

А. БУШМИН / ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В РАЗВИТИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*А. Бушмин*

---

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ  
В РАЗВИТИИ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

---





*А. Бушмин*

---

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ  
В РАЗВИТИИ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

---

*Издание второе, дополненное*

Ленинград  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
Ленинградское отделение  
1978

Оформление художника

*И. Фаррахова*

Б  $\frac{70202-069}{028(01)-78}$  243-78

© Издательство «Наука», 1975 г.  
© Издательство «Художественная литература», 1978 г., с изменениями.

Историческая преемственность — объективная закономерность культурного и, в частности, литературно-художественного развития общества. Правильное научное освещение этой закономерности является необходимым условием для успешного сознательного воздействия на процесс художественного творчества. Важностью проблемы литературной преемственности, или — в более употребительной ныне формулировке — проблемы традиций и новаторства, объясняется тот факт, что она привлекает к себе большое внимание писателей, критиков, литературоведов.

Появляется все больше работ, посвященных сравнительному изучению литератур, закономерностей их исторического развития, их преемственных связей и взаимных влияний. Нарастает интерес к методологии и методике исследования этих проблем<sup>1</sup>. Однако в изучении преемственных связей литератур несомненные достижения соседствуют с нерешенными или весьма разноречиво трактуемыми вопросами, с некоторыми привычными недочетами и погрешностями. Во многих работах методика исследования не вполне соответствует реальной сложности явлений и современной теории вопроса, которая, в свою очередь, нуждается в пересмотре. Поэтому в данной работе мы считали целесообразным остановиться прежде всего на методологических и методических аспектах проблемы литературной преемственности.

В отличие от первого издания, появившегося в 1975 году, в настоящем издании, предназначенном для более широкого круга читателей, текст книги освобожден от целого ряда библиографических сведений, представляющих лишь специальный литературоведческий интерес, и дополнен главой «О прогрессе в литературе».

---

<sup>1</sup> См.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии. М., 1961.

В. И. ЛЕНИН О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ  
КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ  
(ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ)

1

Великая Октябрьская социалистическая революция ускорила весь ход мировой истории, явилась мощным и непреходящим фактором общественного прогресса. Она вызвала глубочайшие революционные изменения не только в социально-политических судьбах народов, но и во всех сферах духовного творчества, открыла новые перспективы для развития науки, искусства, литературы.

Годы, прошедшие после Октября, стали ярким подтверждением всемирно-исторической культурной миссии социалистической революции и решительным опровержением буржуазного предрассудка о враждебности социализма культуре.

Идеологи эксплуататорских классов в своих ожесточенных нападках на массовые революционные движения обычно стремились представить себя поборниками культуры, носителями и спасителями цивилизации, а революционеров обвиняли в варварстве, вандализме, приписывали им роль разрушителей культурных ценностей. В свое время еще Вильгельм Либкнехт дал достойную отповедь подобным лицемерным ревнителям цивилизации, превосходно разоблачив классовый смысл преследуемой ими цели. На обвинение, брошенное социалистам в связи с Парижской коммуной, он отвечал: «Да, мы *хотим* разрушить то, что наши противники называют „культурой“, „цивилизацией“. Мы *хотим* уничтожить рабство и угнетение, мы *хотим* уничтожить семена ненависти и раздоров, посеянные между людьми, мы *хотим* уничтожить невеже-

ство, духовную темноту, в которую погружено большинство наших братьев,— да, господа буржуа, мы хотим разрушить *невежество*, мы враги вашей культуры. Ваша культура есть прямая *противоположность культуры*; она может спасти себя лишь тем, что осуждает народ на тупость, грубо лишает его сокровищ истинной культуры, закрывает перед ним храм науки. Мы стремимся открыть народу этот храм»<sup>1</sup>.

К избитому приему противопоставления революции и культуры как якобы враждебных друг другу начал постоянно прибегали и реакционеры в России. К этому, в частности, сводился смысл книги Д. С. Мережковского «Грядущий хам», появившейся в годы первой русской революции.

Однако история знает немало и таких примеров, когда даже прогрессивные деятели, тесно связанные с демократией, боялись массовой, народной революции, полагая, что она, освобождая народ, развяжет низменные страсти и приведет к гибели культуры, к разрушению материальных и духовных ценностей.

Немецкий поэт Генрих Гейне глубоко сочувствовал революционной борьбе пролетариев. В то же время ему казалось, что, сделавшись победителями, «в тупом упоении равенством они разрушили бы на этой земле все прекрасное и возвышенное и с иконоборческой яростью накиннулись бы на искусство и науку»<sup>2</sup>. С горькой проницательностью Гейне рисовал картину будущего, когда, как ему казалось, революция уничтожит поэзию и книги поэта будут использованы в качестве оберточного материала. Столь мрачные прогнозы Гейне внушались ему его неправильным представлением о коммунизме. Последний выступал в воображении поэта в виде непривлекательного общества,

---

<sup>1</sup> Либкнехт Вильгельм. Социализм и культура. М. — Л., 1926, с. 56.

<sup>2</sup> Гейне Генрих. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. Л., 1958, с. 113.



где принудительно осуществляется принцип примитивной уравнительности и во всем господствует унылое однообразие.

Среди русской интеллигенции начала XX века (и до, и после Октября) было широко распространено представление о том, будто бы народная революция разрушит культуру и отбросит общество к прошлым векам. В силу такого взгляда — одних революция настолько отпугивала, что они оказывались в лагере ее противников, другие, страшась уничтожения плодов цивилизации, но признавая необходимость социальных преобразований, проявляли гражданское мужество и более или менее сближались с революционным народом. Противоречивое переплетение мотивов сочувствия социальной революции и жертвенности было, например, характерно для предоктябрьского творчества В. Брюсова и А. Блока, которым народное восстание представлялось как нашествие гуннов, как движение всеразрушающее. Родственные этим идейные настроения сказались у ряда писателей и в первые дни после Октября. Революцию они восприняли как стихийный взрыв негодования темных, забитых народных масс, как разрушение всей предшествующей культуры.

Для такого рода ошибочных представлений прошлые стихийные народные движения давали достаточные поводы, так как эти движения, как правило, были лишены организующего интеллектуального начала.

Пролетарская революция в России была первой в мировой истории самой массовой, подлинно народной революцией, и в то же время она была самой культурной из всех революций, так как путь ее был освещен высшим достижением общественной мысли — марксистской теорией, в частности марксистско-ленинским учением о преемственности в развитии культуры.

В противовес буржуазному предрассудку о несовместимости революции и культуры классики марксизма-ленинизма выдвинули концепцию, утверждавшую необхо-

димось революции как важнейшей предпосылки дальнейшего развития цивилизации.

Маркс писал: «Для того чтобы не лишиться достигнутого результата, для того чтобы не потерять плодов цивилизации, люди вынуждены изменять все унаследованные общественные формы в тот момент, когда способ их сношений [commerce] более уже не соответствует приобретенным производительным силам»<sup>1</sup>. В свою очередь, Ленин, разоблачая всякого рода попытки противопоставления народной революции и культуры, говорил, что революция, призванная прежде всего свергнуть господство эксплуататорских классов, вместе с тем необходима и для того, чтобы спасти от гибели, разложения и расхищения все культурные завоевания передовой человеческой мысли и создать на этой основе наилучшие условия для строительства новой, социалистической культуры.

Передовые умы русской нации в условиях царизма и в борьбе с ним создавали непреходящие духовные ценности в области науки, литературы, искусства и своими достижениями завоевали мировое признание. Но основная масса населения страны, оставаясь бесправной и неграмотной, была отстранена от активного участия в культурном творчестве.

Наращение освободительной борьбы против самодержавия во второй половине XIX века внушало Марксу и Энгельсу надежды, что в России скоро разразится народная, крестьянская революция. Они выражали уверенность в том, что эта революция, свергнув царизм, откроет дорогу для «подлинной и всеобщей цивилизации» страны<sup>2</sup> и «благородная великорусская нация... выполнит свою подлинно цивилизаторскую миссию по отношению к Азии и в сотрудничестве с Западом разовьет свои обширные интеллектуальные силы»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 27, с. 403.

<sup>2</sup> Там же, т. 12, с. 701.

<sup>3</sup> Там же, т. 37, с. 5.

Русская буржуазно-демократическая революция отодвинулась в XX век, но своих задач она не решила до конца ни в 1905-м, ни в феврале 1917 года, не расчистила путей для дальнейшего роста цивилизации. Эти задачи должна была принять на себя социалистическая революция.

Всякого рода оппортунисты, догматически придерживавшиеся представления о том, что будто бы культурный переворот должен всегда предшествовать перевороту социально-политическому, утверждали, что Россия не дошла до социалистической революции.

Между тем в период первой империалистической войны сложилась необходимая для этого ситуация. И Ленин с присущими ему глубоким пониманием конкретно-исторической обстановки и новаторской смелостью решительно отказался признать обязательным такой порядок развития, который предписывался теорией всяких догматиков и педантов. Он им отвечал: «Если для создания социализма требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков именно этот определенный «уровень культуры», ибо он различен в каждом из западноевропейских государств), то почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылок для этого определенного уровня, а *потом* уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы»<sup>1</sup>.

Таким образом, пролетарская революция в России, наряду с осуществлением социально-политического переворота, была призвана также создавать необходимые условия для коренного культурного преобразования страны. В числе культурных задач социалистической революции была одна, требовавшая безотлагательного, немедленного решения. Это — предотвращение катастрофы, угрожавшей русской культуре.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 381.

В конце XIX — начале XX века все более обнаруживалась враждебность капитализма культуре. В статье «Цивилизованное варварство» (1913) Ленин писал: «Куда ни кинь — на каждом шагу встречаешь задачи, которые человечество вполне в состоянии разрешить немедленно. Мешает капитализм»<sup>1</sup>.

Гибельными последствиями грозила цивилизации первая мировая война. Эта преступная война, возвращавшая всю Европу, а не только Россию к состоянию варварства, «поставила человечество перед дилеммой: погубить всю культуру и погибнуть или революционным путем свергнуть иго капитала, свергнуть господство буржуазии, завоевать социализм и прочный мир»<sup>2</sup>, обеспечив тем самым спасение культуры и условия ее дальнейшего беспрепятственного развития.

Одна из всемирно-исторических заслуг Октябрьской революции состоит именно в том, что она показала человечеству истинный путь выхода из царства «цивилизованного варварства» в царство свободного развития подлинно человеческой цивилизации.

Свою культурную миссию русская революция успешно осуществила прежде всего потому, что во главе ее стояли ученый в революции и революционер в науке В. И. Ленин и воспитанная им марксистская партия, вооруженная передовой теорией.

Победа революции создала основные политические, социальные и идеологические предпосылки для последующей культурной революции в стране. Она покончила с явлениями буржуазного распада в области русской культуры, которые представляли реальную опасность в период, предшествующий Октябрю. Если эпоха буржуазного декаданса в капиталистических странах продолжается це-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 17.

<sup>2</sup> Там же, т. 35, с. 169.

лое столетие, то длительность ее в России — всего два десятилетия.

Октябрьская революция спасла от расхищения и превратила в общенародное достояние лучшие достижения прошлой культуры. «Еще во время империалистической войны,— пишет историк советской культуры,— начался отлив за границу художественных ценностей из частных и даже государственных владений. В период господства Временного правительства за границу увозили целыми вагонами произведения искусства, антикварные драгоценности, художественную мебель. Такое хищническое отношение к художественным сокровищам привлекло внимание любителей легкой наживы среди европейских и американских капиталистов»<sup>1</sup>. Передовые деятели культуры и, в частности, М. Горький, избранный в марте 1917 года председателем общественной комиссии по охране художественных ценностей, призывали к защите памятников культуры, но Временное правительство мер не принимало.

Отсюда ясно, как велико было для судеб нашей отечественной культуры значение первых мероприятий Советского правительства по национализации художественных сокровищ, по запрещению их вывоза за границу, по организации охраны музейных ценностей и памятников искусства.

Вопреки злобным крикам враждебной печати о варварстве большевиков, о вандализме темных масс вооруженное восстание в Петрограде и Москве не сопровождалось уничтожением памятников культуры. Конечно, дело не обошлось без некоторого ущерба. Но это было вызвано лишь вынужденной необходимостью подавления яростного сопротивления врагов революции или же анархическими действиями отдельных несознательных ее сто-

---

<sup>1</sup> Смирнов И. С. Ленин и советская культура. М., 1960, с. 335.

ронников, с которыми вела борьбу вся сознательная часть революционной массы.

Американский журналист Альберт Рис Вильямс, очевидец революционных событий в России, рассказал о том, как группа петроградских рабочих, борясь с попытками мародерства во время взятия Зимнего дворца, призывала: «Ничего не брать! Революция запрещает! Никаких грабежей! Это принадлежит народу!». «В эту ночь,— свидетельствует Вильямс,— под охраной красногвардейцев ничего не пропало из дворца»<sup>1</sup>.

Исключительная забота о сохранении исторических ценностей и материалов, проявленная Советской властью с первых же дней Октябрьской революции, вызывала удивление представителей культуры Запада. «Я помню,— писал академик Е. В. Тарле,— как мне пришлось (в 20-х годах) водить по ленинградским архивам приехавшего в СССР замечательного ученого, архивоведа и историка, директора Национального архива в Париже, проф. Ланглуа, и как он изумился при виде великолепного зала архивов Синода. „Как? — воскликнул он. — Неужели у вас сохранились церковные архивы?“ А когда я ответил утвердительно, то Ланглуа с убеждением сказал: „Ваша революция была умнее нашей“ — и повторял это на все лады... Он имел в виду, что в 1789—1794 гг. очень много церковных архивов во Франции было сожжено»<sup>2</sup>.

Наша революция была «умнее» в своем отношении к культурному наследству, чем все прошлые революции, потому что она направлялась Коммунистической партией, во главе которой стоял великий ученый Ленин, отдававший много внимания делу сохранения памятников прошлой культуры. «Всю старину,— говорил он,— мы должны тщательно охранять не только как памятники искус-

---

<sup>1</sup> Вильямс Альберт Рис. О Ленине и Октябрьской революции. М., 1960, с. 159, 161.

<sup>2</sup> Тарле Е. В. Соч. в 12-ти т., т. 12. М., 1962, с. 229.

ства, — это само собой, — но и как памятники быта и жизни древних времен. Сюда должны приходиться экскурсии, здесь должны быть развернуты музеи, здесь должны даваться подробные исторические объяснения посетителям»<sup>1</sup>.

В ближайшие месяцы после Октября партия и правительство осуществили ряд мероприятий, которые сделали народ хозяином всего культурного наследства, превратили все прошлые завоевания культуры, в том числе и русской классической литературы, в общенародное достояние. В течение 1918—1920 годов были опубликованы постановления об охране предметов старины и искусства, библиотек и музеев, о воздвижении памятников великим деятелям науки, культуры и искусства, о дешевом и общедоступном издании сочинений отечественных и зарубежных классиков.

Октябрьский переворот открыл народу свободный доступ к культуре, сняв все преграды, порожденные культурной монополией имущих классов. В народных массах пробудилось страстное стремление к культуре.

Перед Советской властью стояла огромной важности и трудности задача: удовлетворить народную жажду знания, реализовать возможности, созданные для этого революцией, поднять народ на такой уровень культурного развития, чтобы он мог не только понимать и ценить высшие достижения цивилизации, быть их потребителем, но стал бы и активным их творцом, субъектом культурно-исторического процесса. «Подъем общего культурного уровня масс, — говорил Ленин, — создаст ту твердую, здоровую почву, из которой вырастут мощные, неисчерпаемые силы для развития искусства, науки и техники»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Так передает слова Ленина В. Д. Бонч-Бруевич («Литературная газета», 1940, 21 января).

<sup>2</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 5-е. М., 1976, с. 660.

Еще в дооктябрьскую пору в трудах Ленина получили теоретическое развитие вопросы о судьбах цивилизации в антагонистическом обществе, об отношении марксизма к культурному наследству, о партийности литературы и искусства, о сущности социалистической культуры и путях ее формирования и многие другие. После Октября Коммунистическая партия придала научной разработке и практическому разрешению вопросов культуры масштабы, соответственные их значению в социалистическом строительстве. Ленин как теоретик и как государственный деятель уделял этим вопросам огромное внимание, заложив основы теории и практики строительства новой культуры.

Входя в программу социалистических преобразований с первых же дней существования Советского государства, культурные задачи после гражданской войны, при переходе к мирному строительству, стали первоочередными и составили, наряду с индустриализацией страны и кооперированием сельского хозяйства, основное звено ленинского плана построения социализма. Ленин писал: «После решенной задачи величайшего в мире политического переворота перед нами стали иные задачи — задачи культурные»<sup>1</sup>. Решение этих задач — более длительный процесс, нежели социалистический переворот в области социально-политических отношений. Своеобразие культурной революции в том именно и заключается, что в этой революции меньше всего может идти речь о прямой ломке традиций, о принудительных мерах. Тут требуется, говорил Ленин, работа целых десятилетий, «целая полоса культурного развития всей народной массы»<sup>2</sup>. «В вопросах культуры торопливость и размахистость вреднее всего»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 168—169.

<sup>2</sup> Там же, т. 45, с. 372.

<sup>3</sup> Там же, с. 389.



Последние статьи Ленина («Странички из дневника», «О кооперации», «О нашей революции», «Лучше меньше, да лучше») наметили разностороннюю программу культурного подъема народа, овладения опытом передовой современной науки, техники, культуры как необходимого условия для укрепления нового государственного строя и успешного хозяйственного развития.

Само понятие «культурная революция» введено Лениным в работе «О кооперации» (1923). Оно явилось обобщением марксистского учения о социалистической культуре и опыта культурного строительства в первые годы Советской власти. Сущность культурной революции заключалась в том, чтобы превратить культуру «из орудия капитализма в орудие социализма»<sup>1</sup>, полностью демократизировать ее, сделать ее подлинно народной, отвечающей задачам воспитания коммунистической идеологии и нравственности, формирования всесторонне развитой личности. Эта цель культурной революции требовала осуществления целого комплекса задач, взаимно связанных одна с другой и со всем процессом социалистического преобразования жизни. Сюда входят прежде всего: повышение общего культурного уровня народных масс и приобщение их к активному строительству новой культуры, перевоспитание старой интеллигенции и подготовка кадров новой, народной интеллигенции, ликвидация культурного неравенства народов, города и деревни, мужчин и женщин, работников умственного и физического труда, преодоление всех прочих последствий антагонистического общественного строя и создание качественно новых возможностей для развития науки и искусства, для производства, распределения и потребления духовных ценностей.

«Ленинская программа культурной революции явилась важным вкладом в революционную теорию и практику

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 382.

Ее основное содержание: подъем народного просвещения — создание всех условий для приобщения самых широких масс трудящихся к политике, знаниям, эстетическим ценностям; распространение научной социалистической идеологии и организация на ее принципах всей духовной жизни народа; преодоление мелкобуржуазных взглядов и нравов»<sup>1</sup>.

Марксистско-ленинское учение о будущем общественном строе потому и называется научным коммунизмом, что оно основывается не только на принципах высшей социальной справедливости, но и на принципах высшей научности, является закономерным результатом длительного развития цивилизации. Вот почему в ленинской концепции культурной революции получила всестороннее обоснование идея исторической преемственности. Правильное решение вопроса о культурном наследии, об использовании в интересах социализма всех материальных и духовных завоеваний человеческой мысли — науки, техники, искусства — Ленин рассматривал как одно из обязательных условий утверждения и прогресса новых форм жизни. Он многократно разъяснял, что для построения коммунизма надо вооружиться «точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества»<sup>2</sup>.

В ленинском истолковании процесс освоения культурного наследия означает и преемственную связь со всем тем, что уже создано, и отрицание идеологически чуждых демократизму и социализму явлений в культурной жизни, и критический отбор тех культурных достижений, которые порой противоречиво переплетаются с реакционными или устаревшими идеями.

Ленинские принципы отношения к наследству направлены как против объективистских концепций «еди-

---

<sup>1</sup> К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Тезисы ЦК КПСС. М., 1969, с. 29—30.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304.

ного потока», отменяющих классовые, идеологические критерии в подходе к явлениям предшествующей и современной культуры, так и против ультралевого, нигилистического отношения к культуре прошлых эпох, против левацких экспериментов разного рода прожектеров, объявлявших себя специалистами по части пролетарской культуры.

Пролеткультовские лидеры пропагандировали создание «чистой» пролетарской культуры в отрыве от лучших образцов и традиций, от массового социалистического опыта. Они отстаивали для себя «культурную автономию», отказывались признать руководящую роль партии и государства в культурном строительстве.

Ленин, положительно оценивая массовую деятельность пролетарских культурно-просветительных организаций, решительно осудил сектантские замашки пролеткультовских «теоретиков», как осудил он и формалистическое псевдоноваторство левых футуристов, и экстремизм прочих мниморадикальных деятелей литературы и искусства, пытавшихся протащить декадентские выдумки в пролетарские организации. «Не выдумка новой пролеткультуры, — писал Ленин, — а развитие лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»<sup>1</sup>. Такова основная ленинская установка по вопросам развития новой культуры.

### 3

В ленинских высказываниях о строительстве коммунистической культуры красной нитью проходит мысль о могуществе союза двух сил: труда и науки, народа и культуры. Победа социалистической революции делает

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

возможным такой синтез, а его реальное осуществление обеспечивает материальное и духовное процветание народных масс. «Сотрудничество представителей науки и рабочих, — только такое сотрудничество будет в состоянии уничтожить весь гнет нищеты, болезней, грязи... Перед союзом представителей науки, пролетариата и техники не устоит никакая темная сила»<sup>1</sup>.

Вера в творческие силы трудящихся масс, слитность с массами составляет характернейшую особенность всей многогранной деятельности Ленина. «Его мысль, — писал М. Горький, — точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа»<sup>2</sup>.

«Живое творчество масс — вот основной фактор новой общественности»<sup>3</sup>. Именно в народе заключена «сила неисчерпаемых источников всего самоотверженного, идейного, честного, рвущегося вперед, просыпающегося к строительству нового, всего гигантского запаса энергии и талантов»<sup>4</sup>.

Для того чтобы народ, завоевавший власть, обеспечил свое существование, нужно только одно — «успеть цивилизоваться»<sup>5</sup>.

Ликвидация в возможно короткий срок огромного разрыва между величию социалистических задач и культурной отсталостью подавляющей массы населения страны являлась одним из основных и первоочередных пунктов в ленинской программе культурной революции.

Необходимо было путем всемерного распространения образования помочь народу «научиться ценить науку»<sup>6</sup>, учить его «с азов, но учить не «полунауке», а *всей*

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 189.

<sup>2</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., 1952, с. 16.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 57.

<sup>4</sup> Там же, с. 194.

<sup>5</sup> Там же, т. 45, с. 404.

<sup>6</sup> Там же, т. 42, с. 344.

науке»<sup>1</sup> и учить так, чтобы «наука действительно входила в плоть и кровь, превращалась в составной элемент быта вполне и настоящим образом»<sup>2</sup>.

Забываясь о сближении народа с наукой, Ленин, с другой стороны, добивался сближения науки с народом, подчеркивал важность их ускоренного движения навстречу друг другу. Необходимо, говорил он, «пробуждать в людях, обладающих научной подготовкой, сознание всей мерзости использования науки для личного обогащения и для эксплуатации человека человеком, сознание более высокой задачи использовать науку для ознакомления с ней всей массы трудящихся»<sup>3</sup>. Поэтому, наряду с ускоренной подготовкой новой советской интеллигенции, проблема налаживания взаимоотношений со старой интеллигенцией приобрела первостепенное значение.

Ленин, осуждая мниморадикальное, нигилистическое отношение к старой интеллигенции, разъяснил, что ее «надо победить, переделать, переварить, перевоспитать»<sup>4</sup> в атмосфере товарищества и разумного, тактичного контроля. Он советовал беречь всякого специалиста, работающего добросовестно, со знанием дела и с любовью к нему. Без этого «ни о каких серьезных успехах в деле социалистического строительства не может быть и речи»<sup>5</sup>.

Доверие, проявленное Лениным и партией в отношении к старой интеллигенции, основывалось на убеждении, что правда, сила и величие идей социализма в конце концов одержат победу над предрассудками всех честно мыслящих людей, что «весь опыт неминуемо приведет интеллигенцию окончательно в наши ряды»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 54, с. 210.

<sup>2</sup> Там же, т. 45, с. 391.

<sup>3</sup> Там же, т. 38, с. 98.

<sup>4</sup> Там же, т. 41, с. 101.

<sup>5</sup> Там же, т. 44, с. 351.

<sup>6</sup> Там же, т. 38, с. 225.

Одним из важнейших мероприятий в ленинской программе развития новой культуры было привлечение крупнейшего научного учреждения страны — Академии наук — к социалистическому строительству.

