаемся в дальнейшем повествовании – не обладает всей полнотой правды, принимаемой безоговорочно народом, а стало быть, и Григорием.

Свобода духовного бытия народа – вот, вероятно, одна из главных внутренних опор художественного мира Шолохова. Эта свобода обнаруживает себя с большой силой в описании ситуаций ускоренного социального развития народа, как, скажем, диалектическим скачком

начинает развиваться самосознание Григория Мелехова в событиях революции и гражданской войны. Чем сильнее давление внешних обстоятельств, тем отчетливее выявляется у народа та сила сопротивления, без которой народ распадается, и соответственно, гибнет государство. Поэтому герои Шолохова проходят как через испытания верой, так и испытывают саму веру. Причем эту «веру» необходимо понимать в самом широком смысле. Народ, по Шолохову, не может не верить, основа его существования, включенность в бытие связаны как раз с исходными, врожденными чувствами привязанности и доверия к жизни. Вне такого самоощущения никакой этнос выжить не может. Это сложный комплекс убежденности в том, что правда жизни существует, что в жизни необходимо искать и взыскивать от власти справедливости, что есть набор человеческих ценностей, без которых человек пропадает и исчезает как часть людского сообщества. Здесь сосуществуют и вера в Бога, и любовь к родной земле, и радость от труда на ней – вся эта неразложимая никакими субъективными усилиями правда является базой для веры народа в целом.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.