Известно, что первое время Академия наук, находясь во власти старых кастовых традиций, недоверчиво встречала призывы Советского правительства. Дело осложнялось тем, что в Наркомпросе, которому было поручено правительством установить необходимый контакт с Академией наук, нашлись горячие головы, которые выдвигали «смелые прожекты» реорганизации Академии и тем самым отпугивали академиков от сотрудничества с советской властью.

В. И. Ленин, советуя А. В. Луначарскому проявлять такт и осторожность в отношении к Академии, сказал ему: «Нам сейчас вплотную Академией заняться некогда, а это важный общегосударственный вопрос. Тут нужна осторожность, такт и большие знания, а пока мы заняты более проклятыми вопросами. Найдется у вас какой-нибудь смельчак, наскочит на Академию и перебьет там столько посуды, что потом с вас придется строго взыскивать»<sup>1</sup>. Ленинская тактика уже в 1918 году ознаменовалась успехом — ученые Академии изменили свое отношение к советскому строю.

Многие деятели науки и культуры испытали на себе благотворное влияние Ленина, его заботливое отношение помогло им приобщиться к строительству социализма. В воспоминаниях о Ленине М. Горький пишет: «Помню, я был у него с тремя членами Академии наук. Шел разговор о необходимости реорганизации одного из высших научных учреждений Петербурга. Проводив ученых, Ленин удовлетворенно сказал:

---

<sup>1</sup> Луначарский А. В. К 200-летию Всесоюзной Академии наук. — «Новый мир», 1925, № 10, с. 110.

— Это я понимаю. Это — умники. Все у них просто, все оформулировано строго, сразу видишь, что люди хорошо знают, чего хотят. С такими работать — одно удовольствие. Особенно понравился мне этот...

Он назвал одно из крупных имен русской науки, а через день уже говорил мне по телефону:

— Спросите С., пойдет он работать с нами?

И когда С. принял предложение, это искренно обрадовало Ленина, потирая руки, он шутил:

— Вот так, одного за другим, мы перетянем всех русских и европейских Архимедов, тогда мир, хочет не хочет, а — перевернется!»<sup>1</sup>

И сам тот факт, что Ленин был гениальным ученым, что его научная деятельность не прекращалась даже в годы огромной занятости государственными делами, что с учеными он мог говорить на языке большой современной науки,— сам этот факт несомненно сыграл в высшей степени действительную роль в деле обращения старых ученых в социалистическую «веру». Ленин многих соприкасавшихся с ним деятелей культуры привлекал, увлекал и покорял силою своего интеллекта. Напомним один пример из области филологии.

Только такой государственный деятель, как Ленин, совмещавший в своем лице великого политика и великого ученого, мог раньше, чем профессиональные ученые, вполне осознать, какой ущерб отечественной культуре наносит коверканье родного языка. И он объявил этому войну в заметке «Об очистке русского языка». Но, оставив заметку неопубликованной, понимая, что в этой «войне» можно победить только методом науки, Ленин в 1920—1921 годах выдвигает задачу создания образцового современного словаря «настоящего русского языка... от Пушкина до Горького»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 17, с. 31—32.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 122.

К задуманному мероприятию Ленин подошел во всеоружии знаний. Как ученый, проявляющий интерес к филологии, владеющий европейскими языками, он дает компетентные рекомендации, указывая на существующие образцы словарей. Как государственный деятель, сознающий всю общенародную важность и неотложность культурной проблемы, он неоднократно напоминает о деле, поясняет принципы его организации, требует скорейшего его начинания, заботится о том, чтобы к делу были привлечены знатоки, лучшие филологи страны, чтобы для их работы в трудные годы голода и разрухи были созданы необходимые материальные условия и т. д., и не успокаивается до тех пор, пока работа над словарем не была, наконец, начата. К предпринятой по инициативе и под контролем Ленина работе над толковым словарем классического русского языка было привлечено более тридцати филологов страны. Эта — один из многих примеров того, как вовлекал Ленин ученых в дело строительства новой культуры. И если после смерти Ленина работа над словарем на несколько лет приостановилась и была завершена только в 1940 году<sup>1</sup>, то это лишь подчеркивает, как много значило непосредственное вмешательство Ленина в то или иное научное мероприятие.

Один этот пример показывает, что Ленин воспринимал жизнь страны с универсальной полнотой и умел, казалось бы, в частных явлениях уловить назревающую потребность решения той или иной важной научно-культурной проблемы.

#### 4

Одна из важнейших проблем ленинского плана построения социализма заключалась в ликвидации национального неравенства. Ленинизм отвергает как все фор-

---

<sup>1</sup> Толковый словарь русского языка. Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. Тт. I—IV. М., 1934—1940.



мы национализма, сеющего вражду между народами, эксплуатирующего патристические чувства трудящихся в интересах господствующих классов, так и национальный нигилизм, пренебрегающий самобытными национальными традициями. «Отечество, т. е. данная политическая, культурная и социальная среда, является самым могущественным фактором в классовой борьбе пролетариата»<sup>1</sup>, — писал Ленин и отмечал, что только «громкая внимательность к интересам различных наций устраняет почву для конфликтов» и создает то доверие, без которого абсолютно невозможно «сколь угодно успешное развитие всего того, что есть ценного в современной цивилизации»<sup>2</sup>.

Подлинный интернационализм и подлинный патриотизм немыслимы один без другого. Гармоническое их сочетание возможно только на почве демократии и социализма. Ленин превосходно разъяснил это в статье «О национальной гордости великороссов» (1914): «Интерес (не по-холопски понятой) национальной гордости великороссов совпадает с *социалистическим* интересом великорусских (и всех иных) пролетариев»<sup>3</sup>.

Чувство национальной гордости не противоречит интернационализму, когда оно вдохновлено такими делами своего народа, которые находятся в согласии с прогрессивными интересами всего человечества. Все живые силы русской нации, героически боровшиеся с деспотическим режимом самодержавия, двигавшие вперед общественную мысль, создававшие прогрессивную культуру, подготовляя тем самым великий революционный переворот в стране, внушали Ленину чувство высокой национальной гордости. Русское освободительное движение вдохновляло литературу и в свою очередь вдохновлялось ею. Рост револю-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 190.

<sup>2</sup> Там же, т. 45, с. 240.

<sup>3</sup> Там же, т. 26, с. 110.

ционного движения все полнее раскрывал потенциальные идейные богатства русской литературы, все больше утверждал ее национальное и мировое значение. На эту глубокую взаимозависимость русской революции и русской литературы обращает наше внимание Ленин в работе «Что делать?» (1902). В начале XX века центр мирового революционного движения переместился в Россию. Указывая в связи с этим на отечественные традиции освободительного движения, Ленин с чувством гордости писал: «...пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература...»<sup>1</sup>

Мы любим свой язык и свою родину, писал Ленин, мы гордимся тем, что великорусская нация выдвинула несколько поколений борцов, дававших мужественный отпор насилью дворян и капиталистов, что она доказала свою способность дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и социализм. «И мы, великорусские рабочие, полные чувства национальной гордости, хотим во что бы то ни стало свободной и независимой, самостоятельной, демократической, республиканской, гордой Великой России, строящей свои отношения к соседям на человеческом принципе равенства...»<sup>2</sup>

Ленин гордился могучим русским языком и достижениями русской классической литературы, тем, что русская нация дала миру такого величайшего писателя, как Лев Толстой, равному которому не было в Европе, гордился еще многими и многими заслугами лучших людей русской нации, но всего более тем, что русским трудящимся выпала на долю почетная роль авангарда международной социалистической революции.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 25.

<sup>2</sup> Там же, т. 26, с. 108.

Ленин, как писал Горький в своем очерке о нем, правильно оценивал потенциальную силу России, исключительную талантливость ее народа; он мечтал ее видеть передовой страной мира и работал ради этой высокой цели. После победы революции, в марте 1918 года, Ленин говорил, что надо добиться того, чтобы «Русь перестала быть убогой и бессильной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной»<sup>1</sup>.

Начатая под руководством Ленина и осуществленная на основе ленинских принципов — интернационализма, равноправия наций и языков — культурная революция открыла всем народам нашей страны неограниченные возможности для активного участия во всех областях научного и культурного творчества. Советский народ как принципиально новая интернациональная общность людей создал величайшую культуру, единую по социалистическому содержанию и многонациональную по форме. Она есть результат свободного, дружеского сотрудничества более ста социалистических национальностей и народностей, каждая из которых взаимно обогащается достижениями всех, а все — достижениями каждой.

Одной из важнейших составных частей национальной культуры является язык. Противники равноправия наций в царской России требовали, чтобы русский язык в принудительном порядке преподавался во всех национальных школах и был обязательным государственным языком. При этом они демагогически прибегали к «культурному» доводу: великий и могучий русский язык обогатит литературу «инородцев», даст им возможность приобщиться к великим культурным ценностям. Ленин им отвечал: «Мы лучше вас знаем, что язык Тургенева, Толстого, Добролюбова, Чернышевского — велик и могуч. Мы больше вас хотим, чтобы между угнетенными классами всех без различия наций, населяющих Россию, установилось

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. т. 36, с. 79,

возможно более тесное общение и братское единство. И мы, разумеется, стоим за то, чтобы каждый житель России имел возможность научиться великому русскому языку.

Мы не хотим только одного: элемента *принудительности*. Мы не хотим загонять в рай дубиной. Ибо, сколько красивых фраз о «культуре» вы ни сказали бы, *обязательный* государственный язык сопряжен с принуждением, вколачиванием. Мы думаем, что великий и могучий русский язык не нуждается в том, чтобы кто бы то ни было должен был изучать его *из-под палки*... Те, кто по условиям своей жизни и работы нуждаются в знании русского языка, научатся ему и без палки»<sup>1</sup>.

Это было сказано в 1914 году. И эта мудрая ленинская установка полностью подтверждена всем опытом истории многонациональной социалистической культуры. В Советском Союзе каждая нация получила условия для свободного и необычайно бурного развития своей культуры на родном языке. И все народы нашей многоязычной страны, наряду со своим языком, свободно избрали и русский язык для межнационального и международного общения. Один из зачинателей туркменской советской литературы Берды Кербабаяев пишет: «Русский язык!.. Я овладел им, читая Пушкина, Толстого, Горького, Федина и Шолохова... И по мере того как я овладевал русским языком, все шире и полнее раскрывалась передо мной величайшая сокровищница русской, советской и мировой литературы и культуры. Расширился мой писательский, идейный кругозор, становилось многообразней, разносторонней мое понимание искусства письма...»<sup>2</sup>

Интерес народов — и не только населяющих Советский Союз — к русскому языку приобретает всеобщий ха-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 294—295.

<sup>2</sup> Советские писатели. Автобиографии в 2-х т., т. 1. М., 1959, с. 554.

ракти, захватывает все новые массы людей и потому, что на этом языке создана в прошлом веке и создается в наше время великая литература, и еще потому, что это язык Ленина, положившего в XX веке начало великому революционному преобразованию мира, Ленина, под чьим руководством и по чьим предначертаниям могучий Союз Советских Социалистических Республик стал страной передовой цивилизации. Все это придало русскому языку интернациональное значение. И сегодня без знания русского языка не могут обойтись зарубежные деятели науки, техники, искусства. Вот одно из многочисленных признаний, высказанное в последнее время в западногерманской прессе: «Тот факт, что знание русского языка крайне необходимо многим специалистам по естественным наукам и инженерам, сегодня не подвергается сомнению ни одним серьезным человеком. Половина всех научных работ по различным техническим дисциплинам публикуется на русском языке. В Соединенных Штатах 160 советских специальных журналов переводятся на английский язык „от корки до корки“»<sup>1</sup>.

## 5

В ленинской программе строительства новой культуры одно из главных мест принадлежит искусству и прежде всего самому интеллектуальному из его видов — художественной литературе. Ленин рассматривал художественное творчество как органическую часть общепролетарского, общепартийного дела. Ленинская политика в области художественной культуры ставила задачей приблизить искусство к народу, а народ — к искусству и создать все условия для расцвета нового, социалистического искусства. Руководствуясь ленинским принципом народности куль-

---

<sup>1</sup> «За рубежом», 1970, № 1, с. 31.

туры, молодое Советское государство превратило все культурные и художественные ценности: музеи, библиотеки, книгохранилища и т. д.— в общенародное достояние, отдав их в полное распоряжение трудящихся. Впервые оказалось возможным провести в жизнь пожелание, высказанное Лениным еще в 1913 году: публичные библиотеки должны видеть свою гордость и славу «в том, как широко обращаются книги в народе, сколько привлечено новых читателей, как быстро удовлетворяется любое требование на книгу»<sup>1</sup>.

Из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича известно, что уже «в третью ночь после Великой Октябрьской социалистической революции» В. И. Ленин говорил: «Нам совершенно необходимо собрать все рукописи классиков и других писателей, привести их в полный порядок и издать, так же как и все другие материалы, для изучения нашей обширной литературы XIX века, нашей критики, публицистики, истории... Мы должны показать всему миру, что значит истинно культурная работа в стране, где власть перешла к рабочему классу, где установлена всерьез и надолго диктатура пролетариата... Но пока мы не можем этого сделать, дадим сочинения классиков в том виде, в котором они имеются сейчас»<sup>2</sup>.

Перед Государственным издательством и издательством «Всемирная литература», основанными в 1918 году, была поставлена задача предпринять в первую очередь дешевое народное издание произведений русских и зарубежных классиков. В своей книге «Россия во мгле» Герберт Уэллс писал: «В этой непостижимой России, воюющей, холодной, голодной, испытывающей бесконечные лишения, осуществляется литературное начинание, немислимое сейчас в богатой Англии и богатой Америке.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 348.

<sup>2</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о Ленине. М., 1965, с. 384—385.

В Англии и Америке выпуск серьезной литературы по доступным ценам фактически прекратился сейчас «из-за дороговизны бумаги». Духовная пища английских и американских масс становится все более скудной и низкопробной, и это нисколько не трогает тех, от кого это зависит. Большевицкое правительство, во всяком случае, стоит на большей высоте. В умирающей с голоду России сотни людей работают над переводами; книги, переведенные ими, печатаются и смогут дать новой России такое знакомство с мировой литературой, какое недоступно ни одному другому народу»<sup>1</sup>.

Ленинские принципы народности и партийности литературы и искусства явились идейно-эстетической основой решения вопросов, связанных как с критическим освоением старой, унаследованной от прошлого, так и с развитием новой, социалистической художественной культуры.

«Красивое нужно сохранить, — говорил Ленин в беседе с К. Цеткин, — взять его как образец, исходить из него, даже если оно „старое“»<sup>2</sup>. И отказ от истинно прекрасного только на том основании, что оно «старо», и слепое преклонение перед новым только потому, что оно «ново», Ленин считал сплошной бессмыслицей. Он отрицательно относился к экспрессионизму, футуризму, кубизму и прочим «измам» модернистского искусства.

Как к старому, так и к новому искусству Ленин рекомендовал подходить с разбором. Призывая бережно относиться к той художественной культуре, которая содействует делу социализма, Ленин в то же время требовал быть внимательным к тому новому, что рождалось под влиянием революции. «Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе

---

<sup>1</sup> Уэллс Герберт. Собр. соч. в 15-ти т., т. 15. М., 1964, с. 331—332.

<sup>2</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 657.

старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового...»<sup>1</sup>

«Искусство принадлежит народу, — говорил Ленин. — Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»<sup>2</sup>. В этих простых и мудрых словах, выражающих сущность ленинского принципа народности искусства, определены смысл и значение, высшие задачи и подлинно гуманистическая роль художественного творчества в социалистическом обществе.

В ленинском понимании искусство для народа — это не искусство «второго сорта», не просто занимательное зрелище, более или менее красивое развлечение, а «настоящее, великое искусство»<sup>3</sup>, глубоко идейное, глубоко содержательное и художественно совершенное. Для развития такого именно искусства эпоха социализма открыла широкие перспективы. В условиях советского общества впервые стало возможным последовательное и полное осуществление принципа коммунистической партийности художественного творчества. Этот принцип, научно обоснованный в статье «Партийная организация и партийная литература» и других ленинских трудах, синтезирует в едином критерии требование высокой идейности и художественности, кровной связи творчества художника с жизнью широких народных масс и с политикой Коммунистической партии.

Ленинское учение о культуре служит богатейшим, неисчерпаемым источником руководящих идей для всех областей научного знания и, в частности, для литератур-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 669.

<sup>2</sup> Там же, с. 657.

<sup>3</sup> Там же, с. 669.



ной науки. Суждения Ленина о познавательной, воспитательной, преобразующей функциях литературы; ленинское истолкование всемирного значения русской классической литературы, ее роли в подготовке русской революции и в построении новой культуры; ленинская периодизация истории русского общественного движения; ленинские образцы анализа, оценки и использования в идейно-политической борьбе творчества Герцена и Чернышевского, Салтыкова-Щедрина и Некрасова, Тургенева и Толстого, Горького и многих других русских и зарубежных литературных деятелей; ленинская теория отражения как основа материалистической эстетики и ленинское учение о классовости, партийности и народности литературы; ленинское требование всестороннего учета специфики художественного творчества и бережного, чуткого отношения к таланту, к индивидуальным особенностям писателя и т. д.— все это краеугольные положения марксистско-ленинского литературоведения, надежный ключ к решению научных проблем и верное оружие в нашей идеологической борьбе с буржуазными и ревизионистскими концепциями литературы и искусства. При каждой новой постановке проблем литературы и искусства, выдвигаемых самим ходом развития жизни, на каждом новом уровне научного и культурного творчества мы открываем в ленинском наследии все новые стороны, новые идейные ценности.

Ленинское учение о культурной революции, о построении новой, социалистической культуры с учетом всех предшествующих достижений творческой мысли явилось той программой, следуя которой наша страна заняла ныне высокое положение в цивилизованном мире.

## СПЕЦИФИКА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

### 1

Преемственность — объективная закономерность развития природы и общества. В обществе преемственность равно проявляется как в материальной, так и в духовной культуре. «История есть не что иное, как последовательная смена отдельных поколений, каждое из которых использует материалы, капиталы, производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями; в силу этого данное поколение, с одной стороны, продолжает унаследованную деятельность при совершенно изменившихся условиях, а с другой — видоизменяет старые условия посредством совершенно измененной деятельности»<sup>1</sup>.

Преемственное развитие есть диалектическое единство сохранения и отрицания, рост нового на основе старого, с принятием его или в борьбе с ним. Без сохранения нет обогащения, накопления; без отрицания нет развития, обновления. В этом взаимодействии противоположностей отрицание выступает орудием освобождения жизнеспособных элементов от всего, что мешает дальнейшему их развитию.

«Всякое развитие, независимо от его содержания, можно представить, — писал Маркс, — как ряд различных ступеней развития, связанных друг с другом таким образом, что одна является *отрицанием* другой... Ни в одной области не может происходить развитие, не отрицающее

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 44—45.

своих прежних форм существования»<sup>1</sup>. Но это не голое отрицание, а «отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного...»<sup>2</sup>.

Современный советский философ, основываясь на марксистско-ленинском учении, дает следующее определение: «Преемственность — это связь между различными этапами или ступенями развития как бытия, так и познания, сущность которой состоит в сохранении тех или иных элементов целого или отдельных сторон его организации при изменении целого как системы, т. е. при переходе его из одного состояния в другое. Связывая настоящее с прошлым и будущим, преемственность тем самым обуславливает устойчивость целого... Преемственность выступает как одна из наиболее существенных сторон закона отрицания отрицания, проявляющаяся в природе, обществе и мышлении как объективная необходимая связь между новым и старым в процессе развития»<sup>3</sup>.

Распространяясь на всю область духовной культуры, процесс преемственного развития проявляется по-разному в таких ее составных частях, как наука и искусство, и в свою очередь по-разному в науках естественных и общественных. В естественных и точных науках, непосредственно связанных с материальным производством, историческая преемственность носит отчетливо выраженную восходящую направленность. Преемственные связи в общественных науках осложняются классовой и идеологической борьбой, порождающей в них как прогрессивные, так и реакционные тенденции. Это характерно и для искусства в той мере, в какой оно является выражением идеологии. Но здесь общечеловеческие ценности более устойчивы, чем в других сферах духовного творчества,

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 296—297.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 207.

<sup>3</sup> Баллер Э. А. Преемственность в развитии культуры. М., 1969, с. 15—16.

менее подвержены переоценкам. Это вытекает из самой природы искусства как специфической формы общественного сознания.

Новые научные открытия по мере более правильного постижения объективных законов действительности отменяют прежние достижения, оставляя за ними лишь право на место в истории науки. Так, гелиоцентрическое учение Коперника отменило геоцентрическую систему Птолемея. Что же касается великих произведений искусства, созданных даже в отдаленные эпохи, то они во все последующее время не утрачивают своей ценности и часто прогрессируют в своем значении. «И между тем, — писал Пушкин, — как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны»<sup>1</sup>. Греческое искусство и эпос «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»<sup>2</sup>.

Наука осваивает мир в логических понятиях. Индивидуальные особенности изложения тех или иных научных положений не имеют существенного значения. Здесь вся суть дела — в содержании, в открытии объективной истины, выраженной в логических понятиях. И другое дело искусство. Одна из основных особенностей его специфики — индивидуальная форма «открытия», конкретно-чувственное выражение идей, переживаний, явлений окружающего мира, отношения к нему творческой личности.

В художественных произведениях действительный мир выступает во всей своей чувственной конкретности. Эстетическое освоение и оценка действительности путем творческого воссоздания ее в целостных наглядно-чувствен-

---

<sup>1</sup> Пушкин-критик. М., 1950, с. 273—274.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

ных и типических картинах составляет именно ту сторону духовной деятельности человека, которая реализуется только в художественном произведении и иначе реализована быть не может. Именно только через произведения искусства передаются от поколения к поколению картины меняющегося мира, приходят из прошлого к нам и переходят от нас в будущее.

Творения искусства, помимо всего прочего, — это жизнь, запечатленная в ее историческом движении во всех ее измерениях — пространственных и временных; это тот большой мир, который никакими другими путями не может войти в личный жизненный опыт человека. Благодаря этому в каждый данный момент человечество имеет возможность воспринимать реальность в ее живом и целостном течении, переживать непрерывность своего бытия. «Литература, — по меткому определению М. Е. Салтыкова-Щедрина, — это, так сказать, сокращенная вселенная»<sup>1</sup>.

Знакомясь с произведениями искусства, мы совершаем поучительные и увлекательные путешествия по векам и странам. Уместно вспомнить слова Н. Г. Чернышевского о высоком, прекрасном назначении искусства — «в случае отсутствия действительности быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником жизни»<sup>2</sup>.

Поэмы Гомера, «Божественная комедия» Данте, драмы Шекспира, «Фауст» Гете, «Евгений Онегин» Пушкина, «Война и мир» Толстого — это картинная галерея пережитых человечеством эпох. В произведениях искусства жизнь запечатлена в конкретном, неповторимом моменте исторического развития и в неповторимых формах, и в этом заключаются их незаменимость, их непреходящее, «вечное» значение, «уникальность» каждого из них.

---

<sup>1</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 14. М., 1972, с. 523.

<sup>2</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 90.

Повторяемость — одно из проявлений закона исторической преемственности. Следовательно, и изучение литературы, несмотря на присущую ей специфику, не отрицает возможности и необходимости применения к ней критерия повторяемости в его марксистском понимании. Без этого невозможно научное постижение генерализующих тенденций, пробивающих себе дорогу в бесконечном многообразии индивидуальных явлений. Марксом «был применен к социальной науке тот объективный, общенаучный критерий повторяемости, возможность применения которого к социологии отрицали субъективисты». Отрицая критерий повторяемости в общественной науке вообще (в том числе, следовательно, и в науке о литературе), толкуя о неповторимых индивидуальностях, «живых личностях», субъективисты «приходили таким образом благополучно к превращению общественной науки в ряд назиданий мещанской морали»<sup>1</sup>; «..., индивидуальности“ существуют не только в духовном, но и в физическом мире. Все дело в том, что подведение „индивидуальностей“ под известные общие законы давным-давно завершено для мира физического, а для области социальной оно твердо установлено лишь теорией Маркса»<sup>2</sup>.

Проблема повторяемости в процессе развития активно обсуждается современными философами и историками. Нарастающий интерес к ней имеет свои основания. В XVIII—XIX веках господствовало понимание исторического процесса как непрерывного восходящего движения, исключаяющего повторяемость, возврат к прошлому. Затем, в связи с кризисом буржуазной культуры, сама идея прогресса была подвергнута сомнению. В наш век стали влиятельными среди буржуазных ученых представ-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 429.

<sup>2</sup> Там же, с. 430.

ления, восходящие к древности, о движении по замкнутым кругам (циклические теории Шпенглера, Тойнби и др.).

Метафизическая концепция полной повторяемости или же изменчивости только в пределах возвращающихся циклов, как и противоположная ей релятивистская концепция, отрицающая всякую повторяемость, находятся в полном противоречии с длительной историей человечества. Ученые-марксисты доказывают односторонность и несостоятельность этих концепций и утверждают, что в историческом процессе проявляется единство поступательного движения и элементов циклизма<sup>1</sup>.

Необратимость исторического процесса не исключает повторяемости. Изменчивость, текучесть явлений не уничтожает их качественной определенности. Не каждое мгновение приносит что-то абсолютно новое, полностью порывающее с прошлым. Всякому развитию, в том числе и развитию литературы, присуще — в той или иной мере, но тем не менее всегда — единство изменчивости и устойчивости, неповторимости и повторяемости. На языке диалектической логики это называется тождеством развивающегося предмета. И хотя роль повторяемости по сравнению с поступательным движением истории ограничена, «повторяемость помогает понять основы преемственности между формациями, например в культуре»<sup>2</sup>.

В общественной истории нет строгой повторяемости. Критикуя Дюринга, стремившегося, исходя из ложного представления о полной повторяемости явлений, установить «окончательные истины в последней инстанции», Энгельс писал: «В органической природе мы все же имеем дело, по крайней мере, с последовательным рядом

---

<sup>1</sup> См.: Кедров Б. М. О повторяемости в процессе развития. М., 1961.

<sup>2</sup> Штаерман Е. М. О повторяемости в истории. — «Вопросы истории», 1965, № 7, с. 8.

таких процессов, которые, если иметь в виду область нашего непосредственного наблюдения, в очень широких пределах повторяются довольно правильно. Виды организмов остались со времен Аристотеля в общем и целом теми же самыми. Напротив, в истории общества, как только мы выходим за пределы первобытного состояния человечества, так называемого каменного века, повторение явлений составляет исключение, а не правило; и если где и происходят такие повторения, то это никогда не бывает при совершенно одинаковых обстоятельствах»<sup>1</sup>.

Следовательно, диалектическая повторяемость в историческом процессе не означает точного воспроизведения предшествующего в последующем. Известные черты, свойства низшей стадии развития, повторяясь на высшей стадии, не остаются теми же самыми, находятся в иных связях, приобретают новое значение. Одним словом, это не просто возврат к старому, а «возврат якобы к старому»<sup>2</sup>.

Разумеется, применение критерия повторяемости к явлениям общественной истории — дело сложное, оно сопряжено со многими трудностями методологического порядка<sup>3</sup>. Эти трудности возрастают, когда речь идет о художественной культуре, поскольку здесь особенно велика роль творческой индивидуальности, личного дарования. Каждый великий писатель тем и велик, что он внес свой, новый, неповторимый вклад в общее здание художественной литературы.

Значение выдающихся литературных деятелей прошлого не ограничивается только тем, что они оставили нам запечатленным в печатном слове и что мы сами непосредственно находим в собрании их сочинений. От них приходит к нам и тот элемент их опыта, который был

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 90.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 203.

<sup>3</sup> См. об этом: Философские проблемы исторической науки. М., 1969, с. 222—223.



воспринят их современниками и более поздними последователями, который получил, так сказать, свое инобытие в творчестве других, оторвался от первоисточника, от имени и дошел до нас в качестве нарицательного общественного достояния. Соответственно такому закону исторического наследования духовных ценностей каждый великий писатель минувшего времени обогащает нас не только непосредственно своими произведениями, но и опосредствованно теми плодами, которые были возвращены всеми последующими поколениями при участии его наследства.

В области художественного творчества появление одного выдающегося деятеля важнее десятков посредственных дарований. Искусству более чем какой-либо другой области деятельности противопоказана преднамеренная повторяемость. Здесь хорошо то, что бывает один раз. Здесь количественный рост приобретает значение только в соединении с ростом качеств: «Больше хороших и разных». О достоинствах отдельного произведения, при прочих равных условиях, мы судим не по сходству с другими, а по его отличию от других. Казалось бы, произведение, мыслимое в идеале, — это абсолютно несходное с другими. Но появление такого произведения невозможно, а будь оно возможно — оно было бы обречено остаться «неведомым шедевром», так как оказалось бы вне преемственных связей со всем нашим духовным опытом. В парных полярных понятиях: различное и тождественное, единичное и общее, неповторимое и повторяющееся, новаторское и традиционное и т. д. — мы познаем одно только в связи с другим. Повторяемость, устойчивость — столь же необходимое свойство вещей и явлений, как и их изменчивость, текучесть. И как всякое развитие вообще, преемственное развитие художественного творчества включает момент повторяемости.

«Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее.

Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д.»<sup>1</sup>.

Иные авторы, очевидно, полагают, что явления искусства неподвластны этой диалектической закономерности. Имея в виду исключительно важную роль творческой индивидуальности, личного дарования в художественном творчестве, они порой доходят до полного отрицания возможности применения критерия повторяемости в этой области. Такое заблуждение порождено смешением понятий «единичное» и «отдельное» (индивидуальное). Повторяющееся противоположно единичному, но оно не несовместимо с отдельным конкретным. Всякое отдельное конкретное есть единство единичного (неповторимого) и общего (повторимого).

«...Ни общее, ни единичное не обладают самостоятельным существованием, не существуют «как таковые». Самостоятельно существует лишь отдельное, отдельные предметы, явления, процессы, которые представляют собой единство единичного и общего, повторяющегося и неповторимого. Общее же и единичное существует лишь в отдельном, в виде сторон, моментов отдельного»<sup>2</sup>.

Конечно, произведение подлинного искусства всегда оригинально и неповторимо как целое. Но в каждом неповторимом целом есть общие (повторяющиеся) элементы, черты, стороны. Чем обусловлена эта повторяемость? Во-первых, отражением в произведениях искусства общих (сходных, повторяющихся) явлений действительности. Во-вторых, художественное творчество, будучи индиви-

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 318.

<sup>2</sup> Шептулин А. П. Система категорий диалектики. М., 1967, с. 200.

дуальным по форме, коллективно по существу. Произведение любого автора — результат не только его единоличных усилий, но и усвоенного им опыта предшественников. В-третьих, сама специфика литературно-художественного освоения мира придает произведениям — даже при изображении вовсе несходных явлений и независимо от влияния профессиональных традиций — определенные черты общности, порождает некоторые устойчивые формы. Таковы, например, литературные жанры.

Одному из своих критиков Бальзак писал: «Вы обвиняете, быть может несколько необдуманно, молодую литературу в том, что она стремится подражать иностранным шедеврам. Но не кажется ли вам, что фантастика Гофмана была заложена, как возможность, в «Микромегасе», который в свою очередь существовал уже у Сираво де Бержерака, где Вольтер и взял его? Жанры принадлежат всем, и у немцев не больше привилегий на луну, чем у нас на солнце или у Шотландии на оссиановы туманы. Кто может тут гордиться открытием? Я действительно не был вдохновлен Гофманом, я и узнал-то его после того, как *обдумал* свое сочинение»<sup>1</sup>.

Таким образом, элемент повторяемости в неповторимом целом всегда в той или иной мере присутствует и выражает известную устойчивость связей в преемственном развитии литературы. В творческих личностях, при всей оригинальности каждой из них, повторяются — так или иначе, более или менее полно, более или менее очевидно, но повторяются — черты эпохи, нации, народа, класса, той или иной более узкой социальной, идеологической группы, особенности психики, человеческих характеров и т. д. Отдельный писатель, ни на кого не похожий в целом, сближается с другими в том или ином отношении. Но и различие, и сходство никогда не бывают абсолютными в ряду родственных явлений. Иначе не

---

<sup>1</sup> Бальзак О. Собр. соч. в 15-ти т., т. 15. М., 1955, с. 550.

мог бы образоваться сам этот ряд как многообразное единство.

Возьмем простое положение. *Иван есть человек.* В Иване повторяется *человек*. Но этот человек есть *Иван*, то есть в нем есть свое неповторимое.

Принципиально точно так же обстоит дело и с творческой индивидуальностью, но только более сложно по форме проявления. Пушкин — великий русский и мировой поэт. Каждое из определений, стоящее при определенном *Пушкин*, возводит индивидуальное к какому-то ряду общностей. Творчество Пушкина, неповторимое как целое, включает в себе стороны, аспекты, черты, сближающие его в том или ином отношении с другими русскими национальными и мировыми поэтами. Неповторимое целое в каких-то отношениях повторяется в родственном ему ряду явлений. И само индивидуальное в творчестве писателя выявляет себя только в связи, в сопоставлении с общим, закономерным историко-литературным процессом. Наличие общего в индивидуальном творчестве служит объективным основанием для генерализации, без которой никакое научное представление об искусстве невозможно.

В каждом произведении искусства — свое единичное (неповторимое), и оно находится в иных, по сравнению со всеми другими произведениями, соотношениях с общим (повторяющимся), а потому и возможности разнообразия безграничны. Следовательно, повторяемость не является помехой для новаторства, она лишь предохраняет его от беспочвенных блужданий, указывает ему направление поступательного движения.

С другой стороны, повторяемое и неповторимое — это не просто сосуществующие, а сложно взаимодействующие противоположные стороны всякого индивидуального творчества. В процессе поступательного развития изменяется не только их взаимодействие, их соотношение, но и сами они изменяются, вплоть до перехода одного в другое.

В противном случае не появлялось бы новое общее и новое единичное. Общее возникает из единичного и может превратиться в единичное. То, что в творчестве Пушкина появилось впервые как завоевание его гения, как только ему принадлежащее, — это самое в его многочисленных последователях приобретало черты общности. Романтизм, определявший в начале XIX века главное направление эстетической мысли, в наше время в таком качестве утратил свое значение.

### 3

Проблема наследования прогрессивных и преодоления устаревших традиций остается всегда актуальной и для литературы в целом, и для ее отдельных представителей. Для понимания процесса развития литературы важно знать не только то, что она взяла от веков минувших, но и от какого наследства она отказывалась, с чем и почему она в этом наследстве враждовала. Без освоения жизнеспособных и без преодоления обветшалых традиций и замены их новыми, диктуемыми требованиями современности, немыслимо само понятие о новом историческом этапе, о поступательном движении, прогрессе.

Отрицание «старины» особенно явственно ощущается в периоды резкого общественного перелома, на переходе к новому этапу развития. Так, русская литература XVIII века, воспринявшая от литературы древнерусской пафос гражданственности и патриотизма, являлась вместе с тем выразительницей общественной и эстетической мысли нового времени, разрушала некоторые обветшалые старые традиции и в замену их создавала новые, диктуемые требованиями изменившейся жизни, преобразовательными реформами Петра Первого. В частности, в деятельности Ломоносова нашла свое выражение идея солидарности, согласия, преемственности между старой и новой литературой. Но известна также и вторая сторона

отношения Ломоносова к традициям Древней Руси. С позиций научного мировоззрения своего времени он страстно боролся против церковности, религиозной морали, богословских догм, которые были столь характерны для древнерусской литературы и являлись не только неизбежным, но и необходимым условием развития нашей письменности в средние века. Пафосом борьбы с этими консервативными традициями проникнута философская, природоведческая, антицерковная поэзия Ломоносова. В аналогичной роли преемника и новатора по отношению к веку минувшему выступил в начале XIX столетия Пушкин, а с наступлением нашего века — М. Горький. «...Хотя поэзия Пушкина, в смысле исторического развития, и была, так сказать, результатом поэтических усилий всех прежде него бывших поэтов, от Ломоносова до Жуковского и Батюшкова, — тем не менее, однако ж, она была и их отрицанием»<sup>1</sup>.

Реальное значение унаследованного опыта определяется степенью его соответствия тому, что рождается в литературе под влиянием новых общественных условий. Поэтому в подлинном искусстве и в строгой науке об искусстве не остается места ни для ультралевого радикализма, отвергающего культурные традиции и предлагающего современникам «танцевать от печки», ни для упрямого традиционализма, который принимает и ценит настоящее только в меру его сходства с прошлым и негодует на все, что в творчестве современников является их заслугой, что принадлежит инициативе их времени и их общества. Изменение — не всегда развитие, прогресс; не всякое новое лучше старого. Но, с другой стороны, даже лучшее из старого никогда не в состоянии удовлетворить меняющихся и растущих запросов духовного развития. В отношении к прошлому равно непригодны и нигилистическая формула «только разрыв, вражда», провозгла-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 9, М.; 1955, с. 681.

шавшаяся, например, русскими футуристами, пролеткультовцами и сторонниками аналогичных взглядов в других литературах, и эпигонская формула «только приятие, согласие», которой придерживаются противники всего нового. Псевдоноваторство одних и консерватизм других в конечном счете оказываются безнадежным спором с историей: она идет своим чередом, отбрасывая претензии отдельных личностей и групп, пытающихся остановить действие объективного закона исторической преемственности. Действительно плодотворное отношение литературы к прежним художественным традициям включает, в зависимости от характера и достоинства их, согласие и борьбу, сохранение и отрицание, критический отбор и творческое развитие всего ценного с точки зрения эстетических запросов своего времени. Следовательно, и наука о литературе, учитывая разные — и прогрессивные, и консервативные — возможности наследия, не может ограничиваться рассмотрением только одной — позитивной или негативной — стороны освоения предшествующего опыта. Задача состоит в том, чтобы изучать роль традиций, не забывая и их отрицательных последствий.

#### 4

Внутрилитературная преемственность — это лишь один аспект в сложной системе связей и взаимодействий, определяющих литературно-художественное развитие. Литература — это «особая категория духовной творческой деятельности общества, отличная от философии, науки, искусства и вместе с тем сопряженная с ними, поскольку она пользуется всеми их средствами: понятиями, символами, образами, метром, ритмом, эвфонией. Процесс этот неизменно наблюдается в истории всех отдельных литератур, т. е. носит всеобщий характер»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток. Изд. 2-е. М., 1972, с. 426.

В русской литературе XIX века эта сопряженность со всеми другими видами духовной деятельности проявилась особенно наглядно. Широко известны слова Герцена: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»<sup>1</sup>.

Вот почему для русской классической литературы так характерны универсальность связей, энциклопедическая широта и общественная острота постановки философских, социальных, нравственных вопросов. На пути своего исторического развития она находилась в тесном взаимодействии с другими видами искусства, с передовой общественной мыслью, была средоточием всей области духовной деятельности.

Классикам русской литературы было присуще широкое понимание своих задач. Не переставая быть первоклассными художниками слова, они совмещали с этим постановку и освещение всех крупнейших общественных и умственных проблем своего времени. Их эстетика рука об руку шла с социологией, философией, политикой.

Огромное воздействие на развитие литературы оказывала деятельность передовых мыслителей — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова. Белинский раскрыл богатейший художественный мир поэзии Пушкина; поэзия Пушкина послужила важнейшей предпосылкой для проявления критического дарования Белинского во всей его силе. Такова диалектика глубокого закономерного взаимодействия между развитием искусства и литературно-художественной критики.

В нашей работе речь идет только о внутрилитературной преемственности. Однако изучение русской литературы во всем диапазоне ее связей, во взаимодействии со всей культурой — важная задача, которая еще ждет своего решения. В свое время к этому призывал А. Блок. Он писал:

---

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 198.



«Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Тютчев.

Так же как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга философия, религия, общественность, даже политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»<sup>1</sup>.

Русская классическая литература, вырастая из глубоких корней национальной жизни, восприняла также лучшие достижения мировой культуры своего времени. Ей были чужды настроения изоляционизма. В отношении к другим народам у русских людей, как писал еще Пушкин, нет «ни грубого удивления, ни невежественного презрения к чужому»<sup>2</sup>.

«Многое, очень многое из того, что мы взяли из Европы и пересадили к себе, — писал Достоевский, — мы не скопировали только... а привили к нашему организму, в нашу плоть и кровь; иное же пережили и даже выстрадали *самостоятельно*, точь-в-точь, как те, там — на Западе, для которых все это было свое, родное... Я утверждаю и повторяю, что всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира наиболее и найроднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер-Скотт, Диккенс — роднее и понятнее русским, чем, например, немцам... Это русское

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1971, с. 531—532.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Изд. 2-е, т. 7. М., 1958, с. 636.

отношение к всемирной литературе есть явление, почти не повторявшееся в других народах в такой степени, во всю всемирную историю, и если это свойство есть действительно наша национальная русская особенность — го какой обидчивый патриотизм, какой шовинизм был бы вправе сказать что-либо против этого явления и не захотеть, напротив, заметить в нем прежде всего самого широкообещающего и самого пророческого факта в гаданиях о нашем будущем»<sup>1</sup>.

Всемирная отзывчивость, жажда учиться всему передовому в человечестве, широта интернациональных интересов и связей проявлялись у передовой русской интеллигенции во всех сферах деятельности, особенно в области социалистических учений, и становились от десятилетия к десятилетию все более разносторонними.

Знаменательный факт: на русском языке первый том «Капитала» вышел в 1872 году. Это был первый перевод гениального творения Маркса на иностранный язык<sup>2</sup>.

Энгельс, приветствуя появление в России первой марксистской группы «Освобождение труда», писал В. И. Засулич в апреле 1885 года: «...я горжусь тем, что среди русской молодежи существует партия, которая искренне и без оговорок приняла великие экономические и исторические теории Маркса... Сам Маркс был бы так же горд этим, если бы прожил немного дольше. Это прогресс, который будет иметь огромное значение для развития революционного движения в России»<sup>3</sup>.

Во второй половине XIX века революционная Россия обладала, писал В. И. Ленин, «таким богатством интернациональных связей, такой превосходной осведомлен-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв. в 10-ти т., т. 11 (доп.). М. — Л., 1929, с. 308—309.

<sup>2</sup> Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Изд. 2-е. М., 1951, с. 6.

<sup>3</sup> Там же, с. 309.

ностью насчет всемирных форм и теорий революционного движения, как ни одна страна в мире»<sup>1</sup>.

Все это благотворно сказывалось на развитии передовой русской литературы. Именно благодаря тесным связям не только с отечественным, но и зарубежным опытом освободительного движения, с идеями демократии и социализма, русская литература выдвинулась на первое место среди других литератур мира и в канун русской революции приобрела то «всемирное значение», о котором писал Ленин в работе «Что делать?»<sup>2</sup>.

Принцип интернационализма, поборниками которого выступали в прошлом лучшие люди русской нации, в условиях социалистического государства проявился во всем своем полном значении. Советская культура осуществляет ныне идею преемственных связей не только с прогрессивным наследием прошлых эпох и не только между народами своей многонациональной страны, но и с современной культурой зарубежных стран. Относительно стран социалистического лагеря это не нуждается в особых пояснениях. Сотрудничество и взаимодействие является принципом их деятельности во всех областях жизни.

Что же касается буржуазных государств, то по отношению к их культуре положение Ленина о необходимости критического освоения всего лучшего, что создано при капитализме, сохраняет полностью свое значение применительно и к прошлому, и к тому, что создается в современном мире.

Каковы для этого основания? *Культура буржуазная и культура буржуазных государств* — не однозначные понятия. Это Ленин достаточно разъяснил в своем учении о двух культурах в каждой национальной культуре антагонистического общества. Интересы противоположных классов ведут к поляризации культуры. Культура

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 8.

<sup>2</sup> Там же, т. 6, с. 25.

буржуазного государства включает в себя не только собственно буржуазную культуру, но и элементы демократической и социалистической культуры, выражающей интересы и чаяния трудящихся масс. Эти элементы в наше время более значительны, нежели прежде. Силы демократии и социализма, роль коммунистических партий в буржуазных странах растут. И необходимость преемственных связей, взаимодействия с этой демократической и социалистической культурой не требует особых доказательств.

Более сложным является вопрос о преемственности с собственно буржуазной современной культурой. Былая прогрессивность буржуазии осталась позади. Роль буржуазии в культурном творчестве — величина резко убывающая, а в сферах, непосредственно связанных с классовой идеологией, — прямо отрицательная. Свидетельством этого служат разного рода концепции, пропитанные духом антикоммунизма и антисоветизма, отношение к которым, как и к буржуазной теории «конвергенции» в области идеологии, может быть только одно — непримиримая борьба.

Но культура, взятая в целом, по своему содержанию более широкое понятие, нежели идеология. В культуре есть и внеклассовое, общечеловеческое содержание, хотя, конечно, и эти составные части культуры могут быть использованы как в прогрессивных, так и в реакционных целях. Таковы естественные науки и техника, развитию которых современный капитализм ради своих интересов уделяет немало внимания и в чем имеет большие успехи. Тут, в области научно-технического прогресса, культурный обмен с буржуазными странами возможен, осуществим и полезен, и наша страна проявляет активные усилия в этом направлении. Что же касается взаимоотношений с этими странами в области художественной культуры, то и они, осуществляясь на условиях, исключающих возможность пропаганды чуждой нам идеологии, становятся все более широкими и многосторонними.

## ПРЕЕМСТВЕННЫЕ СВЯЗИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР, ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭТАПОВ И ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

### 1

В буржуазной науке долго господствовало и все еще сильно сказывается и поныне представление о том, что преемственное развитие возможно только в пределах одной национальной культуры, или в регионе сходных культур, или, как утверждают сторонники «европоцентризма» и «азапацентризма», внутри только каждой из двух, будто бы извечно полярных, антагонизирующих зон мира — Запада и Востока.

Русский философ Н. Я. Данилевский в книге «Россия и Запад» (1871), немецкий философ Освальд Шпенглер в книге «Закат Европы» (1920—1922), современный английский историк и социолог Арнольд Тойнби в многотомном «Исследовании истории» (1934—1961) и их последователи выдвинули теории о замкнутых в себе, локальных, обособленных, несовместимых цивилизациях или культурах, каждая из которых живет своею собственной жизнью, живет и умирает, не оставив никакого наследства для других цивилизаций. Если же в отдельных случаях эти обособленные, несовместимые цивилизации приходят в соприкосновение, то более сильная из них неизбежно подавляет национальное своеобразие слабейшей, ассимилирует ее. Отсюда проистекают две непримиримые тенденции: к национализму, изоляционизму, противостоящим интернационализации, и к космополитизму, национальному нигилизму, игнорирующим национальную самобытность.

Всякого рода теории о замкнутых и несовместимых национальных культурах, о «высших» и «низших» нациях — это попытки возвести вольно (иногда прямо цинично, как у идеологов расизма и фашизма) или неволью, по научному заблуждению, но возвести — во всеобщий закон то, что присуще антагонистическому обществу, где проблема единства национального и интернационального не может быть разрешена.

Все эти теории именно потому и проявляют живучесть, что служат оружием защиты интересов буржуазии. Марксизм давно доказал их научную несостоятельность и реакционность и отверг их. А богатый опыт развития единой многонациональной культуры народов Советского Союза явился великолепным подтверждением правоты марксистской теории по национальному вопросу.

Сторонники идеологии национальной исключительности истолковывают культурное неравенство народов, порожденное историческими условиями, как их природное (расовое, этническое) неравенство, как биологическое преимущество одних перед другими. Они считают, что одни народы наделены чувством прекрасного и даром творчества, другие способны лишь воспринимать и потреблять плоды цивилизации, а третьи и на это не способны и, таким образом, самой природой фатально обречены на вечное пребывание во мраке и невежестве.

Предрассудок этот разделял, например, поэт Фет, тонкий лирик, но человек консервативных социально-политических взглядов. Он писал:

...На льдинах лавр не расцветет,  
У чукчей нет Анакреона,  
К зырянам Тютчев не придет.

Этот суровый приговор история полностью опровергла. Ныне народы Севера, которым Фет отказывал навсегда в способности не только творить, но и воспринимать произведения искусства, имеют своих одаренных

писателей<sup>1</sup>. Конечно, и произведения писателей других народов дошли до них. Прав оказался не Фет, а Пушкин, предвидевший:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий  
Тунгус, и друг степей калмык.

Ныне так оно и есть. Культурный опыт Советского Союза убеждает, что в условиях социалистического образа жизни, где ликвидирован классовый и национальный антагонизм, каждая, даже самая малая по численности, нация способна создавать духовные ценности, обогащающие общечеловеческую культуру. Все более оправдывается высказанная Марксом истина: «Всякая нация может и должна учиться у других»<sup>2</sup>.

К моменту объединения в Союз Республик советские народы резко отличались по уровню своего социально-исторического и культурного развития. Сильны были пережитки национальной и религиозной розни. Под действием таких интегрирующих факторов, как национальное равноправие, общность идеологии, однотипность социально-политической структуры, совместный труд по осуществлению общих жизненных задач, сформировалась новая культурная общность — единая советская культура. Но это единство не умаляет национальных особенностей, а, напротив, дает полнее проявиться потенциям и прогрессивным традициям каждого народа. Преемственными связями, тесным взаимодействием охвачена культурная деятельность всей многоязычной семьи братских народов нашей страны.

---

<sup>1</sup> В первой антологии поэзии народов, получивших письменность после Октября («Песня, ставшая книгой. Рожденная Октябрем поэзия». М., 1967), представлены стихотворения трехсот тринадцати поэтов сорока одной нации и народности Советского Союза.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 10.

Опыт создания единой советской культуры, социалистической по содержанию и многообразной по форме своего национального выражения,— это образец практического марксистско-ленинского решения сложнейшей проблемы единства национального и интернационального, и потому он, этот опыт, имеет международное значение и является надежной основой для дальнейшей научной разработки вопросов культурной преемственности.

Это начинают признавать и некоторые буржуазные ученые, не утратившие способность объективно оценивать факты. Мы уже упоминали о весьма влиятельном в современной буржуазной историографии и культурологии английском ученом Тойнби, предложившем своеобразную концепцию в духе круговорота замкнутых локальных цивилизаций. Добавим, что в его научной деятельности, протекавшей на протяжении нескольких десятилетий, заметна эволюция, происходившая, очевидно, не без влияния опыта культурного строительства в Советском Союзе. Несколько лет тому назад Тойнби полемизировал в эпистолярной форме с ныне покойным советским академиком Н. И. Конрадом по проблемам истории культуры. И вот что писал он в одном из своих писем к Конраду:

«Ваша страна состоит из стольких различных народов, говорящих на стольких различных языках и унаследовавших столько различных культур, что она является моделью мира в целом, а соединением культурных и языковых различий с экономическим, социальным и политическим единством на федеральной основе вы показали в вашем Советском Союзе, чем может стать мир и чем он, я надеюсь, в будущем и станет»<sup>1</sup>.

Многоязычная советская культура — результат свободного сотрудничества более ста социалистических национальностей и народностей, каждая из которых взаимно обогащается достижением всех, а все — достижениями

---

<sup>1</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток, с. 283.



каждой. В связи с этим большой научный интерес представляет вопрос о специфике культурной преемственности между схожими и несхожими по своим национальным особенностям народами. Вопрос этот теоретически слабо разработан и пока можно высказать о нем лишь несколько предварительных суждений.

В науке — но уже не в буржуазной, а в нашей, марксистской — закрепилось одно положение, впервые сформулированное Г. В. Плехановым, которое принимается многими безоговорочно, хотя оно уже устарело:

Плеханов утверждал, что «влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран» и что условием взаимного влияния является «сходство общественного быта»<sup>1</sup>. Положение это сформулировано с математической строгостью как общий закон. Но в этом качестве оно несостоятельно, уязвимо, так как узко по сфере действия. Оно, это положение, определяет лишь общие условия, облегчающие возможность влияния. Да, конечно, преемственные связи устанавливаются тем легче, чем ближе взаимодействующие литературы друг к другу по таким важнейшим элементам «общественного быта», как язык и другие национальные особенности. Но плехановская формула не может объяснить результат влияния, который определяется не сходством, а именно различием литератур, испытывающих взаимное влияние.

В художественном творчестве то, что постигается с большим трудом, очень часто оказывается и более плодотворным. На пути взаимообогащения литератур «есть разнообразные преграды... Некоторые из этих преград заложены глубоко и ломаются с усилием. Одну из них составляет иноземное слово и связанные с нею формы мысли и словесного искусства, но чем сильнее различия,

---

<sup>1</sup> Плеханов Г. В. Избр. философ. произв. в 5-ти т., т. 1: М., 1956, с. 658.

тем существеннее задачи их выяснения и конечного преодоления в читательском и исследовательском сознании»<sup>1</sup>. Языковое сходство, являющееся важным элементом сродства общественного быта, несомненно, облегчает влияние одной литературы на другую. Труднее осваиваются взаимные влияния в литературах, не имеющих близкого сродства в языке. Но само преодоление трудностей языкового барьера имеет свои положительные следствия, невозможные при встречах литератур одноязычных или родственных по языку, сказывается на развитии литературного языка, повышает его возможности, обогащает его изобразительный арсенал. В подтверждение этого можно было бы привести достаточно убедительные факты из истории освоения опыта французской литературы русскими писателями XVIII — начала XIX веков.

Ищут в другой литературе и берут из нее прежде всего то, чего нет у себя. Берут чужое, но такое чужое, инациональное, которое не противоречит собственным потребностям и возможностям, которое, следовательно, может стать своим, национальным. «Каждый народ заимствует у другого особенно то, что чуждо его собственной национальности, отдавая в обмен другим то, что составляет исключительную собственность его исторической жизни и что чуждо исторической жизни других»<sup>2</sup>.

Эффект встречи несхожих элементов в литературном общении совершенно не принят Плехановым во внимание. Для Плеханова это было, впрочем, извинительно. В его годы литературные влияния наиболее отчетливо проявлялись в сфере развитых европейских литератур, взаимодействия с отдаленными и несхожими литературами носили эпизодический характер и почти не входили в круг на-

---

<sup>1</sup> Алексеев М. П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. — В кн.: Труды юб. науч. сессии, секция филологич. наук. Л., 1946, с. 215.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 7, с. 45.

блюдений теоретиков и историков, среди которых господствовали доктрины «европоцентризма».

Неудовлетворительность тезиса Плеханова о «сходстве общественного быта» как основной предпосылке межнационального литературного влияния становится все более очевидной по мере расширения круга взаимодействия разноязычных литератур. Самобытность каждой из них и есть именно то начало, которое пробуждает эффективный интерес к их взаимному общению. В этом общении сходство является предпосылкой понимания, различие — источником обогащения. Диалектика связи сходства и различия, их совместной роли еще недостаточно освоена нами в методике исследования литературных связей. Мы сосредоточиваемся преимущественно на выявлении моментов сходства, облегчающих сближение литератур, оставляя в тени различия, определяющие результативность взаимодействия литератур.

На VII Международном съезде славистов, состоявшемся в августе 1973 года в Варшаве, Д. Ф. Марков выступил с докладом «Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур». Разделяя основные идеи докладчика, в частности и в особенности его конструктивные предложения относительно совершенствования понятийного, логического и терминологического аппарата в области сравнительного изучения литератур, вместе с тем считаем необходимым высказать критическое замечание по одному важному пункту.

«Литературное влияние,— говорит Д. Ф. Марков,— невозможно без сходства ситуаций в литературе влияющей и литературе воспринимающей... Сходство явлений создает реальные предпосылки для литературных связей и влияний»<sup>1</sup>. Это суждение нуждается, на наш взгляд, в существенном дополнении. Если литературное влияние

---

<sup>1</sup> Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 32.

невозможно без сходства ситуаций, то невозможно оно и при отсутствии различия в ситуациях. Сходство и различие — два равно необходимых условия плодотворного творческого взаимодействия литератур.

Черты сходства, близости, общности, проявляющиеся в языке и национальных особенностях народов славянских стран, в их исторических судьбах, а в наше время и в социальных, политических, идеологических формах общественной жизни, — все это важная предпосылка связей, взаимообмена, контактов, встреч и взаимопомощи. Но на почве этого многостороннего общения возможен, необходимым и мыслим лишь обмен разными ценностями.

«Для получения более богатых и более ценных результатов необходимо, чтобы взаимодействующие системы не только находили «общий язык» между собой, не только взаимно «понимали» друг друга, но и взаимно «дополняли» друг друга. А «дополнение», «взаимопомощь» осуществляются прежде всего на основе различия. Поэтому различие между взаимодействующими и взаимоотражающимися объектами является не менее важным условием для получения более высокого результата, чем общность»<sup>1</sup>.

Обратимся к многонациональной советской литературе. Она объединяет и славянские литературы (русскую, украинскую, белорусскую), исторически родственные и близкие по языку, и литературы, резко отличающиеся от них в этом отношении, например литературы народов среднеазиатских республик.

Несомненно, что общность исторической судьбы и языков много способствовала литературному взаимодействию русских и украинцев. Но, как нам думается, в советскую эпоху русская литература оказала на развитие неславянской, киргизской литературы не меньшее, а даже

---

<sup>1</sup> Василев Стефан. Теория отражения и художественное творчество. М., 1970, с. 316.

большее воздействие. Младописьменная киргизская советская литература выростала на своей национальной почве, на богатых традициях своей устной поэзии. Но ее ускоренное развитие необъяснимо без такого важного фактора, как влияние русской литературы, из которой киргизская литература усвоила жанры романа, драмы, поэмы. Современный первоклассный киргизский писатель Чингиз Айтматов творит свободно и на русском языке, и это двуязычие художника слова свидетельствует, что он много воспринял от русской литературы. Преодолев барьер русского языка, резко несхожего со своим родным, Айтматов обогатил свои художнические возможности. Ныне книги Айтматова получили всесоюзное и мировое признание и оказывают влияние на русских советских писателей и на писателей других национальностей.

Советский многонациональный народ — новая историческая общность людей. Это единство, но единство в многообразии. На почве единства социально-политического строя, идеологии, жизненных задач и целей происходит свободный взаимообмен духовными ценностями, в процессе которого литература каждого народа обогащает свои творческие возможности и, не утрачивая своей национальной самобытности, становится органической частью многонациональной художественной культуры. Так бывает в симфоническом оркестре, и это образное уподобление напрашивается, когда речь идет о единой в своих идейно-нравственных и эстетических принципах многоязычной советской литературе.

Непохожесть, различие элементов взаимодействия — непременное условие эффективной творческой преемственности. При абсолютном сходстве никакого качественного взаимообогащения не может быть. Смысл межнациональной преемственности, взаимосвязей, духовного взаимообмена в области художественного творчества заключается не в накоплении однородных предметов, а в стремлении к качественному богатству и разнообразию,

к единению творческих достижений, к созданию нового, органически включающего лучшее из того, что ранее уже создано другими. Качественно новое возникает в сопряжении, «скрещении» разного.

Эффект встречи несхожих, даже контрастных, элементов, скрещение противоположностей, «гибридизация» — примечательное явление в области межнациональных литературных взаимодействий, особенно в наше время, когда эти взаимодействия охватывают все континенты. Это явление еще не привлекло к себе достойного внимания, а между тем его научное постижение — важная проблема сравнительного литературоведения.

И тут позволим себе опереться на академика Н. Я. Марра. Его учение о языке в свое время было подвергнуто суровой критике. И многие теоретические положения его учения, очевидно (право судить об этом принадлежит специалистам), заслуживали такой критики. Но в плане культурной преемственности уместно напомнить одно, как нам кажется, плодотворное в эвристическом, методологическом отношении суждение Марра о развитии языка путем скрещения. «Чем более скрещення, — писал он, — тем выше природа и форма возникающей в его результате речи»<sup>1</sup>. Марр считал, что это положение сохраняет свое значение и для культуры в целом. И с этим надо согласиться.

В сходном можно следовать только более развитому. И в литературе не помехой, а стимулом может служить лишь такое сходство, которое является «непохожим сходством», например сходством на разных уровнях развития. В этом случае одна литература стремится достичь уровня другой.

Чем позже возникала и формировалась та или иная национальная литература, чем позже она включалась в

---

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Избр. работы, т. 1. Этапы развития яфетической теории. Л., 1933, с. 218; см. также: А р у т ю н о в Л. Н. Взаимодействие литератур и проблемы новаторства. М., 1972, с. 7.

общий литературный процесс, тем большее значение приобретал для нее опыт других, более развитых инациональных литератур. Благодаря усвоению этого опыта младшая или задержавшаяся в своем росте литература становится на путь ускоренного развития. В таком положении находились, например, русская литература в XVIII и начале XIX века по отношению к западноевропейским литературам, а украинская и белорусская литература в XIX веке по отношению к русской.

Неравномерность литературного развития, вызванная всей совокупностью исторических условий, выдвинула русскую литературу на первое место среди славянских литератур и сделала ее наиболее влиятельной для близких ей по языку и историческим судьбам литератур украинского и белорусского народов.

Влияние более развитой литературы на менее развитую — это наиболее очевидная закономерность в преемственном, поступательном художественном развитии человечества. Но неравномерностью развития не исчерпываются условия межнациональной преемственности литератур. Если бы дело заключалось лишь в этом, то мыслимо было бы только одностороннее влияние, были бы невозможны или необъяснимы постоянно наблюдающиеся факты взаимосвязей и взаимодействия более развитых литератур с менее развитыми. Принцип сообщающихся сосудов здесь мало что объясняет, так как речь идет не о количественных, а о качественных понятиях.

Различия между национальными литературами выражаются не только в том, что одна из них оказывается богаче другой, опережает другую. Даже литература, вообще более богатая талантами и достижениями, при общем опережении может в определенные конкретные периоды или в каких-то отношениях уступать другой. Каждая национальность имеет свои особые сильные черты, стороны, свои достоинства, которыми она обогащает общечеловеческий мир. Своеобразие каждой из национальных

литератур и своеобразие каждого этапа в историческом развитии литературы открывает возможности для многосторонних и сложных связей и взаимодействий во времени и пространстве. «Национальные литературы живут общей жизнью только потому, что они непохожи одна на другую»; своеобразие одних «стимулирует интерес к ним со стороны других литератур и развивает систему интернациональных связей»<sup>1</sup>.

Русская литература XIX века, взятая в целом, опережала украинскую и содействовала ее становлению. Революционные и демократические традиции русской литературы, в частности, ярко сказались в поэзии Шевченко. Но украинской литературе была изначально присуща особая черта — ее глубинная связь с богатой народной поэзией. Эта особенность достигла полноты и совершенства в поэзии Шевченко. Обозначившийся в русском Кольцове тип поэта, рожденного народной стихией, получил в украинце Шевченко свое высшее осуществление. И потому поэзия Шевченко сразу же вошла — и непосредственно, и благодаря ее проникновенному истолкованию Добролюбовым и Чернышевским — новым животворным элементом в историю русской литературы.

В прошлом из литератур восточных славян в самых неблагоприятных условиях находилась литература белорусского народа, остававшегося в течение веков в иноземной зависимости. Формирование самостоятельной национальной литературы в Белоруссии отодвинулось к концу XIX века. В короткий период своего запоздалого, но ускоренного развития белорусская литература, испытывая благотворное воздействие развитых сопредельных литератур — русской, украинской, польской, — достигла выдающихся успехов. Когда в русской поэзии сильно сказывались черты декадентства, М. Горький обратил вни-

---

<sup>1</sup> Р е и з о в Б. Г. Сравнительное изучение литературы. — В кн. 2 Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 183.



мание на примечательные особенности белорусской поэзии. В письме М. М. Коцюбинскому от 7 (20) ноября 1910 года он писал: «В Белоруссии есть два поэта: Якуб Колас и Янка Купала — очень интересные ребята! Так примитивно-просто пишут, так ласково, грустно, искренно. Нашим бы немножко сих качеств»<sup>1</sup>. Ныне белорусская литература сделалась одной из крупнейших национальных литератур Советского Союза, стала не только литературой, воспринимаящей опыт других литератур, а и вносящей свой вклад в общее развитие социалистического реализма.

## 2

Если в каждой национальной литературе, независимо от степени ее развития, могут быть особенности, сохраняющие за собой значение непреходящего достоинства, то такого же рода особенности свойственны и литературе на минувших этапах ее исторического развития. Этим и объясняется тот факт, что, наряду с последовательной, поступательной преемственностью, нередко наблюдается, так сказать, ретроспективная, «возвратная» преемственность, обращение современных художников через голову ближайших поколений непосредственно к традициям отдаленных эпох, воскресшие традиции которых порой оказывали огромное влияние на развитие культуры позднейшего времени. Так было в эпоху Возрождения. Ф. Энгельс писал: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 29, с. 138.

не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы»<sup>1</sup>.

Разумеется, вся унаследованная нами художественная культура сохраняет то или иное значение для современности, участвует в духовной жизни общества. Даже те произведения прошлых эпох, которые оказываются эстетически превзойденными, и они, эти «памятники старины», все еще служат нашим познавательным-историческим интересам. Но отношение к наследию имеет и свой особый аспект, связанный с вопросом использования далеких традиций непосредственно для современного художественного творчества. Каково их значение по сравнению с традициями, восходящими к близкому наследию?

В своем закономерном поступательном движении литература ассимилирует предшествующий опыт. Реалистическое искусство прошлого и нашего века восприняло достижения творческой мысли прошлых эпох. И естественно, что современное общество, решая свои эстетические и художественно-практические задачи, опирается прежде всего на то ближайшее наследие, в котором уже синтезированы результаты более ранних стадий развития.

Гегель писал: «...на каждой ступени дальнейшего определения всеобщее поднимает выше всю массу своего предыдущего содержания и не только ничего не теряет вследствие своего диалектического поступательного движения, не только ничего не оставляет позади себя, но уносит с собой все приобретенное и обогащается и уплотняется внутри себя»<sup>2</sup>.

Эта в основной своей сущности верная формулировка идеи диалектической преемственности оказывается в применении к духовному развитию все же слишком катего-

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 345—346.

<sup>2</sup> Гегель. Соч., т. 6, М., 1939, с. 315.

ричной, излишне генерализующей. «...Гегель слишком гармонизировал историко-философский процесс, изобразил его как становление абсолютного самосознания. В гегелевской истории философии множественность систем не столько факт, сколько видимость факта, которая снимается триумфальным шествием „абсолютного духа“»<sup>1</sup>.

В гегелевской интерпретации поступательное движение мысли — это чисто логический процесс, не испытывающий никаких (классовых, политических, идеологических и т. п.) осложнений и помех; преемственность в каждый момент осуществляет совершенный, окончательный выбор, и потому настоящее воплощает в себе в завершенном виде результат всего предшествующего развития.

Однако последующее духовное развитие не всегда захватывает все из предшествующего, кое-что может оставаться позади. Пример тому теории, значение которых не было в свое время понято и оценено, и только спустя какое-то время эти теории были восприняты по их достоинству. Что же касается области искусства, то и тут не исключены случаи недооценки произведений современниками. Ведь был же почти забыт Шекспир в течение целого ряда поколений. Поэтому необходимость «возвращаться» непосредственно и к более отдаленным традициям не отменяется. Вытекает это не из недоверия к работе, осуществленной закономерным историческим ходом развития человечества, а, напротив, диктуется именно возросшими в процессе этого развития возможностями и потребностями познания прошлого в интересах настоящего и будущего. Как писал А. И. Герцен, «время от времени полезно заглядывать в эти архивы мнимо решенных дел: последовательно оглядываясь, мы смотрим на прошедшее всякий раз иначе; всякий раз разглядываем в нем новую

---

<sup>1</sup> Ойзерман Т. И. Философия, наука, идеология. — В кн.: Философия в современном мире. Философия и наука. М., 1972, с. 102.

сторону, всякий раз прибавляем к уразумению его весь опыт вновь пройденного пути. Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего; глядя назад — шагнем вперед; наконец, и для того полезно перетрясти ветошь, чтоб узнать, сколько ее истлело и сколько осталось на костях»<sup>1</sup>.

Понимая преемственность литературного развития как синтез, мы, следовательно, не можем считать его исчерпанным, раз навсегда завершенным даже по отношению к наследию, пришедшему к нам от самых отдаленных эпох. Далекое по времени может быть актуальнее близкого. Великие художественные творения минувших эпох подобны посевам многолетних растений — каждое поколение собирает свою жатву.

Духовные ценности испытываются временем. Большое видится на расстоянии. Возвраты к старому на новом уровне, взгляд на прошлое с высоты позднего времени открывают в отдаленных традициях новые ценности и возможности их вхождения в жизнь изменяющегося мира, и новые встречи с ними могут давать новый творческий результат<sup>2</sup>.

Прошлое по происхождению очень часто остается современным по значению. В области культуры, в частности искусства, это проявляется особенно наглядно. Каждая эпоха располагает культурными ценностями как созданными ею, так и унаследованными от прошлого. Актуально действующая культура эпохи всегда шире понятия культуры, созданной данной эпохой. Произведения Пушкина и Толстого для нас — не только истекшая действительность, которую полезно знать ради историческо-

<sup>1</sup> Герцен А. И. Указ. изд., т. 3, с. 24.

<sup>2</sup> См. об этом: Белецкий А. И. Русская литература и античность. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 174—179; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 312—370.

го кругозора, но и актуальная культурная ценность, не только факт истории, но и фактор современного художественного творчества. Это — прошлое, но не прошедшее. Унаследованная нашей эпохой литература, как и созданная в нашу эпоху, входит в современную интеллектуальную жизнь.

Разумеется, время властно и над традициями, восходящими к минувшим этапам истории литературы. Одни из них, сыграв свою роль в свое время и в своем месте, отмирают безвозвратно; другие, временно утрачивая свое былое значение, возрождаются вновь при определенных условиях; третьи сохраняют свою непреходящую ценность и постоянно участвуют в общечеловеческом развитии, живут в каждый новый этап истории особой, новой жизнью.

Для каждой эпохи характерны свои господствующие формы художественной культуры. «Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств. Если это имеет место в пределах искусства в отношениях между различными его видами, то тем менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства ко всему общественному развитию»<sup>1</sup>. Греческий эпос, арсеналом и почвой которого служила греческая мифология, уже невозможен наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной. «И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

<sup>2</sup> Там же, с. 734.

Гиперболизм является обязательной чертой раннего эпоса народов; с большой яркостью сказался он, например, в русском богатырском эпосе. Исполинские формы здесь служат не только выражением собственно физической мощи прославляемых народом героев; они вместе с тем выступают в качестве своеобразной поэтической метафоры для характеристики духовных свойств героя. Пословица «в здоровом теле — здоровый дух» понималась на этой ранней стадии народного поэтического мышления в том наивно-реалистическом смысле, что богатырство считалось уже достаточно исчерпывающей характеристикой положительного героя. «Физическая мощь есть первый момент сознания жизни и ее очарования; и вот является бесконечный ряд сильных-могучих богатырей и витязей, которые выпивают по ведру вина, закусывают целым бараном, а иногда и быком»<sup>1</sup>.

В дальнейшем своем историческом развитии искусство, отражая прогресс материальной и духовной жизни, все более овладевало знанием природы, общества и личности, совершенствовало эстетические отношения к действительности, и в связи с этим постепенно отпадала необходимость во внешнем гиперболизме, уступавшем место психологическому анализу. Исполинские формы, присущие образам гомеровского эпоса, народным былинам, литературе эпохи Возрождения, исчезли в искусстве классического реализма и социалистического реализма; метод психологического анализа открыл неограниченные возможности для обрисовки человеческих характеров, подчинив себе гиперболу и применив ее преимущественно к явлениям, имеющим не количественную, а качественную меру, то есть к свойствам духовного мира личности. В произведениях нашего времени гиперболизм, обращенный на внешний вид явлений, на их размеры, покажется читателю неуместным, грубым, непоэтичным.

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 2, с. 507.

Точно так же и в сатире. Несмотря на присущую ей тенденцию к гиперболизации, она в своей исторической эволюции все более отходила от преувеличения, выраженного во внешней форме, все более совершенствовалась и усложняла приемы обработки материала. Достаточно сопоставить Рабле и Свифта с Гоголем и Щедриным, чтобы явно ощутить эту тенденцию.

Новорожденный Гаргантюа у Рабле ежедневно выпивает молока от 17 913 коров. Свифт изображает великанов и лилипутов, из которых первые в 12 раз больше, а вторые в 12 раз меньше нормальных людей. Фантастический гиперболизм у Рабле и Свифта сродни гигантизму раннего народного богатырского эпоса. У позднейших сатириков, например Гоголя, Щедрина, Диккенса, гиперболизм внешних форм проявляется и не в такой степени, и не так часто; он не составляет резкой черты стиля, уступая место разносторонней обрисовке социально-психологических типов. Для их поэтики характерны более тонкие приемы сатирического письма, они поставили на службу социальной сатире весь изобразительный арсенал критического реализма, и прежде всего метод психологического анализа, сохранив гиперболу и гротеск на правах существенных, но все же подчиненных средств изображения.

Другие времена — другие песни. «...В наше время и сам Ювенал писал бы не сатиры, а повести, ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени»<sup>1</sup>.

«Однако смена литературных систем не означает полной утраты того, что сменяется: смена означает процесс пополнения наличествующих эстетических ценностей новыми. Понятие «наследие» совершенно реальное, и «наследие» это не только в том, что продолжают оставаться живыми и для новых эпох многие произведения эпох ушедших, но и в том, что эстетические ценности, воплощенные в этих произведениях, обогащают сознание

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 1, с. 276.

последующих поколений. Такая протягиваемая через века связь и преемственность образуют реальный субстрат всего литературно-исторического процесса. Эстетическое накопление и составляет суть прогресса, создаваемого средствами литературы.

Сменяющие друг друга литературные системы связаны между собой и в ином отношении — в генетике литературных видов и жанров. Каждый вид литературы данной исторической системы, каждый жанр бывает как-то связан со своим предшественником в прежней системе. И даже тогда, когда в новой системе возникают совершенно новые виды и жанры, изучение открывает их зависимость от старых. Разумеется, зависимость отнюдь не обязательна в смысле прямого продолжения или развития их; зависимость может проявляться и в полном отрицании их. И это также наблюдается всегда и всюду»<sup>1</sup>.

Последовательно сменявшиеся в литературном процессе господствующие направления — классицизм, романтизм, критический реализм, социалистический реализм — это историко-литературные, а не оценочные категории. Правда, историческая сменяемость литературных направлений и соответствующих им творческих методов выражала известный прогресс художественного мышления. Каждый последующий метод, ассимилировавший завоевания предшествующего, расширял возможности эстетического освоения действительности. Но в какой мере возможности реализовались в каждом конкретном случае — это определялось взаимодействием многих факторов конкретно-исторической обстановки, прежде всего той или иной творческой индивидуальностью.

Если вообще в социальной истории «имеются весьма развитые и все-таки исторически менее зрелые общественные формы»<sup>2</sup>, то, в частности, и в истории искусства

<sup>1</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток, с. 426.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 729.



известны исторически менее зрелые, но художественно более развитые формы, и формы, исторически более зрелые, но художественно менее развитые. На предшествующих стадиях истории человечества были созданы произведения искусства, остающиеся труднодостижимым или же вообще недосыгаемым (например, античный эпос) образцом художественного совершенства. Классицизм и романтизм — исторически менее зрелые формы искусства по сравнению с реализмом, но по уровню своего собственного развития, достигнутому в творчестве Расина и Корнеля, Байрона и Шелли, эти формы не уступают развитым формам реализма. Точно так же признание социалистического реализма как исторически более зрелой формы по сравнению с предшествующими (классицизм, романтизм, критический реализм) является характеристикой его места в истории последовательного развития искусства, но не достигнутого им уровня собственного художественного развития.

Социалистический реализм, по сравнению с реализмом критическим, представляет собой новый, более высокий этап в истории литературы. Вместе с тем советская литература пока еще не превосходит русскую классическую литературу своими художественными достижениями. А между тем, зная это, мы в конкретных исследованиях, сравнивающих советскую литературу с предшествующей, слишком часто превращаем превосходство нашей эпохи в художественное превосходство нашей литературы, смешивая два понятия: исторический этап и уровень художественного развития на этом этапе. Эти два различия (различие в уровнях разных исторических эпох и различие в уровнях развития литературы в каждую отдельно взятую эпоху) не должны быть забываемы.

В том, что исторически более позднее, новое по содержанию и более высокое, прогрессивное по типу может оказаться в сравнении с прежним менее совершенным в

художественном отношении, нет ничего необычного, противоречащего идее прогресса в искусстве. Напротив, это вполне естественно. Никто и ничто не рождается взрослым. На резком историческом переломе, у истоков нового этапа, в начале овладения новым социальным содержанием уровень художественности в искусстве, взятом в массу его проявлений, может на более или менее длительное время понижаться. Прогрессируя в одном отношении, искусство может отставать в другом и даже испытывать невозвратимые утраты в третьем. Прогресс искусства выражается прежде всего в том, что каждая эпоха, наследуя уже созданные ценности, пополняет их своими достижениями. Искусство, независимо от доли, вносимой в него в каждый данный момент, становится богаче, поскольку художественные достижения прошлых эпох сохраняются в культурном фонде человечества. Что же касается суждений о прогрессе в искусстве в целом и в отдельно взятые эпохи только по наличию гениев и шедевров, то они никогда не давали убедительных результатов или же приводили к отрицанию идеи прогресса. Этот критерий, очевидно, становится все менее состоятельным, ибо человечество все более порывает с тем классовым разделением труда, следствием которого были «исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе»<sup>1</sup>.

Уровень исторического развития литературы в эпоху Шекспира был несравненно ниже уровня современного, но Шекспир остается непревзойденным драматургом. И в дальнейшем каждое новое поколение будет стоять выше предшествующих в художественном развитии потому, что последнее — всегда итог всех предыдущих завоеваний. Но это не значит, что будущие писатели должны быть обязательно как художники выше своих предшественни-

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 393.

ков. «Гордиться прогрессом времени не всегда значит хвалиться собственными заслугами, и быть дальше своих предшественников не всегда значит быть выше, лучше и достойнее их»<sup>1</sup>.

Проблемы нашей эпохи выше, много сложнее тех, которые волновали XIX век; выше настолько же, насколько социалистическое общество выше общества буржуазно-дворянского. В связи с этим и наша советская литература по своему социальному типу, по своим историческим задачам, по своему месту в художественном развитии человечества составляет новый, более высокий этап в истории литературного развития. Говоря образно, наша эпоха более гениальна. Однако трактовать более позднюю и исторически более высокую стадию в истории общества как в то же время и более высокий уровень собственно литературного развития — это значит смешивать разные понятия. Другими словами, советская литература превосходит классическую литературу по историческому качеству, продиктованному социалистической эпохой, а не по степени художественного развития. Превосходство последнего рода — цель, к которой стремится советская литература.

Метод социалистического реализма создает лишь лучшие предпосылки для творческой мысли, но заслуги авторов оцениваются не по принадлежности к нему, а по результатам их собственного творчества. Не каждая реалистическая мысль, говорил А. В. Луначарский, может гордиться своей причастностью к реализму.

Справедливо суждение: «Совершенство Фидиевой скульптуры или шекспировской драматургии — явление, оказавшееся предельно высоким для данной формы художественного мышления. Как реализация возможностей данной формы, они стоят выше бесчисленного количества произведений более поздних эпох, которые реализуют

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 10, с. 185.

слабее, несовершеннее более высокие возможности новых ступеней художественного развития. Поэтому с полным основанием и объективностью мы можем ставить произведения Толстого или Достоевского выше, чем творения того или иного художника социалистического реализма, которому не удалось использовать возможности художественного творчества, данные ему новым методом, новой реальной действительностью»<sup>1</sup>.

Наличие в предшествующих эпохах великих художественных достижений и объясняет тот факт, что творческая мысль последующих эпох вновь и вновь обращается к ним как к вдохновляющим образцам. Правда, непосредственное обращение к традиции классицизма или сентиментализма в наше время может быть обусловлено только индивидуальной творческой биографией того или иного писателя или группы писателей. «Возвраты» к прошлому, непосредственно к традициям минувших литературных направлений мыслимы в наши дни лишь как следствие особых, частных, а не общих причин. Только вот в отношении к романтизму дело, очевидно, обстоит иначе. И это имеет свои достаточные основания.

Реализм и романтизм в искусстве нового времени — это действительно два великих направления в мировом художественном развитии, по отношению к которым все другие направления представляются более частными, временными, локальными. На пути совместного исторического развития романтизм и реализм переживали и периоды расхождения, столкновения, но все чаще приходили в тесное сближение, взаимодействие. Реализм выражал исторически побеждающую тенденцию и, став в XIX столетии самым прогрессивным, господствующим направлением, воспринял лучшие достижения романтического искусства.

---

<sup>1</sup> Горанов К. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. — «Вопросы философии», 1964, № 7, с. 99.

Ныне все меньше становится сторонников теории, так сказать, «чистопородного» развития реализма, которая признает позитивное значение только его собственного исторического восхождения от одного своего этапа к другому — реализм Возрождения, реализм Просвещения, классический реализм XIX века — и считает, что все другие направления, с которыми реализм сталкивался на этом пути (классицизм, сентиментализм, романтизм), лишь затормаживали и искривляли его развитие, явились помехой, которую надо было «преодолевать» и «отбрасывать», а если и были связаны с этими встречами некоторые художественные приобретения, то они не имели существенного значения для дальнейших судеб реалистического искусства.

Несомненно, более основательным следует признать утверждение, что реализм, развиваясь от момента своего возникновения и до классической стадии в XIX веке, находился не только в борьбе, но и в преемственной связи, позитивно его обогащавшей, с другими направлениями и в первую очередь с романтизмом. Если при этом движение реализма вперед осложнялось отступлениями, замедлениями, изломами, то такой путь противоречивого развития и объясняет, почему реализм сложился именно в том виде, в каком он предстает нам в лучших своих образцах.

На материале истории английской литературы конца XVIII — начала XIX века А. А. Елистратова убедительно показала, что продиктованный условиями времени романтизм «взламывал» традиционную форму просветительского романа, подготавливая более высокий (критический) реализм XIX века. Исследовательница справедливо замечает, что «еще бытующее в науке представление об имманентном, замкнутом в себе процессе поступательного роста реализма не соответствует действительной сложности и «хитрости» закономерного его развития».

«Процесс поступательного развития искусства не идет лишь путем постепенного накопления реалистических элементов, и... перерыв этой постепенности, обозначившийся на рубеже XVIII—XIX веков, когда романтизм пришел на смену просветительскому реализму, сыграл для своего времени значительную положительную роль, во многом эстетически подготовив последующее развитие реализма нового времени»<sup>1</sup>.

Все же с одним суждением А. А. Елистратовой нельзя согласиться. «На примере соотношения романтизма с предшествовавшим и следовавшим за ним этапами в развитии искусства, может быть особенно очевидной становится необоснованность прямого отождествления закономерностей художественного развития с закономерностями развития философской мысли»<sup>2</sup>.

Нам представляется, здесь есть повод не для противопоставления, а для сближения, для близкой аналогии. В подтверждение этого можно было бы напомнить о той положительной роли, какую сыграл после метафизического материализма немецкий классический идеализм в подготовке материализма диалектического, или о заслугах идеалистов в сравнении с созерцательным материализмом, в развитии учения о роли активного субъективного начала в познании.

При коренном расхождении не исключается возможность исторической преемственности в том или другом отношении и между противоположными направлениями во всех областях духовной деятельности. «В истории философии бывали случаи, когда то или иное направление идеализма оказывалось более прогрессивным, чем многие материалистические системы. Достаточно сравнить вуль-

---

<sup>1</sup> Елистратова А. А. К проблеме соотношения реализма и романтизма (на материале истории английской литературы конца XVIII — начала XIX в.). М., 1956, с. 5, 19—20.

<sup>2</sup> Там же, с. 7.

тарный материализм Фогта, Молешотта, Бюхнера с гегелевским идеализмом»<sup>1</sup>.

Если вообще в мировой литературе борьба между романтизмом и реализмом не исключала их преемственной связи, то в славянских странах связь эта более заметна. Романтизм в славянских литературах при всем своеобразии каждой из них имел некоторые общие черты. Как более позднее проявление европейского романтизма он самим временем и тесной связью с идеями и настроениями антифеодальной и национально-освободительной борьбы был уже в пору своего возникновения ближе поставлен к реализму, чем романтизм английский и французский<sup>2</sup>. «Примечательным является тот факт, — справедливо заметил М. Б. Храпченко, — что основоположники новой русской, украинской, польской литературы — Пушкин, Шевченко, Мицкевич — были одновременно и романтиками, и реалистами. Переход этих корифеев литературы от романтизма к реализму открывает как различие между этими литературными течениями, так и определенную историческую их преемственность»<sup>3</sup>.

Характерная вообще для романтизма славянских стран близость к реализму, может быть, наиболее ярко проявилась в русской литературе и в известной мере предопределила здесь как своеобразие перехода к реализму, так и некоторые существенные особенности последнего.

Переход от романтизма к классическому реализму совершился, так сказать, по укороченной дистанции и, несмотря на быстроту ее прохождения, был не столько этапом борьбы, «разрыва», «ломки», «преодоления», сколько

---

<sup>1</sup> Чалоян В. К. Восток — Запад (преемственность в философии античного и средневекового общества). М., 1968, с. 34.

<sup>2</sup> См.: Никольский С. В., Соколов А. Н., Стахеев Б. Ф. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958.

<sup>3</sup> IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. 1. М., 1962, с. 40.

эволюцией, перерастанием одного в другое, процессом преемственного поглощения предшествующего последующим.

Лучшие достижения прогрессивного русского романтизма представлены в раннем творчестве Пушкина и Гоголя, а также в творчестве Лермонтова, не порывавшего вообще с романтизмом. Но в их же творчестве наиболее сильные, жизнеспособные элементы романтизма трансформировались в реализм. Так была основана в русской литературе традиция высокого, идейного реализма, обогащенного приобретениями на кратковременной романтической стадии развития.

Примечательным в истории русской литературы является тот факт, что после Лермонтова и Гоголя, после борьбы Белинского с эпигонами романтизма проблема романтизма как самостоятельная проблема эстетики, критики, художественного творчества почти сходит со сцены до конца XIX века. Отсутствие непосредственной, явно выраженной заинтересованности русских классиков в романтических традициях объясняется не недооценкой, не простым забвением их, а именно *присутствием* романтических начал в том художественном синтезе, который был осуществлен и утвержден творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя и эстетикой Белинского и ознаменовал вступление русской литературы в эпоху классического реализма.

Проблема романтизма занимала центральное место в программе VII Международного съезда славистов, проходившего в Варшаве в августе 1973 года. Внимание к этой проблеме имеет достаточные основания. Романтизм сыграл огромную роль в мировом литературно-художественном развитии. Но роль романтизма в различных национальных литературах, в частности и славянских, не была одинаковой. Так, например, если польская литература XIX века обязана своими достижениями прежде всего романтизму, то русская — конечно, реализму.



А между тем в ряде докладов, посвященных русской литературе второй половины XIX века, заметно сказывались гипертрофия проблемы романтизма, увлечение интерпретацией произведений Достоевского, Толстого, Тургенева, Чехова и других классиков русского реализма в духе и терминах романтической эстетики и поэтики. В данном случае участники съезда, поддавшись, так сказать, «романтизоцентристским» настроениям, не проявили необходимой научной объективности в суждениях о своеобразии отдельных национальных литератур.

В ряде стран по тем или иным причинам романтическое направление в течение длительного времени развивалось параллельно реализму, сосуществовало с ним. Так, например, обстояло дело во Франции, где прогрессивный романтизм служил как бы противовесом рано проявившимся натуралистическим тенденциям.

«...Во времена становления натуралистической эстетики Золя французский романтизм в лице Гюго не только не закончил своего существования, но, напротив, преодолев известный кризис 40-х годов, неожиданно обрел новую и очень интенсивную жизнь. Пережив расцвет классического реализма Бальзака и Стендаля, Гюго создал в 50-е, 60-е и 70-е годы свои шедевры: поэтические сборники «Возмездие», «Созерцания», «Легенду веков», романы «Отверженные», «Человек, который смеется» и «93-й год» — произведения, которые, несомненно, вобрали в себя некоторые уроки реализма, но тем не менее все же были рождены романтическим методом позднего Гюго. Более того, именно после революции 1848 года романтизм Гюго принимает воинствующий, подчеркнуто демократический и революционный характер, связанный уже не с бунтарями-одиночками, а с массовыми народными движениями, с проблемами революции и республиканских восстаний»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Евнина Е. Первые шаги автора «Ругон-Маккаров». — «Вопросы литературы», 1972, № 4, с. 210—211.

В противоположность этому русская литература после Пушкина развивалась под знаменем и господствующим влиянием реалистической эстетики. В России, отмечал в свое время И. С. Тургенев, «очень ценят реализм»<sup>1</sup>. С реализмом связаны высшие достижения русской литературы, исключительное богатство и разнообразие ее художественных форм. «При сохранении некоторых внутренних основ словесно-художественного воплощения и изображения реальной жизни, он вместе с тем порождает в русской литературе XIX века целый ряд литературно-художественных систем, нередко в отдельных и притом очень важных частях и элементах своей структуры, противопоставленных одна другой (ср., например, поэтику и стилистику Тургенева и поэтику и стилистику Достоевского; поэтику и стилистику Салтыкова-Щедрина и поэтику и стилистику Льва Толстого и т. д.)»<sup>2</sup>.

Но при всем богатстве и разнообразии литературно-художественных систем и творческих индивидуальностей классиков русского реализма объединяло «страстное стремление к решению задач социального бытия»<sup>3</sup>. Их реализм был окрылен высокой идейностью, отменявшей необходимость романтической параллели, «прибавки» или повторного, возвратного обращения к традициям романтизма. По определению И. Франко, в произведениях Тургенева «смелые реалистические образы идут рядом с романтическими и идеальными»<sup>4</sup>. Эта характеристика в известной мере применима и к другим классикам русского реализма.

---

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 12. М.—Л., 1966, с. 244.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 507.

<sup>3</sup> Горький М. Статьи. 1905—1916. Изд. 2-е. Пг., 1918, с. 86.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Пархоменко М. Иван Франко и русская литература. М., 1950, с. 163.

Движение от классицизма к романтизму и далее к реализму не сопровождалось в России столь ожесточенными схватками, как, например, во Франции. Вспомним бунт Гюго против классицизма («Предисловие к „Кромвелю“») во имя романтизма и бунт Золя против романтизма во имя натурализма. В русской литературе XIX века борьба развертывалась преимущественно вокруг социально-политических, философско-эстетических и нравственных проблем. Что же касается вопросов художественной формы, то в этой области русским классикам были присущи широта и свобода взгляда.

Поэтому, между прочим, передовые французские романтики Жорж Санд и Гюго пользовались большим признанием среди демократической русской интеллигенции и произведения их не воспринимались как противоположность высокому, идейному реализму. Поэтому же и авторитет Золя, завоевавшего в России широкую популярность уже первыми своими романами, резко понизился, как только он, Золя, выступил на страницах «Вестника Европы» с теорией натуралистического, «экспериментального» романа.

Романтизм, понимаемый в смысле особого общественного и эстетического миросозерцания и в качестве целого литературного направления, составил в прошлом целую эпоху. В этом значении о нем можно говорить только как о минувшей стадии историко-литературного процесса. Но романтизм как особый тип художественного воображения может, конечно, проявляться и так или иначе проявляется и в эпоху господства реализма, становясь по отношению к последнему в подчиненное положение. Здесь преобладающая реалистическая форма модифицирует все особенности романтизма по законам своего функционирования, придает ему свой покрой и окраску; он сохраняется только как оттенок в господствующем цвете времени, и потому о нем было бы правильнее говорить лишь как о художественно-стилевом течении в общем русле реализма.

Так, на переходе к нашему веку, в годы общественного подъема, вызванного приближением первой русской революции, в русской литературе возродились романтические мотивы. Однако мы не находим возможным согласиться с авторами, которые полагают, что это дает повод обозначить вообще время 80—90-х годов как «период романтического, или экспрессивного, реализма»<sup>1</sup>. Во-первых, романтические мотивы коснулись лишь немногих писателей. Во-вторых, и там, где эти мотивы проявились наиболее ярко (Гаршин, Короленко, ранний Горький), они носили локальный характер, сосуществовали с реализмом, который оставался преобладающей чертой творчества данных писателей. Примечательно следующее. В то время как другие усматривали в творчестве Короленко романтическую струю, сам он не признавал этого и к романтизму относился скептически. О «Старухе Изергиль» он сказал Горькому: «Странная какая-то вещь. Это — романтизм, а он — давно скончался. Очень сомневаюсь, что сей Лазарь достоин воскресенья. Мне кажется, вы поете не своим голосом. Реалист вы, а не романтик, реалист»<sup>2</sup>.

Однако и вплоть до наших дней романтизм живет, и относительно его перспектив ведутся горячие споры. Он живет (конечно, уже не в прошлом своем значении) в искусстве вообще, в том числе в искусстве, связанном с социалистическим движением. В последнем случае он проявляет себя то более или менее самостоятельно, обособляясь в романтическое течение, то в виде романтической художественной тональности внутри самого социалистического реализма, который, как это стало почти общепризнанным, органически включает в себя элемент романтики.

---

<sup>1</sup> Развитие реализма в русской литературе, т. 1. М., 1972, с. 42.

<sup>2</sup> Горький М. Указ. изд., т. 15, с. 37.

Шумно заявившие о себе в русской литературе конца XIX — начала XX века модернистские течения (символизм, футуризм) не были в состоянии нарушить непрерывность реалистической традиции. В это время заканчивалась деятельность Толстого и Чехова и разворачивалась деятельность Бунина, Куприна, Серафимовича, Горького и других, группировавшихся вокруг него, реалистов.

Модернизм не нашел в России широкого признания и не составил особого литературного этапа именно потому, что ему противостояла большая литература, для которой были характерны сильная реалистическая «закваска», непрерывность реалистической традиции, органическая связь с освободительным движением и передовой общественной мыслью. В этих условиях и сами русские модернистские течения отличались меньшей изолированностью от общественной жизни, чем на Западе; под воздействием революционных событий и реалистического искусства они быстро пришли к своему концу, а крупнейшие поэты, придававшие им вес и значение (Блок, Брюсов, Маяковский), порывали с ними.

Интересны суждения крупнейшего представителя русского символизма А. Блока, высказанные в статье 1907 года «О современной критике»: «Все старое расплывается по швам. Одно из очень характерных явлений нашей эпохи — это «встреча» «реалистов» и «символистов». Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризнание... Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты... Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келей», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. В этом есть что-то родственное «хождению в народ» русских интеллигентов. Недаром у всех нас на глазах деятельность

А. М. Добролюбова, да и не одного его, и этот пример ярко указывает на то, что движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма... Словом, движение русского символизма к реализму и полное несходство его в этом отношении с западным уже представляет общее место. Современные символисты ищут простоты, того ветра, который так любил покойный Коневский, здорового труда и вольных дум. Это обещает молодость,— и в этом заключается лучшая и истинная сторона дела, встреча символистов с реалистами»<sup>1</sup>.

Советская литература возникла, развивалась и развивается, отпавляясь от глубинных основ классического реализма, с его традициями преемственно связаны ее лучшие достижения. Что рецепция форм классического реализма не сводится к повторению и подражанию, что здесь нет и не может быть прямолинейной последовательности,— это само собою разумеется. Процесс творческого освоения предшествующего художественного опыта, заключающего в себе разные — положительные и отрицательные, прогрессивные и реакционные — возможности и тенденции, подчиняется закону единства и борьбы противоположностей, предполагает пересмотр и отбор, наследование и новаторство, связь и разрыв, приятие и отрицание.

Тут мы подходим к современным спорам о месте модернизма в развитии литературы, о роли модернизма и его отдельных представителей в судьбах национальных и, в частности, русской литературы. Совершенно очевидно, что вопросы эти решаются по-разному для разных стран. Но, думается, возможна и здесь выработка некоторых общих принципиальных положений. Выскажем некоторые соображения, которые подсказываются марксистской ме-

---

<sup>1</sup> Блок А. Указ. изд., т. 5, с. 182—183.

тодологией и опытом развития литературы социалистического реализма.

Современная марксистская эстетическая мысль развивает единственно верный и плодотворный взгляд на социалистический реализм как на искусство неограниченного многообразия художественных форм и максимального разнообразия индивидуальных стилей, избираемых в согласии с конкретными темами и замыслами художника, его желаниями, вкусами и навыками. Отсюда следует, что методу социалистического реализма соответствует широкое понимание литературной преемственности. Его отношение к литературному наследию не исключает использования достижений нереалистических течений, достижений, творчески преобразующихся в реализме и выступающих в нем в новой, реалистической функции.

«В принципе художник социалистического реализма может использовать и творчески осовременить любое достижение прошлого сообразно со своими личными склонностями. И это одна из существенных причин того, чтобы эстетика не ограничивала своих основных определений. Наконец, не только овладение многообразными художественными традициями, но и (что особенно важно) новаторство социалистического искусства встретило бы серьезные препятствия на своем пути, если бы эстетика ограничила свои определения отдельной эпохой или одним направлением. Теория, которая объявила бы полноценным искусством лишь ограниченное число творческих образцов, оказалась бы неминуемым препятствием для современных новаторских дерзаний»<sup>1</sup>.

Литературные достоинства произведения не стоят в фатальной зависимости от его идейного содержания. Можно принимать одно, отвергая другое, особенно когда речь идет об отдельных элементах художественной формы, более или менее нейтральных к целому. Приемы

---

<sup>1</sup> Натев Атанас. Искусство и общество. М., 1966, с. 22—23.

выразительности, говорил А. В. Луначарский, «вовсе не неразрывно связаны со своим содержанием»<sup>1</sup>. Относительной самостоятельностью художественной формы объясняется тот факт, что идейно-общественное размежевание, поляризация сил в литературе не отменяют преемственности между представителями разных художественных систем, направлений, стилей. Мастера слова постоянно заявляли, что они берут то, что им нужно, всюду, где они его находят. «Учитесь у всех, никому не подражая»<sup>2</sup>. «...Для стилей столь же полезно смешиваться, как и для людей различных рас»<sup>3</sup>. «.. Учитесь невозбранно ни у кого, знать нужно все образцы»<sup>4</sup>. «Искать и находить «истину для себя» мне помогают и те, чьи творческие положения я принимаю, и те, с кем я согласиться не могу»<sup>5</sup>.

Можно находить интересным и поучительным мастерство писателя, стиль его произведения, не разделяя идей и общего замысла образца. Одним словом, поэтическому искусству можно учиться и у противников.

По нашему убеждению, этим, однако, вовсе не отменяется вопрос о сравнительной ценности тех или иных художественных традиций, вопрос, который ныне некоторыми не признается существенным или же решается в пользу модернизма.

Социалистический реализм наследует все лучшие традиции классического реализма и прогрессивного романтизма, он утверждает неограниченную свободу творчества

---

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1967, с. 341

<sup>2</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951, с. 170.

<sup>3</sup> Брехт Вертольт. Заметки о литературе и искусстве. — «Иностранная литература», 1972, № 5, с. 200.

<sup>4</sup> Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. М., 1972, с. 265.

<sup>5</sup> Ауэзов Мухтар. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961, с. 59.



форм, но не вообще всяких форм без разбора, а именно тех, которые диктуются его предназначением: правдиво, объективно, реалистически показывать жизнь во всем многообразии ее проявлений.

Метод социалистического реализма, следовательно, не относится безразлично к тем формам, в которых он реализует себя в художественном произведении. Социалистический реализм потому и называется реализмом, что ему присущи именно реалистические формы, творчески воспринявшие в себя также и лучшие достижения романтизма. Характеризуя метод социалистического реализма в его отношении к художественным формам и средствам, мы можем сказать, что *ничто реалистическое ему не чуждо*. Подчеркнутое определение принципиально важно. Когда оно забывается, то понятие о широте как признаке реалистического творческого метода уступает место «всеядности» и превращается из руководящего в дезорганизующее начало. Закон единства содержания и формы находит свое высшее выражение именно в реализме, и на этом основаны огромная познавательная-эстетическая сила реалистического искусства, его торжество над всеми теми эстетическими концепциями, которые декларируют субъективистский произвол в области художественной формы.

Буржуазный модернизм, враждующий с прогрессивными общественными идеалами и объективным художественным познанием жизни, объявляет реализм в искусстве устаревшим, бесплодным, призывает к разрыву с ним. Волюнтаристски трактуя отношение художника к действительности, модернисты ставят акцент на разрушении, ломке, деформации реального облика материального и духовного мира при помощи тех или иных условных приемов, субъективных символов, «мифотворчества». Этот произвол получает свое обоснование в субъективно-идеалистическом, иррационалистическом представлении о внутреннем мире человека и об окружающем его внешнем мире как о непознаваемом хаосе, который может

быть «оформлен» в искусстве любыми способами, подсказанными личной прихотью художника.

Модернистское псевдоноваторство, шумно рекламируемое как «современный стиль», принижает искусство, широко открывает двери не только для людей с надломленной психикой и ущербным сознанием, но и для тех, кто лишен каких-либо убеждений и дарования, — для дельцов, искателей наживы и скандальной славы. Но модернизм — это не только пассивное выражение деградации, упадка искусства в буржуазном обществе. Это и агрессивная попытка повлиять на сознание и чувства широких масс, отравить их разум ядом антигуманизма и индивидуализма, отвлечь их от участия в общественной жизни от борьбы за лучшие идеалы.

Модернизм, взятый в его основной идейно-эстетической сущности, было бы более правильно именовать декадентством, как это и делалось в начале нашего века. С заменой наименования произошло, очевидно, и расширение круга явлений, охватываемых позитивным — по прямому своему смыслу — понятием модернизма, присоединение к основному декадентскому элементу еще и таких элементов, которые непосредственно не совпадают с последним. И поэтому явления, обозначаемые ныне сложным и противоречивым понятием модернизма, требуют, конечно, дифференцированного подхода.

Нет абсолютно чистых форм. Все связано переходами, все имеет свои градации. В каких-то пограничных пунктах возможны сближения между реализмом и модернизмом. Применительно к некоторым писателям отнесение их к реализму, романтизму или модернизму оказывается условным, приблизительным, субъективным. И здесь, как и во всяком деле, чтобы не заблудиться в частностях, не следует терять из виду ведущих тенденций целого. Плохо, когда за деревьями не видят леса, но не лучше, когда в лесу не различают деревьев. Одно познается в связи с другим. Принципиально отрицательное отношение к мо-

дернизму как эстетическому направлению не исключает иного отношения к частным его проявлениям и к творчеству отдельных модернистов.

Модернизм в разное время и в разных странах осложнялся такими особенностями, которые в той или иной степени видоизменяли его место и роль в истории литературы. С другой стороны, отдельные представители творческой интеллигенции, причастной к модернизму, бывают связаны с ними в разной степени и в разных отношениях: кратковременно или длительно, менее или более тесно, в плане только художественных (формальных) или и социальных (идеологических) интересов. Известно, например, что некоторые представители модернизма находятся в оппозиции к буржуазному миру, тяготеют к демократии. В меру своего участия в прогрессивном движении человечества они заслуживают уважения и признания. Вообще непозволительно оценку целых литературных направлений — будь то модернизм, или реализм, или что-либо другое — механически, прямолинейно переносить на их отдельных представителей. Скажем определеннее: значение талантливейших из модернистов в искусстве выше значения незадачливых реалистов. Все это так. Но это свидетельствует лишь о неполноте власти модернизма над ними, о *их* индивидуальных, а не о *его* общих заслугах. И если судить о модернизме не по тем или иным частным, персональным исключениям, а по его родовым, декадентским чертам (а именно о них идет речь в данном случае), то он как целое, как идейно-творческое направление противостоит прогрессивному развитию художественного творчества.

Что же касается возможности «использования» реалистами некоторых художественных достижений модернизма, то случаи такого рода, если имеется в виду какой-либо технологический аспект творчества, конечно, не исключены. Это понятно в связи с той неоднородностью модернизма, о которой только что было сказано. Но именно

как частные случаи они требуют особого разговора и относятся к области собственно истории поэтики и индивидуальной биографии писателя.

Да, тот или иной писатель может извлечь известный положительный результат из временного общения с модернизмом. Но это уже дело только отдельной творческой личности. Во всех областях деятельности судьбы человеческие бесконечно многообразны. Остается место и для положительных следствий из отрицательных причин. В таком противоречивом соотношении находились, например, свирепая царская цензура и творчество Салтыкова-Щедрина. Цензурный гнет побуждал сатирика к постоянной борьбе с ним художественными средствами «эзопова» языка, к неустанному изобретательству в области формы и стиля, и в этом борении достигнуты были непреходящие ценности, художественное значение которых выходит за пределы собственно «эзопова» стиля. Эта победа — результат борьбы, а не приятия, плод вражды, а не согласия.

И не исключено, конечно, хотя и нуждается еще в веских доказательствах, что крупнейшие русские поэты XX века Блок и Маяковский, пройдя через стадию модернизма, сделали для поэзии какие-то художественные приобретения. Слабых модернизм растлевал и подминал, сильные искали и находили выход на просторы прогрессивного, идейного творчества. Блок и Маяковский уже в период своего сближения с модернистскими течениями выделялись гражданским устремлением мысли, поисками выхода в большой социальный мир. Этот выход Блока и Маяковского из плена модернизма — красноречивое доказательство той истины, что великое творчество, если оно даже и сближается временно, все же не уживается с модернизмом, что сулимые последним блага являются сомнительными.

Во всяком случае, частные положительные факты и следствия должны быть соответственно и трактованы как

частные случаи и не могут служить основанием для выводов, претендующих на широкое — теоретическое, методологическое — значение. Суждения о сочетании реализма и модернизма, о плодотворности «модернистской» стадии в формировании реалистов нашего времени, об обогащении реализма модернизмом или указания на необходимость ассимилирования реализмом всех форм, «в том числе и модернистских», вступают в прямой конфликт с научной методологией и выражают по меньшей мере неверие в творческие силы реализма и предрассудок, восходящий к модернизму, об инициативе последнего в развитии художественных форм и изобразительных средств.

Поборники идеи преемственной связи реализма и модернизма склонны приписывать последнему такие заслуги, которых он вовсе не имеет, и усматривать зависимость реалистов от модернизма там, где ее вовсе нет. Довольно распространенным является, например, мнение, что реализм обогатился от модернизма «условными формами». Но эти формы, как свидетельствует история, принадлежат искусству вообще, некоторые из них — символ, гипербола, гротеск — присущи ему изначально. В каждом из направлений и видов искусства условные формы приобретали свой характер, свои функции, свое значение, свое место в общей системе изобразительных и выразительных средств. Формалистическое искусство гипертрофировало эти формы, сделало их орудием не познания, а искажения жизни.

Представители эстетической мысли, связывающие проблему художественного новаторства прежде всего с модернизмом, считая возможности реалистического изображения жизни уже исчерпанными, исходят из довольно странной для нашего времени философской предпосылки о неизменности и «исчерпаемости» форм жизни. Но жизнь не стоит на месте, не остается всегда себе равной, и эта непрерывность и бесконечность «творчества» самой жизни — неиссякаемый источник бесконечного,

растущего многообразия художественных форм в реалистическом познании природы, общества и человека. Нелепо говорить об исчерпаемости реалистических форм творчества. Могут устаревать отдельные приемы, жанры, художественная стилистика, творческие концепции, но не принцип реалистичности формы. Художественный реализм в диалектике своего сложного исторического проявления — аналог действительности, и, понимаемый так, он обладает возможностью бесконечного развития, совершенствования, обновления, обогащения во след жизни и в связи с внутренним движением самой реалистической художественной мысли.

Применение к форме реалистического критерия не ограничивает художественного творчества, а лишь указывает ему направление, неисчерпаемое в своих возможностях.

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ  
И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО**  
(КРИТИЧЕСКИЙ РАЗБОР МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ)

**1**

До сих пор мы касались вопросов, возникающих при изучении преемственных связей национальных литератур, литературных этапов, литературных направлений. В освещении этих проблем большого исторического масштаба несомненен значительный прогресс марксистской литературоведческой мысли, порвавшей с методологией традиционного компаративизма. Менее удовлетворительно, на наш взгляд, разрабатываются более частные вопросы литературной преемственности — преемственности, идущей от писателя к писателю, от произведения к произведению. Дело не в недостатке работ. Количество их вполне убеждает в огромности усилий, затрачиваемых на изучение творческих связей того или иного писателя с его литературными предшественниками и современниками. Но именно здесь пережитки формалистического понимания художественного творчества и старой компаративистской «теории заимствования», приуроченной в данном случае к объяснению наследования традиций в пределах национальной литературы, сказываются особенно заметно и порождают явную диспропорцию между объемом усилий и их научной эффективностью.

Охотно согласимся, что работы, компрометирующие важную проблему, не репрезентативны для достигнутого уровня науки. Но уже само их количественное преобладание является таким фактом, к которому было бы неправильно отнестись равнодушно. Многократно повторяющиеся типичные ошибки свидетельствуют о еще не

преодоленном упрощенном понимании сложной проблемы литературных влияний и серьезных недочетах в методах ее исследования. Речь, следовательно, идет хотя и о невольных, быть может, но не случайных промахах отдельных исследователей и вовсе не об оценке того небольшого числа работ, которые привлекаются к рассмотрению. Они приводятся лишь в качестве примеров, иллюстрирующих некоторые, на наш взгляд, ошибочные тенденции и подтверждающих необходимость пересмотра принципов и методики изучения литературных традиций. Соответственно этому в круг обзриваемых литературоведческих работ почти или вовсе не вошли исследования, в которых интересующая нас тема получила более или менее удовлетворительное решение. Преобладание в нашем анализе критических суждений над позитивными вызвано также состоянием изучения проблемы. В настоящее время пока еще легче сказать, что и как не следует делать, нежели что и как следует делать.

Сравнительное изучение литературы разных народов и разных эпох, творчества отдельных писателей и литературных произведений, установление соотношений между ними является одним из важнейших методов литературоведческих исследований, необходимых как для более глубокого постижения сущности отдельного факта и его связей с другими, так и для типологических обобщений идейного, проблемно-тематического, жанрового или стилистического характера. В частности, изучение советской литературы в ее соотношениях с русской классической литературой раскрывает закономерности историко-литературной преемственности в художественном развитии общества двух эпох, показывает то, что нас связывает с прошлым, и то, что нас разделяет, позволяет выделить элементы традиции и новаторства в современной литературе. Поэтому не только важно, но и необходимо изучать литературу эпохи социализма на широком историческом фоне.



Взятое в широком плане сравнительно-историческое изучение литературы включает сложный комплекс проблем и предполагает различные аспекты исследования. Так, В. М. Жирмунский устанавливает следующее принципиально важное разграничение задач сравнительных изучений.

«1. Сравнение *историко-генетическое*, рассматривающее сходные явления как результат их родства по происхождению и последующих исторически обусловленных расхождений.

2. Сравнение *историко-типологическое*, объясняющее сходство генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития.

3. Сравнение, устанавливающее международные *культурные взаимодействия*, „влияния“ или „заимствования“, обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития»<sup>1</sup>.

Естественно, что в зависимости от конкретного предмета и задач сравнительного изучения изменяются и его методы. А между тем в современных работах нередко приходится наблюдать смешение аспектов и задач сравнительного изучения литератур, забвение различий между типологической общностью и генетическим родством.

Цель типологического изучения заключается в выявлении и научном объяснении тех сходств в разных литературах, в творчестве разных писателей, в разных произведениях, которые являются результатом воздействия относительно сходных, повторяющихся условий жизни на художественное творчество. Типологические сходства служат верными показателями общих закономерностей литературного развития. Высший эффект действия общих

---

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960, с. 253.

закономерностей заключается в полноте и частоте типологических сходств.

Цель изучения литературных влияний, преемственных литературных связей состоит в раскрытии их творческого результата. Результат этот тем значительнее, чем полнее, совершеннее осуществлено творческое преобразование унаследованного, воспринятого элемента. Высший эффект преемственного развития литературы состоит не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии. Если при этом сходство позднего с ранним и сохраняется, то сохраняется как нечто общее в разных индивидуальностях, как сходство отдельных аспектов в непохожем целом. Так по крайней мере проявляют себя преемственные связи в творчестве больших художников.

На развитие Гете, как он сам признавался, оказали глубокое действие некоторые сочинения Лессинга, а между тем, отмечал Чернышевский, «он нимало не напоминает собою Лессинга»<sup>1</sup>. Сильным было влияние Пушкина на Гоголя. «Ничего не предпринимал я без его совета, — признавался Гоголь. — Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою»<sup>2</sup>. А между тем Гоголь как художник ничем не напоминает Пушкина. «Только тогда можно понять величие Шевченко, — писал Иван Франко, — когда сравним его с его предшественниками и учителями, с польскими и российскими: Мицкевичем, Рылеевым, Пушкиным... он как сквозь индивидуален и отличается от них даже там, где учится у них»<sup>3</sup>. Это же можно было бы сказать вообще о выдающихся художниках и при этом с уместной по-

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 4, с. 176.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 11. М. — Л., 1952, с. 88.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Пархоменко М. Иван Франко и русская литература, с. 147.

правкой: они отличаются от своих учителей именно там, где у них учатся.

Если возникающая помимо всяких литературных влияний типологическая близость писателей характеризует самостоятельную верность каждого из них предмету изображения, велениям жизни, ее законам, то близкое сходство литературного происхождения обычно указывает на незавершенность творческого освоения традиции преемником, на его порабощенность образцом. Тем слабее творческая сила автора, чем больше замечается в его произведении чужого, взятого у других, похожего на них.

Итак, близкие аналогии и совпадения, возникающие независимо от литературных влияний, являются безусловными положительными показаниями по отношению к цели типологического изучения литературы. Что же касается аналогий, сближений, тем более совпадений, вызванных литературными влияниями, то было бы ошибочным столь же безусловно доверяться им в суждениях о художественной преемственности, если понимать последнюю как тот синтез унаследованного и новаторского, в котором растворяются следы частных влияний.

Разграничение аналогий с учетом их различного генезиса и роли их в решении разных задач сравнительного изучения является необходимым предварительным условием успешного исследования проблемы литературной преемственности. Разумеется, осуществить это разграничение нелегко, а порой и вообще невозможно, особенно при изучении межнациональных отношений таких родственных по историческим судьбам и находящихся в длительных взаимодействиях литератур, как славянские. Но это как раз и подсказывает необходимость воздерживаться от прямолинейного объяснения литературных «аналогий» чисто литературной «генеалогией». Необходимая здесь научная осторожность далеко не всегда соблюдается.

Многие авторы работ, посвященных проблеме классических традиций в современной литературе, односторонне увлекаются выискиванием текстуальных сходств, коллекционированием параллелей, подслушиванием созвучий, выслеживанием подобий, регистрацией похожих образов, ситуаций, слов, поисками готовых художественных «моделей» для установления литературной генеалогии произведений того или иного писателя. Формулы: как и у Пушкина, как и у Гоголя, как и у Некрасова, как и у Тургенева, как и у Толстого, как и у Чехова и т. д.—обильно и удручающе однообразно повторяются во множестве тех работ, авторы которых поставили себе благородную цель раскрыть идею литературной преемственности.

Открываемые в творчестве сравниваемых писателей, иногда разделенных целыми эпохами, соотношения, параллели, созвучные мотивы, нередко без надлежащего размышления о причинах наблюдаемых явлений и о возможности их независимого происхождения ставятся в генетическую связь, поспешно интерпретируются как проявление прямой зависимости более позднего от более раннего. Увлечение аналогиями, совпадениями (в большинстве случаев лишь кажущимися) приводит к тому, что литературное произведение превращается в сумму персональных влияний, в ряд пестрых наслоений. В результате механического перенесения свойств предшественников на последователей получается нивелирующий ряд: у Некрасова как у Пушкина, у Маяковского как у Некрасова, у Исаковского и Твардовского тоже как у Некрасова и т. д. Творческие индивидуальности унифицируются, выравниваются, сглаживаются. Малые становятся похожими на великих, а все великие — друг на друга. Но, как писал Белинский, «творения каждого великого поэта представляют собою совершенно особенный, оригинальный мир, и между Гомером, Шекспиром, Байроном,

Сервантесом, Вальтером Скоттом, Гете и Жорж Сандом общего только то, что все они — великие поэты»<sup>1</sup>.

Нет в литературоведении занятий более легких и более бесполезных, чем подозрительное выслеживание похожих или будто бы «похожих» мест, подсказанных будто бы классиками. Например: «Слепцов, как и Гоголь, уделял внимание городскому саду»; «У Слепцова петербургский полицейский «вездесущ», как у Гоголя»; «Так же, как у Гоголя, в «Уличных сценах» у Слепцова публика на Невском проспекте сменяется в зависимости от часа дня»<sup>2</sup> и т. д.

Исследовательские трудности в этих занятиях — минимальные. Мысль не испытывает препятствий, сопряженных с проблемой, так как не предполагает их существования. Ведется чисто зрительная работа по выявлению внешних очертаний сходных мест, их подсчету и регистрации и формулируются выводы ясные и категорические: у Маяковского с Гоголем и Щедриным «сходные, тождественные... образы». Маяковский «несомненно глядел на буржуев-«чистых» глазами Щедрина», поэт «прямо учится у Щедрина», «подобно Щедрину поэт обнажает пустоту и никчемность некоторых бюрократических учреждений»<sup>3</sup>.

Здесь, в этих работах, все случаи сходства, имеющие место в произведениях сравниваемых авторов, объявляются результатом воздействия старшего на младшего, воздействия же трактуются обычно как непосредственные, вызванные сознательным, преднамеренным обращением

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 10, с. 28.

<sup>2</sup> Войтоловская Э. Л. К вопросу о гоголевских традициях в творчестве В. А. Слепцова. — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Кафедра рус. лит., 1959, т. 198, с. 135, 139, 140.

<sup>3</sup> Поликанов А. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского. — Учен. зап. Шуйск. гос. пед. ин-та, 1956, вып. 3, с. 7, 8, 15, 43.

ученика к учителю. Здесь находят мнимое отражение большого писателя в малом и, стремясь на этом шатком основании прославить ученика, проваливают его, невольно превращают в бездумного кописта. Здесь все следы явного подражания, заимствования, цитации воспринимаются как нечто высокое, заслуживающее похвалы и даже восторга.

Одним словом, восхваляется то, что в лучшем случае заслуживает снисхождения (когда речь идет о незрелости, подражательности начинающего писателя) или даже порицания (когда перед нами явный пример литературного эпигонства).

Конечно, всякое бывает на свете. Есть и писатели, которые сочиняют свои произведения по книжным источникам, пишут с постоянной оглядкой на модели, пользуются только готовыми, унаследованными формами. К такого рода сочинениям метод выявления заимствований вполне пригоден. Но как произведения их не имеют отношения к искусству, так и изучение их не имеет ничего общего с наукой о литературе. И если по тем или иным причинам приходится писать о специалистах литературного монтажа, то писать надо, не впадая в неуместный здесь риторический пафос, писать только как о печальном явлении, дискредитирующем идею преемственности.

Но в работах, рассматриваемых нами, речь идет, как правило, о крупных советских художниках слова, которые во имя приобщения их к классическим традициям совершенно напрасно подвергаются жесточайшему публичному наказанию.

Погоня за аналогиями, обнаружение совпадений, часто имеющих независимое происхождение, открывание литературных источников там, где источником была реальная действительность, и т. д. и т. п. — все это характерно для длинного ряда статей и книг.

Конечно, отводится место и для оговорок относительно необходимости понимать усвоение традиции как процесс

«творческий переработки». Но вслед за благонамеренными пожеланиями продолжается все то же однообразное коллекционирование «текстуальных совпадений».

Степень положительной оценки современного писателя в такого рода работах оказывается в прямой зависимости от количества открываемых в его произведениях мест, напоминающих или якобы напоминающих чем-то творения великих предшественников. Авторы, избравшие признак сходства с произведениями классиков в качестве меры оценки современных произведений, усердно занимаются литературоведческой подгонкой последних под прославленные образцы творчества Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Толстого и Чехова, Горького и Маяковского и т. д. И сам Маяковский, отличавшийся во всем самобытностью и оригинальностью и всегда страстно воевавший с увлечениями «традиционалистов», во многих работах старательно уподобляется Пушкину или Некрасову.

В «Педагогической поэме» А. С. Макаренко, обособляя частности и произвольно анатомируя произведение, ищут традиции Лермонтова, Гоголя, Помяловского, Чехова, Горького, Маяковского, Серафимовича, Фадеева и т. д. Поиски продолжают и угрожают оригинальному автору полным лишением прав на творческую самостоятельность.

Одному кажется, что Макаренко, советовавший «учиться у Лермонтова», пишет в лермонтовской манере: «...почти не рассказывает — не описывает настроений и переживаний героев, а передает их в действиях и поступках»<sup>1</sup>. Другому представляется, что Макаренко, «подобно Чехову», отмечает перемену во внешнем облике

---

<sup>1</sup> Макаренко Г. С. Работа А. С. Макаренко над созданием «Педагогической поэмы». — В кн.: Макаренко А. С. Статьи. Воспоминания. Неопубликованные произведения. Львов, 1949, с. 133.

персонажей<sup>1</sup>. Третий, забывая всех прочих литературных учителей Макаренко, усматривает полную зависимость стиля «Педагогической поэмы» от «гоголевской манеры», проявляющейся якобы как в отдельных эпизодах, ситуациях, образах, так и в общей тональности произведения<sup>2</sup>. При этом и лермонтовская, и чеховская, и гоголевская манеры истолковываются весьма произвольно и упрощенно.

Иногда в увлечении поисками литературных влияний воздействию традиции приписывают такие свойства писателя, которые ей в сущности неподвластны. Так, например, генезис юмора в творчестве советских писателей нередко объясняют влиянием Гоголя, Щедрина или Чехова. Такое заключение по своей абсурдности равносильно утверждению, что художественный талант можно заимствовать из чужих рук. Художественный юмор — свойство дарования. Возможно стимулирование юмористического таланта соответствующими литературными образцами, возможно заимствование отдельных комических приемов, но если способность к юмору не заключена в собственном даровании писателя, то никакие литературные приемы не помогут.

Сама методика выявления «похожих» мест для сближения последователей с предшественниками страдает то буквализмом, то абстрактностью аналогий.

И такова уж логика дурной «традиции» увлечения формальными аналогиями в поисках классических традиций, что даже содержательные работы нередко бывают испорчены буквализмом, все той же страстью искать по-

---

<sup>1</sup> Ден Т. П. «Педагогическая поэма» А. С. Макаренко (о некоторых художественных особенностях романа). — В кн.: Вопросы советской литературы, т. 2. М. — Л., 1953, с. 335.

<sup>2</sup> См.: Морозова Н. А. Из наблюдений над стилем «Педагогической поэмы» (Макаренко и Гоголь). — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, 1957, № 230, сер. филол. наук, вып. 32.



хожие фразы и одинаковые слова. Читаем: «Чеховская концовка в «Дуэли» — «Стал накрапывать дождь» — точно воспроизводит фразу Л. Толстого из восьмой главы «Холстомера». Видимо, отдельные особенности «Холстомера», в том числе и лаконично-выразительное «Стал накрапывать дождь», хорошо запомнились и хранились в тайниках творческой памяти писателя. А когда Чехов писал финал «Дуэли», то близкая ему по лаконизму и художественной функции толстовская фраза всплыла в сходной психологической ситуации как неосознанная реминисценция»<sup>1</sup>.

Толстовская ли эта фраза, побудившая автора к столь глубокому размышлению? Есть ли в ней вообще что-либо специфическое для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя? Утверждаем: ровно ничего. Возьмите современные словари литературного языка — и там вы найдете примеры употребления данного выражения многими писателями, начиная с Пушкина<sup>2</sup>. Загляните в словарь 1814 года — и опять вы встретите указание на это выражение<sup>3</sup>. Оно общеупотребительное, оно общерусское, так как служит элементарным, естественным определением вполне конкретного явления.

Философия вокруг фразы «Стал накрапывать дождь» в работе автора, зарекомендовавшего себя исследованиями о Чехове, показалась нам первоначально забавной шуткой, высказанной для последующего ее разоблачения. Однако автор остается серьезным и в дальнейшем утверждает, что выражение «стоял, как вкопанный» в

---

<sup>1</sup> Громов Л. Чехов и его великие предшественники. — В кн.: Великий художник. Сб. статей. Ростов н/Д., 1959, с. 82 (курсив мой. — А. Б.).

<sup>2</sup> Толковый словарь русского языка, под ред. Д. Н. Ушакова, т. 2. М., 1938, с. 371; Словарь современного русского литературного языка, т. 7. М. — Л., 1958, с. 280—281.

<sup>3</sup> Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположений, ч. 3. Спб., 1814, с. 1103.

рассказе Чехова «На пути» является «гоголевским сравнением», заимствованным из рассказа «Ночь перед рождеством», где «как вкопанный, стоял кузнец на одном месте». И разумеется, усвоенная исследователем логика обязала его признать, что встречающиеся у Чехова слова «скучно и грустно» внушены лермонтовским стихотворением «И скучно, и грустно»<sup>1</sup>.

И конечно, в исследованиях подобного рода круг совпадений оказывается тем шире, а обнаружение их достигается тем легче, чем элементарнее те частицы формы и содержания, которые извлекаются из сравниваемых произведений. Но это мнимый успех. Он предопределен порочной методикой анализа. Любые два произведения, в целом не похожие одно на другое, можно превратить в сумму похожих частных. Бальзак презрительно называл «литературными бездельниками» тех, кто занимается мучительными разысканиями сходства между новыми и старыми произведениями. Если бы следовать по пути этих искателей сходства, говорил он, «нетрудно было бы доказать, что лишь в немногих сочинениях лорда Байрона и сэра Вальтера Скотта главная идея принадлежит им самим и что Буало по существу не был автором стихов своего „Поэтического искусства“»<sup>2</sup>. И еще одно авторитетное суждение по этому вопросу: «Только дикие невежды, черствые педанты, которые за буквою не видят мысли и случайную внешность всегда принимают за внутреннее сходство, только эти честные и добрые витязи букварей и фоллантов могли бы находить в самобытных вдохновениях Лермонтова подражания не только Пушкину или Жуковскому, но и гг. Бенедиктову и Якубовичу»<sup>3</sup>.

Анатомизация целого, дробность деления, доведенная до размеров отдельных фраз и слов, нейтральных по от-

---

<sup>1</sup> Громов Л. Чехов и его великие предшественники, с. 89, 95.

<sup>2</sup> Бальзак О. Собр. соч., т. 15, с. 430.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 5. с. 453.

ношению к целому и не заключающих в себе решительно ничего специфического для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя, не приближает, а отдаляет исследователя от понимания подлинных результатов влияния. По справедливому замечанию В. А. Архипова, «чем мельче дробилось целое, тем шире становился круг подобия, тем большую „убедительность“ приобретала теория влияния и заимствования... Здесь погибало все живое, неповторимое, уничтожалось особенное, конкретное»<sup>1</sup>. Методика погружения в микроскопические детали ради поисков желаемого сходства ничего не сулит, кроме обманчивых перспектив. Сложные влияния неуловимы в простейших формах, и чем они сложнее, тем бесплоднее поиски, идущие в этом направлении. «Вы никогда не узнаете, на что похожа мышь, — сказал американский ученый Ганс Селье, — если будете тщательно изучать ее отдельные клеточки под электронным микроскопом, так же как не поймете прелести собора, подвергая каждый его камень химическому анализу»<sup>2</sup>.

Изучая наследование литературных традиций, мы прежде всего стремимся разгадать непреходящее значение высших образцов. И это не напрасно. Может быть, нигде не велика так роль выдающейся личности, как именно в области художественного творчества. Но эта роль неподвластна дробным эмпирическим наблюдениям. Томас Манн писал о Л. Н. Толстом: «Под его воздействием могут возникать произведения как по духу, так и по форме весьма между собою несходные и, что всего существеннее, совершенно отличные»<sup>3</sup>. Влияние Пушкина на русскую литературу, или Шевченко на украинскую, или Янки Купалы на белорусскую не может быть

---

<sup>1</sup> Архипов Вл. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. М., 1965, с. 186.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Научное творчество. М., 1969, с. 298.

<sup>3</sup> Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960, с. 622—623.

измерено путем накопления видимых фактов их воздействия на последователей. Это только часть дела, и притом часть не самая существенная. Любой перечень следов влияния лишь в малой степени характеризует их значение для литературы своего и последующего времени. Более важно уяснить, что каждый из этих поэтов показал меру художественных возможностей своего народа, резко повысил уровень национальной эстетической мысли, оказал общее воздействие на весь ход дальнейшего литературного развития, а тем самым и на отдельные творческие индивидуальности. Пушкин «первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела», и «вся возможность дальнейшего развития русской литературы была приготовлена и отчасти еще готовится Пушкиным»<sup>1</sup>.

## 2

Приходится нередко встречаться и с такими работами, которые грешат уже не буквализмом аналогий, а бездоказательными сближениями писателей на основании весьма общих признаков, не дающих сколько-нибудь определенного представления о соотносительности творческих индивидуальностей. Для иллюстрации этого приема обратимся снова к работам о Чехове, имеющим на этот раз своей задачей изучение его влияния на советских писателей. Вот, например, статья, автор которой усердно возводит к «Степи» Чехова все те произведения советских писателей, заглавия или содержания которых касаются степи, хотя художник, изображающий степь, может стоять дальше от Чехова, нежели художник, описывающий, например, море. Внешнее сходство темы в произведениях двух писателей ничего не говорит в пользу художественной преемственности.

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 2. с. 475.

В статье также утверждается, что «Павленко вслед за Чеховым заботится о том, чтобы были переданы особенности индивидуального восприятия ребенка», что «Павленко близок к Чехову и своей любовью к детям», что «по-чеховски тепло, с мягкой улыбкой взрослого человека смотрит Павленко на своих маленьких героев в повести «Степное солнце», в романе «Счастье», в последнем рассказе «Дети Кореи», в статье «Дети и мы»<sup>1</sup>.

Таким образом, любовь к детям, свойственная всем нормальным людям, и элементарная обязанность художника слова, изображающего детей, верно передавать их возрастные особенности объявляются единоличным свойством Чехова и ставится под сомнение способность Павленко самостоятельно, без помощи Чехова, возвыситься до общечеловеческого чувства любви к детям.

Далее мы узнаем, что Павленко применял «чеховский принцип создания разнообразного эмоционально окрашенного пейзажа», «приводил пейзаж в соответствие с характерами героев, их переживаниями, настроениями, подчинял центральной идее произведения»<sup>2</sup>. Другой автор в свою очередь полагает, что чеховская традиция в изображении природы, воспринятая, по его мнению, «большинством советских писателей-рассказчиков», состоит в использовании пейзажа как средства психологической характеристики персонажа<sup>3</sup>. Как видим, под чеховским принципом изображения природы авторы этих статей подразумевают то, что вообще характерно для пейзажа в реалистическом произведении и что вообще доступно

---

<sup>1</sup> Семанова М. Л. К вопросу о традициях А. П. Чехова в современной прозе. — В кн.: Вопросы советской литературы, т. 3. М. — Л., 1956, с. 275—276.

<sup>2</sup> Там же, с. 275.

<sup>3</sup> Огнев А. В. О традициях А. П. Чехова в творчестве Сергея Антонова. — В кн.: А. П. Чехов. Материалы науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения писателя. Кустатай, 1960, с. 151.

писателю, хоть сколько-нибудь оправдывающему свое назначение.

Мы вовсе не отрицаем зависимости П. Павленко, или К. Паустовского, или С. Антонова от чеховской традиции (такую зависимость признавали и сами эти писатели), а лишь возражаем против тех приемов, которыми пользуются исследователи. В слишком абстрактно формулированных «чеховских» принципах (любовь к детям, соответствие пейзажа переживаниям героев и пр.) нет ничего собственно чеховского.

Обращает на себя внимание также стремление найти в изучаемом произведении множество персонально выраженных разрозненных влияний, окружить писателя возможно большим числом учителей, выделив каждому из них свое особое место в произведении ученика.

Вот один пример из множества такого рода разысканий. Автор статьи усердно ищет — и, конечно, находит — следы влияния многих русских классиков в повести болгарского писателя Елина Пелина «Гераковы». В этой повести будто бы «явственно ощущается близость Елина Пелина к творчеству Л. Н. Толстого». В некоторых отношениях Елин Пелин «явно следует Салтыкову-Щедрину», также «явно чувствуется близость творческих принципов Елина Пелина и Чехова, ощущается близость их лучших произведений — повестей „Гераковы“ и „В овраге“». Разумеется, не забыто и благотворное воздействие М. Горького на творчество Елина Пелина<sup>1</sup>. Если бы все это эклектическое смешение «явно ощущаемых» следов влияния столь разнородных художников было не мнимым, а действительным, то не могло бы быть и речи о «Гераковых» как замечательном и оригинальном произведении болгарской литературы.

---

<sup>1</sup> Шайкевич Б. А. Повесть Елина Пелина «Гераковы». — Труды. Одесск. гос. ун-та, 1958, т. 148, сер. филол. наук, вып. 7, с. 112—120.

Нередко бывает так. Один находит в изучаемом произведении прямые отзвуки наследия Пушкина, другой открывает гоголевские места, третий требует не забыть чеховского взноса, четвертый, припоминая, что автор похвалил Лермонтова, прибавляет к списку дольщиков и его, пятый спешит выкроить участок для Горького, шестой негодует, что в распределении площадей забыли Маяковского, и принимает соответственные меры по «устранению упущений». Желание открыть еще одного учителя, продлить список заимодавцев, расчленив текст произведения на куски, написанные будто бы подобно такому-то и такому-то предшественнику, стремление во что бы то ни стало различить в изучаемом произведении отдельные голоса многих и самых разнохарактерных предшественников — все это приводит к тому, что голос самого исследуемого автора исчезает, становится рупором разного рода литературных реминисценций; творческий процесс уподобляется механическому заимствованию из разного рода источников то образа, то выражения, то сравнения, то просто слова, то пейзажа и т. д.

Иронизируя над теми, кто считает чрезвычайно важным и возможным установить с полной несомненностью источники, которыми мог пользоваться писатель, Гете высказал следующее остроумное суждение: «Это смешно! С таким же основанием можно было бы расспрашивать хорошо упитанного человека о тех быках, овцах и свиньях, которых он съел и которые сделали его сильным»<sup>1</sup>.

Невольно создается впечатление, что некоторые авторы видят идеал исследования в том, чтобы в каждой строке, написанной нашими литературными современниками, найти первоисточник в произведениях великих предшественников. Список учителей растет, на плечи учеников взваливается все более тяжелый груз традиций, и нередко преемники оказываются печальными жертвами

---

<sup>1</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, с. 408.

непосильной тяжести. Исследователи же в своем слепом увлечении не замечают этого и продолжают восхищаться выносливостью избранных ими объектов.

И хотя это усердие литературоведов вдохновляется благородным субъективным побуждением возвысить приемников до уровня предшественников, оно неизбежно приводит к противоположному результату: внушает представление о том, что наследники живут только за счет завещанных отцами капиталов. Похвала превращается в незаслуженное оскорбление, в оскорбление сходством с другими, лишением права на элементарную самостоятельность.

Разумеется, думающий читатель, знающий и любящий советскую литературу, не поддается этим внушениям и найдет бессмысленным толкование сатиры Маяковского как переложение сатир Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина; «Педагогической поэмы» Макаренки — как книги, подсказанной чтением произведений Лермонтова, Гоголя, Чехова. «Тихий Дон» Шолохова он будет по-прежнему воспринимать как замечательное произведение нашей эпохи, пройдя мимо статей, уподобляющих шолоховскую эпопею своду реминисценций из «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого, «Матери» Горького, «Чапаева» Фурманова, «Железного потока» Серафимовича<sup>1</sup> и т. д.

### 3

Если в изучении классической традиции наблюдается тенденция окружать советского писателя толпой «учителей», отводя каждому из них свою долю в произведении ученика, то творческое взаимодействие литературных со-

---

<sup>1</sup> Васильев В. Г. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне». — Учен. зап. Магнитогорск. гос. пед. ин-та, 1958, вып. 7, с. 3—30.



временников трактуется нередко в плане односторонних воздействий, идущих со стороны Горького и Маяковского. В прямую зависимость от первого ставят прозаиков, от второго — поэтов.

В литературе социалистического реализма произведения М. Горького — образец воплощения той подлинной преемственности лучших художественных традиций прошлого, которая, обогащая художника опытом многих предшественников и современников, оставляет его творцом-новатором, свободным хозяином литературных замыслов, внушаемых переживаемой эпохой.

М. Горький оказывал при жизни и продолжает оказывать своими произведениями огромное и разностороннее влияние на современных писателей. Естественно поэтому, что выяснение роли Горького в развитии нашей литературы является одной из самых важных проблем советского литературоведения, и хорошо, что этой проблеме уделяется большое внимание, что специально ей посвящено немало работ и что ее не минуют все те, кто изучает историю советской литературы в целом или же творчество ее отдельных представителей. Но методология исследования данной проблемы страдает серьезными изъянами.

Исследователи сплошь и рядом лишают младших современников Горького малейшей самостоятельности. Напишут ли они о молодом революционере — сейчас же будет заявлено о влиянии на этот образ образа Павла Власова; покажут ли они мать революционера — сейчас же она окажется в писаниях интерпретаторов вариацией Ниловны; зайдет ли речь об автобиографических произведениях — и в них ищут отражение автобиографической трилогии Горького, и т. д. Все писатели, обращающиеся к фольклору, поступают так, будто бы только под воздействием призыва Горького учатся на традициях устно-поэтического творчества народа.

Ищут горьковские «похожие» образы, темы, выражения. Кропотливо подмечают, регистрируют элементарные

сходства (чаще всего воображаемые) — и этим удовлетворяются. При этом забывается, что если очень похоже, — значит плохо. Между тем сам Горький о своих литературных современниках был иного мнения. Он видел в них много сильных, вполне самостоятельных, оригинальных дарований. Он учился не только у великих предшественников, но и у своих младших современников. Он говорил: учусь «даже у литераторов моложе меня лет на тридцать пять, у тех, которые только что начали работать, чьи дарования еще не в ладах с умением, но голоса звучат по-новому сильно и свежо»<sup>1</sup>.

Велика роль выдающейся личности в сфере искусства. И чем крупнее художник слова, тем значительнее его воздействие на других писателей. Но это воздействие не одностороннее. Гении сами вырастают на широком основании жизни, сами испытывают идущее «снизу» влияние массовых общественных сил, в том числе и литературных. И нельзя представлять дело так, что движение опыта, «традиции» идет только в одном направлении, только от великих к малым, ниспадает с горных высот. Массовое литературное движение всегда является необходимой исторической предпосылкой для рождения гениальных писателей. Это нередко забывается, когда речь заходит о Горьком. Вместо того чтобы показать гения социалистического реализма как вершину, опирающуюся на широкое основание, как деятеля, окруженного многочисленным племенем писателей, рожденных, как и он, социалистической революцией, нередко показывают его уединенным утесом. Да, влияние Горького на развитие литературы огромно. Однако следует искать не только созвучие советских писателей с Горьким, но и созвучие Горького с писателями его времени, раскрывать не только то, что он дал другим, но и что сам как художник получил от других.

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 24, с. 264.

В свое время Н. К. Пиксанов справедливо предостерегал: «Не надо гиперболизировать значение Горького. Не надо монополизировать исключительно за ним роль воспитателя национальных литератур»<sup>1</sup>.

В статье «Горьковские традиции (К постановке вопроса)» К. Зелинский предпринял вполне своевременную и во многом ценную попытку критически пересмотреть упрощенный подход к изучению горьковских традиций в литературах народов СССР и внести ясность в методологию этого вопроса. Автор возражает против сведения использования горьковского опыта «к простому перениманию горьковских идей и даже образов, сюжетов и положений»<sup>2</sup>, против некритического отношения к декларативным высказываниям отдельных писателей братских народов о значении М. Горького для их творчества, призывает не забывать о национальных истоках и национальных традициях творчества того или другого писателя, о примате действительности над литературными влияниями и т. д. Однако когда К. Зелинский переходит от своих верных программных положений к их практическому применению в анализе творчества писателей, он порой сам становится на отвергаемый им же самим путь — путь поисков элементарных фактических подобий или же констатации слишком отвлеченных созвучий, утверждаемое восхождение которых к Горькому не может быть доказано. Приведем некоторые примеры.

Пример первый: сопоставление «Абая» М. Ауэзова и повестей «Детство» и «В людях» М. Горького.

«Подобно тому как Алеша Пешков в семье своего жестокого деда старика Каширина инстинктивно тянулся к бабушке, которая знала столько народных пословиц и песен и была каким-то живым воплощением и женского

---

<sup>1</sup> Пиксанов Н. К. Горький и национальные литературы. М., 1946, с. 88.

<sup>2</sup> Зелинский К. Литературы народов СССР. Статьи. М., 1957, с. 155.

добра, и народной мудрости, так и мальчик Абай инстинктивно тянется к бабушке Зере и своей матери Улжан в полигамной семье своего сурового и жестокого отца Кунанбая...

Подобно тому как бабушка в «Детстве» Горького является носителем народной мудрости, человеколюбия, любви к миру и красоте природы, такой же „большой матерью“, чья жизнь незримо слита с жизнью народа и самой природы, представляется бабушка Зера в романе казахского писателя.

Подобно тому как в «Детстве» первые впечатления красоты природы в поездке по Волге сменяются неожиданно мрачными впечатлениями, ставящими в тупик Алешу Пешкова (смерть отца, гроб брата на пароходе), так же сменяются впечатления и у юноши Абая. Сначала картины необозримой степи, приближение к родному аулу, ожидание встречи с близкими, и вдруг история с бедняком Кодаром, зверство отца. Подобно тому как дед Каширин, деспот и самодур, выгоняет Алешу из дому и пускает «в люди», так и Абай живет в ауле бабушки и матери, каждый день ожидая грозы со стороны такого же деспота и самодура отца, хранителя патриархально-родовых устоев. Можно найти созвучия даже в пробуждении романтической влюбленности обоих юношей. У Алеши — к «фарфоровой закройщице» Людмиле, у Абая — к Тогжан»<sup>1</sup>.

Прерываем выписку, чтобы сказать, что и взаимная привязанность внука и бабушки, и бабушкины сказки, и жестокие отцы или деды, и смена детских впечатлений, и романтическая влюбленность юношей, то есть абсолютно все содержание наблюденных Зелинским «подобий» не несет в себе ничего специфически ауэзовского или горьковского, все это обыкновенные явления жизни. И если все же Ауэзов для воспроизведения именно этих фактов действительности пользовался горьковскими пер-

---

<sup>1</sup> Зелинский К. Указ. изд., с. 212, 213—214.

сонажами, то К. Зелинскому, для того чтобы оставаться последовательным, нужно было бы признать Ауэзова подражателем и не делать такого вывода: «В романе М. Ауэзова нельзя назвать ни одного положения, ни одной сцены, которая была бы непосредственно заимствована или перенесена из произведений Горького»<sup>1</sup>.

Мы убеждены, что этот вывод верен, а список «подобий», будто бы восходящих к Горькому, является искусственным построением.

Пример второй: сопоставление «Воспоминаний» С. Айни с «Детством» и «В людях» М. Горького.

Мальчик Садриддин «сродни Алеше Пешкову из «Детства». И тетушка Тута, которая рассказывает Садриддину сказки и песни, также неувовимо напоминает нам бабушку из «Детства»... На множество фигур, с которыми сталкивается мальчик Садриддин, он смотрит тем же критическим взором, каким герой «Детства» глядел вокруг себя... Садриддин, так же как и Алеша, полон любви к книгам, к поэзии, к песне»<sup>2</sup>.

Разумеется, не составляет большого труда находить элементарные аналогии в людях одного возраста, а в их семейно-бытовых отношениях всегда можно открыть что-либо общее, что-то «неувовимо напоминающее», если речь идет о детях, родителях, бабушках и дедушках. Но разумеется также, что все это не имеет отношения к проблеме литературной преемственности.

В исследовании К. Зелинского читатель найдет немало примеров, раскрывающих творческую трансформацию горьковского элемента в произведениях тех или иных писателей народов СССР. Но тем рельефнее на этом фоне выступают частично нами приведенные случаи поисков внешних «подобий», компрометирующих отправные, программные тезисы исследователя.

---

<sup>1</sup> Зелинский К. Указ. изд., с. 214.

<sup>2</sup> Там же, с. 222—223.

«Погоня за буквальными совпадениями в текстах менее всего продуктивна; этим внешним примером устанавливается не больше, как только механическое заимствование, «цитирование». При изучении «влияний» необходимо строго различать случайное совпадение, внешнее сходство, просто заимствование, прямое подражание, наконец — органически переработанное возбуждение — истинное влияние. Внешнее сходство, иногда поразительное, само по себе еще не есть влияние и при изучении может оказаться только совпадением. Два писателя, независимо один от другого, *sua sponte*, могут создавать одинаковые образы. Отсюда навстречу увлечению заимствованиями выдвигается теория полигенезиса, отводящая большее место оригинальному творчеству... В тех случаях, где литературное влияние несомненно, настоятельно необходимо шире ставить его изучение, не связывая себя сравнением только двух произведений или двух авторов, но вовлекая в кругозор всю сложную среду, в которой воспитывается поэт. При этом анализ должен быть двухсторонним: выделяя в творчестве писателя чуждые возбуждения, реминисценции, заимствования, необходимо в то же время ясно определить его оригинальную поэтическую стихию»<sup>1</sup>.

При изучении историко-литературной преемственности важно найти не просто отдельные элементы сходства, а то, что в какой-либо мере характеризует общность творческих замыслов, единство или близость идейно-эстетических принципов. Только разобравшись в идейном содержании сравниваемых произведений, изучив их связи с жизнью, мы можем открыть подлинно творческое, а не формальное усвоение художественной традиции.

В исследовании проблемы литературной преемственности основная трудность заключается именно в том, что

---

<sup>1</sup> Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер (Переоценка традиций). М., 1922, с. 44—45.

бы найти у сравниваемых писателей, иногда во многом очень различных, родственные объекты или аспекты изображения, сходные моменты эстетического отношения к действительности. Метод установления генетической связи последователя с предшественником на основе внешнего сходства в слоге, в образах, в композиции сводит сложную проблему творческого взаимоотношения писателей к подражанию и не дает возможности провести грань между эпигонством и подлинно творческой учебой.

#### 4

Сами попытки уловить преемственность по признакам сходства обличают их авторов в упрощенном понимании сущности традиции. Последняя представляется им в виде простой суммы разрозненных индивидуальных традиций — пушкинской, гоголевской, толстовской, чеховской, горьковской и т. д., в виде некоего склада литературного инвентаря, из которого вещи, обозначенные клеймом мастера, выдаются напрокат по требованию пишущих. В действительности же, конечно, образование традиции, ее жизнь — это сложный процесс.

Традиция данного писателя и традиция, обозначаемая его именем, — это не одно и то же. Мы говорим: пушкинская традиция или толстовская традиция, но каждое из этих понятий представляет собою синтез традиций. Именем какого-либо крупного писателя озаглавляется не только собственно то, чему он положил начало, но и предшествующий коллективный опыт, который получил в его творчестве наиболее полное и совершенное выражение, а также и то, что в последующем опыте порождено его влиянием. Художественные традиции, берущие начало в творчестве отдельных писателей, находятся в постоянном взаимодействии, скречивании, в процессе обновления и обогащения. Более поздняя традиция

включается в более раннюю, преобразуя ее; одновременные элементы традиции взаимопроникают и видоизменяют друг друга в дальнейшем творческом процессе. В результате этого индивидуальные вклады в художественный метод познания действительности опосредствуются в сложном синтезе, образуют единую коллективную традицию, расчленение которой остается всегда более или менее условным и которая приобретает как бы анонимный характер. Читая произведения более ранних писателей, мы неизбежно воспринимаем их через призму впечатлений, полученных от чтения более поздних авторов. Чем продолжительнее время, отделяющее нас от предшественника, тем труднее обозначить, сформулировать, выделить в чистом виде его индивидуальную традицию.

Эта синтезирующая работа времени часто забывается, и следствием этого забвения является увлечение персонафикацией традиций, приписывание одному предшественнику того, что не составляло его исключительной принадлежности, а было общим достоянием многих литературных деятелей.

Так, например, если заходит речь о традиции в области психологического анализа, то независимо от конкретных форм его проявления у последователя (а эти формы весьма разнообразны) почти непременно избирается в литературные родоначальники мастер изображения «диалектики души» Лев Толстой. Как будто другие классики реализма, каждый из которых обладал высокой психологической культурой и оригинальным методом проникновения в человеческую психику, ничего существенного не оставили в этой области своим литературным наследникам.

Художественный психологизм Толстого хорош не в абсолютном, универсальном значении, а только в связи с теми задачами, которые преследовал писатель, и теми человеческими характерами, которые его преимущественно интересовали. Предполагать, что толстовский психологи-



ческий метод затмил или отменил методы других классиков,— значит упрощать и унифицировать сложную проблему художественного постижения человеческой психики.

С такой же непродуманной торопливостью лаконизм в обрисовке типов возводится почти обязательно к Чехову, хотя лаконизм письма был характерен не только для него, но, например, едва ли в меньшей степени и для Лермонтова и Тургенева и был вообще одной из примечательных черт русского реализма.

Когда речь заходит о сатирической традиции в творчестве Демьяна Бедного или Маяковского, то присущие вообще сатирической поэтике приемы иронии, комизма, аллегории, фантастики, гиперболы, гротеска, зоологических уподоблений возводятся как к первоисточнику к сатире Гоголя, Салтыкова-Щедрина или Некрасова<sup>1</sup>. Поскольку гоголевский, щедринский, некрасовский акценты в данном случае не уточняются, то и генеалогия приемов, прикрепление их к тому или иному предшественнику остаются неубедительными. Вернее сказать, начало этих приемов следует видеть прежде всего в специфике сатиры вообще и в коллективной художественной сатирической традиции.

Относят, например, к определенному предшественнику зооморфические формы в сатире, тогда как это стало общим достоянием жанра, утратившим своего автора.

В «Диалектике природы» Ф. Энгельс говорит: «Дарвин не подозревал, какую горькую сатиру он написал на людей, и в особенности на своих земляков, когда он доказал, что свободная конкуренция, борьба за существование, прославляемая экономистами как величайшее историческое достижение, является нормальным состоя-

---

<sup>1</sup> Бесчеревных В. С. Сатирические традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина в басенном творчестве Демьяна Бедного. — Учен. зап. Адьгейск. гос. пед. ин-та, 1957, т. 1; Поликанов А. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского.

нием *мира животных*»<sup>1</sup>. Общественный строй, основанный на принципах индивидуализма и эксплуатации и раздираемый антагонистическими противоречиями, всегда давал сатирикам достаточный повод для изобличающих сопоставлений людей с животными. Закон борьбы за существование, господствующий в зоологическом мире, выступал в данном случае в качестве ядовитой пародии на социальные отношения и моральные принципы, прославляемые идеологами эксплуататорских классов. Естественно поэтому, что одним из самых древних и неумирающих приемов сатирической типизации является комическое уподобление людей животным, использование зоологических образов для осмеяния социальных пороков. Зоологизм — это как бы один из знаков сатирической азбуки, которой пользуются сатирики и баснописцы всех времен и народов. От древнего баснописца Эзопа и до сатириков наших дней прием зоологических уподоблений сохраняет свою силу, остается одним из наиболее действенных орудий обличения. Он нашел свое широкое применение в народных сатирических сказках, в баснях, в сатирических произведениях Свифта, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Гейне, Беранже, Лабуле, Нскрасова и др.

Общепотребительность этого приема в сатире не может быть объяснена только тем, что в неблагоприятных политических условиях он служит «эзоповским» прикрытием социальных обличений. При исчезновении этих условий прием продолжает существовать: Демьян Бедный писал, а Сергей Михалков продолжает писать басни, «герои» которых нам знакомы еще по Крылову. И дело тут не просто в устойчивости художественной традиции. Традиция отмирает, если в ней нет больше надобности. Сохранение традиции, когда она признается соответствующей новым задачам искусства, можно объяснить только тем, что для этого есть объективные основания. Точно

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 359.

так же и в повторяемости, преемственности зоологических уподоблений в сатире должно видеть не простое следование некогда установившейся традиции, не проявление «заимствования» или «влияния», а постоянно заново возникающее явление при известной опоре на традицию. Художники воспринимают из опыта предшественников прежде всего то, что соответствует эстетическим задачам нового времени.

Общей почвой, на которой возникают зоологические уподобления, служит главная цель сатиры — показать отрицательные типы в низком и смешном виде. Сравнение их с животными — один из наиболее остроумных приемов в достижении этой цели.

Что касается наделения сатирических персонажей значимыми именами и кличками, то и этот прием изначально принадлежит сатирикам вообще и никому в частности. Все они обычно прибегают к нему, как бы следуя народной поговорке: «по шерсти и кличка». В русской литературе вслед за Фонвизиным, Грибоедовым, Гоголем постоянно пользовался этим приемом сатирической типизации Салтыков-Щедрин, а затем и другие сатирики вплоть до наших дней. И, конечно, попытки некоторых литературоведов объяснить, например, наименования действующих лиц комедий Маяковского влиянием, идущим от поэмы Некрасова «Современники»<sup>1</sup>, не заключают в себе никакого существенного смысла.

Замечается также, что поиски преемственности традиций в большинстве исследований замыкаются пределами жанра. В прозаике ищут прозаиков, в поэте — поэтов, в драматурге — драматургов, в романисте — романистов, в новеллисте — новеллистов, в сатирике — сатириков. Соответственно такому пониманию предполагается, что в «Хождении по мукам» А. Толстого или «Тихом Доне»

---

<sup>1</sup> См.: Ларцев В., Шагинян Р. К вопросу о влиянии традиций Некрасова на творчество Маяковского. — «Звезда Востока», 1953, № 7, с. 106.

Шолохова следует искать прежде всего отзвуки «Капитанской дочки» Пушкина, «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого. Если же объектом сравнительного изучения являются поэмы Твардовского, то опять-таки дело начинается с выбора соответственной жанровой «модели» в творчестве поэтов-предшественников.

Несомненно, что преемственность между писателями, работающими в одном и том же или в родственных жанрах, нагляднее проявляется и удобнее для научных наблюдений. Но несомненно также, что движение традиции по линии жанра есть лишь одно из проявлений преемственности. Значительно больший интерес и, конечно, большие трудности в изучении преемственности представляют ее, так сказать, «перекрестные формы»: воздействия прозаика на поэта или поэта на прозаика, романиста на рассказчика или драматурга, рассказчика или драматурга на романиста и т. д. Едва ли будет ошибкой считать, что, например, поэт Пушкин оказал на прозаика Гоголя большее влияние, чем на поэта Некрасова, а Некрасов, в свою очередь, испытал со стороны Гоголя более сильное воздействие, даже в области художественной формы, нежели со стороны предшествующих или современных ему поэтов.

Должен помнить «прозаик о поэте и поэт о прозаике»<sup>1</sup>, — говорил А. Блок, подчеркивая значение такого творческого взаимодействия. В. В. Кожин убедительно показал, что русская лирическая поэзия 50-х годов оказала свое воздействие на становление русского романа 60—70-х годов, «послужила своего рода мостом, переходной ступенью от «очерковой» литературы 40-х—50-х годов к величайшей эпохе русского — и одновременно мирового — романа»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Блок А. Указ. изд., т. 5. М., 1971, с. 531.

<sup>2</sup> Кожин В. В. О «поэтической эпохе» 1850-х годов (К методологии истории русской литературы). — «Русская литература», 1969, № 3, с. 30.

Это верно. Добавим лишь, что благотворно влияла на становление романа не только лирика собственно 50-х годов, но и предшествующая ей, и, конечно, прежде всего поэзия Пушкина и Лермонтова.

Поиски литературных источников сатиры Гоголя или Салтыкова обычно ограничиваются рассмотрением традиций предшествующей сатиры. В частности, вспоминаются темы, подсказанные Пушкиным Гоголю, «История села Горюхина» как литературный прототип щедринской «Истории одного города». Все это, конечно, играло свою роль. Но еще большее значение имело для формирования наших великих сатириков воздействие на них не сатирической только струи, а всей поэзии Пушкина в целом, вооружавшей русскую литературу высоким эстетическим критерием, что для сатириков так же важно, как и для других писателей.

О традициях русского реализма в поэзии Абая Кунанбаева Мухтар Ауэзов писал: «Одним из любимых и особо выделенных Абаем русских писателей второй половины XIX века был Салтыков-Щедрин. На первый взгляд может показаться странным, если не парадоксальным, установление родства Абая-поэта, не писавшего к тому же сюжетных произведений, с русским писателем-прозаиком, автором сатирических сказок, новелл и романов»<sup>1</sup>.

• 5

Текстуальные аналогии, образные подобия, психологические созвучия в художественных произведениях — понятия весьма субъективные, шаткие, открывающие неограниченный простор для фантазии и потому в научном отношении ненадежные.

---

<sup>1</sup> Ауэзов Мухтар. Традиции русского реализма и казахская литература. — В кн.: Сборник статей о казахской литературе. Алма-Ата, 1957, с. 14.

При богатой эрудиции и развитых ассоциативных способностях можно, например, тянуть преемственные нити от Сервантеса к Твардовскому и усматривать в образе Моргунка из «Страны Муравии» воссоединение черт Дон-Кихота и Санчо Пансы<sup>1</sup>.

Внешние, приблизительные, кажущиеся аналогии, понимаемые то слишком абстрактно, расплывчато, то, напротив, буквалистски элементарно, можно найти в любых сопоставленных произведениях, взятых без выбора, сколько угодно. Все зависит от желания искать аналогии. При этом условии шолоховские героини Аксинья, Дуняшка, Ильинична окажутся похожими на толстовских героинь — Анну Каренину, Наташу Ростову, графиню Ростову<sup>2</sup>; эпизод казни Подтелкова из «Тихого Дона» может напоминать казнь Тараса Бульбы из одноименного произведения Гоголя и суд над Павлом Власовым из «Матери» Горького<sup>3</sup>; М. Исаковский — Пушкина, Некрасова и Маяковского, взятых вместе<sup>4</sup>.

Очевидно, что это отыскивание в сравниваемых произведениях слишком общих или, напротив, слишком элементарных сходств ведет литературоведа в область чистых фикций. Но если даже удастся обнаружить не кажущееся только, а более близкое, убедительное сходство, то все же констатация его еще вовсе не доказывает факта генетической зависимости более позднего литературного явления от более раннего. Обнаружением сходства (действительного, а не мнимого) не заканчивает

---

<sup>1</sup> Эльсберг Я. Классическое наследство и художественное новаторство литературы социалистического реализма. М., 1959, с. 23—24.

<sup>2</sup> Лежнев И. Михаил Шолохов. М., 1948, с. 420—426.

<sup>3</sup> Васильев В. Г. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне», с. 4, 8.

<sup>4</sup> Бузник В. В. Раннее творчество М. Исаковского и традиции русской классической поэзии. — В кн.: Вопросы советской литературы, т. 3. М. — Л., 1956, с. 288—334.

ся, а лишь начинается сложная аналитическая работа, которая может опровергнуть или подтвердить первоначальные предположения о литературном происхождении сходства.

Чем вызвано сходство? Не объясняется ли оно общностью предмета изображения или идейно-творческих задач сравниваемых писателей, каждый из которых творил вполне самостоятельно, независимо друг от друга? Таков первый и основной вопрос, выяснение которого может сделать все остальные вопросы о природе аналогий излишними или, напротив, необходимыми в плане изучения литературной преемственности.

Даже представители старого академического литературоведения, преувеличивавшие роль заимствований и влияний, проявляли больше, чем многие современные литературоведы, благоразумия, осторожности, критичности в объяснении генезиса частных литературных аналогий, не спешили возводить их к литературным источникам. Уместно напомнить следующие слова, сказанные более ста лет тому назад: «Чем проще и естественней мысль или форма, тем труднее доказать, что она занята, тем легче предполагать, что она порождена естественною потребностью»<sup>1</sup>.

Очень часто то, что пытаются объяснить исключительно или преимущественно литературной традицией, находит свое действительное объяснение на почве непосредственной жизни. История литературы знает немало независимых совпадений. В одном из своих писем Флобер сообщал о поразившем его сходстве некоторых сцен в «Мадам Бовари» и в тех произведениях Бальзака,

---

<sup>1</sup> Срезневский И. И. Памятники X века до Владимира Святого. — В кн.: Исторические чтения о языке и словесности в заседаниях II отделения Академии наук 1854 и 1855 гг. Спб., 1855, с. 13.

с которыми впервые он познакомился позднее. В «Деревенском лекаре» Бальзака он открыл такую же сцену, что и в своем романе: посещение кормилицы. «Те же детали, те же эффекты, тот же замысел; можно было бы подумать, — говорит Флобер, — что я у него списал... «Луи и Ламбер», как и «Бовари», начинается с поступления в коллеж, есть даже одинаковые выражения»<sup>1</sup>. Причина такого рода совпадений заключается в сходстве изображаемых явлений жизни. «Наверное, — писал Флобер, — моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно»<sup>2</sup>.

Прочитав «Легенду веков» Гюго, Флобер писал: «Я нашел три великолепных детали, отнюдь не исторических, которые имеются в «Саламбо». Придется их убрать, иначе начнут кричать о плагиате. Ведь бедняки всегда воруют!»<sup>3</sup>.

В 1936 году профессор Софийского государственного университета П. М. Бицилли опубликовал статью «Заметки о Толстом. Бунин и Толстой», в которой указал на ряд совпадений между «Дьяволом» Толстого и «Митиной любовью» Бунина. Последний отвечал автору статьи: «Дорогой Петр Михайлович, а я «Дьявола» как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так... Так что те строки из «Дьявола», что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в «Митиной любви», я впервые в жизни прочел только в *Вашей статье*. Как же объяснить это удивительное сходство? Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), нашего среднепомещичьего быта, наших «господ» и их «дворов» была

---

<sup>1</sup> Флобер Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1956, с. 86.

<sup>2</sup> Там же, с. 116.

<sup>3</sup> Там же, с. 194—195.



необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне «классическое» в смысле сводничества и любовного свидания»<sup>1</sup>.

Источники сюжетов разнообразны. «Канву произведения автор может получить в готовом виде со стороны — из чужого рассказа, из ходячего анекдота, из газетной хроники и, наконец, из чужого литературного произведения»<sup>2</sup>. Иногда «сюжет носится в воздухе, принадлежит всем вообще и никому в частности»<sup>3</sup>. Поэтому элементы сходства, наблюдающиеся в сюжетах, далеко не всегда могут служить свидетельством факта заимствования. «В рамках определенной эпохи повторяются не одни сюжетные схемы — повторяются и питающие их жизненные события»<sup>4</sup>.

Критики находили черты, роднящие «Мать» Горького и «Анну-пролетарку» Ольбрахта, и высказывали суждения о влиянии первого произведения на второе. Наблюдения верны, а вывод из них ошибочен: сходство есть, но влияния не было. Чешский писатель признавался, что написал свой роман до знакомства с горьковским.

Принцип многократности так же приложим к явлениям литературы, как и непосредственно к явлениям действительности. Многократность, известная повторяемость литературных типов, ситуаций, форм может быть не только следствием литературных влияний, но — и это чаще — отражением многократности, то есть повторяемости явлений изображаемой жизни.

Конечно, в объективной действительности все развивается и изменяется, не бывает абсолютно сходных,

---

<sup>1</sup> Письмо И. А. Бунина цитируется по работе А. Мещерского «Неизвестные письма И. Бунина». — «Русская литература», 1961, № 4, с. 153.

<sup>2</sup> Белецкий А. И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964, с. 92—93.

<sup>3</sup> Там же, с. 93.

<sup>4</sup> Там же, с. 105.

тождественных явлений в одно и то же время, тем более относительно сходство явлений разновременных. Но ведь и те литературные аналогии, о которых идет речь, не абсолютны, они так же относительны, как и в самой жизни, и очень часто порождаются жизнью. Забвение того важнейшего положения материалистической эстетики, что подлинное искусство есть прежде всего отражение и выражение жизни, приводит к подмене реально-исторического генезиса произведения чисто литературным. Вмешательство живых сил — решающий фактор в творческом процессе. Поэтому исследователь прежде всего должен установить, что могла дать жизнь непосредственно, а затем — что пришло от литературной традиции. Конечно, в творческом акте эти две силы действуют синтетически, слитно, но исследователь не должен забывать о ведущей силе единого процесса.

Раскрытие картин непосредственной жизни, отразившейся в художественном произведении, является первой и важнейшей задачей литературоведения. Все другие задачи, в том числе и изучение роли и значения художественных традиций, имеют подчиненный характер, и плодотворное их решение возможно только в связи с пониманием искусства как эстетической формы освоения действительности.

Творческий метод того или иного писателя в целом и отдельные элементы его литературно-художественной системы могут быть и должны быть объяснены прежде всего как закономерное следствие особенностей объекта изображения и творческой индивидуальности писателя. Только исходя из этого, только выявив внутренний генезис и идейно-эстетическую мотивировку образной системы, и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции. Вообще можно утверждать, что специальное одностороннее изучение произведения с целью выяв-

ления в нем традиционного элемента, не связанное с общим толкованием произведения, редко достигает цели и может быть отнесено к разновидностям формалистического метода в литературоведении.

Если все же аналогии склоняют исследователя к признанию факта литературного влияния, то на очередь приходят новые вопросы. Влиял ли источник прямо, непосредственно, или же он отозвался опосредствованно, через литературных передатчиков? Осознавал ли сам писатель испытываемое им влияние? Если да, то что побудило его обратиться к литературному образцу? И почему именно к этому, а не другому образцу? Это только часть тех вопросов, которые возникают перед исследователем, задавшимся целью установить факты литературных влияний на основании выявленного сходства.

Речь идет вовсе не о том, чтобы игнорировать аналогии, параллели, сходства в сопоставляемых произведениях. Если аналогии устанавливаются правильно, они являются составной частью анализа и предпосылкой для выявления более существенных соотношений. Необходимо лишь соблюдать точность и конкретность в поисках параллелей и не прибегать к домыслам и поспешным выводам, не торопиться возводить слишком общее или крайне элементарное к определенному персональному источнику. Если заняться генеалогией этих слишком общих или слишком элементарных понятий, то можно с одинаковым успехом открыть десятки самых разнообразных источников, в равной мере удовлетворяющих требованию быть оригиналом искомых мест. Их допустимое восхождение ко многим источникам свидетельствует как раз о том, что наблюдаемое сходство не было результатом сознательного, преднамеренного следования кому-либо, а или пришло независимо от воли автора из общей, коллективной традиции, или же возникло у данного автора вполне самостоятельно, совпав по стечению обстоятельств с тем, что было у других.

Большую путаницу в суждениях о преемственности литературных традиций порождает нерасчлененность самого понятия «традиция». Этот термин, заключающий в себе сложное, многостороннее содержание, очень часто неизменно прилагается как нечто раз навсегда данное к самым разнородным явлениям. И поэтому будет уместным напомнить некоторые истины, касающиеся проблемы классификации литературных влияний и позволяющие более аналитически подойти к пониманию традиции и к формам ее конкретного проявления.

Впрочем, заметим, что как вообще в литературоведении, так и в области изучения влияний еще не выработана сколько-нибудь определенная и устойчивая терминология, которая соответствовала бы современному состоянию науки о литературе и ее усложнившимся задачам. Субъективизм в понимании значения отдельных научных терминов очень часто мешает литературоведам надлежащим образом столкнуться по тем или иным вопросам. Так, в частности, обстоит дело с понятием «литературное влияние»; в последние годы все более вытесняемым понятием «литературная традиция».

В каждое из этих понятий обычно вкладывается обобщающий смысл, охватывающий все разнообразие форм и видов литературно-художественной преемственности, хотя в своем прямом значении слова «влияние», «традиция» характеризуют прежде всего те влияния, которые осуществляются, так сказать, в процессе самодвижения общест-

венной жизни, независимо от воли и желания отдельных лиц, испытывающих их на себе. Понятию «влияние» мало соответствует то, что называется активной «литературной учебой» и является сознательным освоением культурного наследства. Тем не менее пока не разработана надлежащая терминология, мы воспользуемся традиционным понятием «литературное влияние» в его обобщающем значении.

Предлагалось немало разных классификаций литературных влияний. Это имеет свой смысл, помогает ориентироваться в сложной сети литературных взаимодействий. «Каждая из них, на наш взгляд, — справедливо отметил Л. С. Кишкин, — имеет право на существование и по-своему полезна, но мы не думаем, чтобы дальнейшие поиски исключительно в этом направлении могли значительно обогатить методику изучения связей»<sup>1</sup>. И в самом деле, контакты последующего с предыдущим столь многообразны и изменчивы, что любой перечень форм и типов влияния всегда остается неполным, конкретная ситуация всегда предложит свои новые варианты. Никакая классификация не может их исчерпать. Постоянен лишь сам факт влияния как проявление закона преемственности.

Мотивы, побуждающие одного писателя обратиться к опыту другого, функции, аспекты, результаты, формы и «механизмы» процесса освоения этого опыта чрезвычайно разнообразны и с трудом поддаются более или менее полному описанию. Классификация преемственных связей может основываться на разных признаках деления, в зависимости от того, что в каждом данном случае интересует исследователя. Ограничимся самым кратким пояснением.

Прежде всего следует сказать, что творческие связи писателей, в зависимости от близости или различия их

<sup>1</sup> Кишкин Л. С. Заметки об изучении русско-чешских и русско-славянских литературных связей. — В кн.: Литература славянских народов, вып. 8. М., 1964, с. 87.

общественных позиций, идейно-эстетических воззрений и индивидуальных особенностей, могут приобретать характер *контактных* или *контрастных*, а порой и *конфликтных* отношений.

Различно и функциональное значение литературных воздействий. В одних случаях они играют роль первого толчка, побудительного импульса к выбору нового направления творческих исканий, к формированию той или иной новой творческой особенности преемника. В других — стимулируют в каком-либо отношении уже определенное направление творческой мысли. В-третьих, своим вмешательством резко изменяют прежний ход дела. Немецкий поэт-коммунист Бехер говорил в 1940 году о Маяковском: «Его имя обрушилось на нас, поднятое русской Революцией... Новый мощный талант налетел, как ураган, с Востока и разметал старые ритмы и образы, как этого не смел еще ни один поэт»<sup>1</sup>. Одним словом, функция воздействующего источника может находиться в разных соотношениях с наличным состоянием индивидуальности, испытывающей это воздействие, и вызывать разные последствия.

По аспектам творчества контакт одного писателя с другим может быть философско-эстетическим, идейно-нравственным, проблемно-тематическим, формально-стилистическим или же многосторонним. В свою очередь, в пределах любого из названных аспектов воздействие может проявляться весьма разнообразно. Например, в области художественной формы оно может опять-таки быть многообразным, проявляясь преимущественно то в композиции, то в типологии, то в приемах изобразительности, то, наконец, в художественной стилистике. При этом, сближаясь с предшественниками в одном отношении, последователь может нейтрально относиться к нему в другом и расходиться или даже враждовать с ним в третьем.

---

<sup>1</sup> «Правда», 1940, 14 апреля.

Так, Гердер, много обязанный своим идейным развитием Лессингу, резко расходился с ним по темпераменту и по литературной манере. «Гердер до такой степени был пропитан сочинениями Лессинга, что из теоретических произведений учителя не осталось почти ни одного, которое не подало бы ученику случая к сочинению в том же роде, на ту же тему». «Но Гердер, всем обязанный Лессингу, напоминает собою, однако же, вовсе не Лессинга, а другого своего учителя, известного полигистора Гаманна, который недолюбливал Лессинга и составлял решительную противоположность с ним: тот же фосфорический блеск отдельных мыслей, но и тот же восточный тон восторженной речи, та же беспорядица в воззрениях, то же фантазерство, та же раздражительность ипохондрического самолюбия, тот же оттенок чего-то вроде юнгиштиллингизма или лафатерщины,— вообще в манере и в воззрениях что-то похожее на Шатобриана... Вот один из примеров, по которым можно судить о том, до какой степени отличались следствия Лессингова влияния от обыкновенных следствий, какими отпечатывается на человеке подчинение чьему-нибудь влиянию: Гаманн, гораздо менее Лессинга содействовавший развитию Гердера, отразился в нем со всеми своими недостатками; Лессинг, давший ему все, не навязал ему ничего чуждого его натуре. Не говорим уже о том, что Гаманну Гердер до конца только поддакивал, как авторитету, а с Лессингом с самого начала спорил, как с простым человеком, нимало не стесняясь,— а пробуждение такой независимости и было существенной потребностью истории, главной задачей Лессинга»<sup>1</sup>.

Каждый значительный писатель воздействует на других писателей по-своему, какими-либо своими особыми сторонами, которые у него представлены наиболее ярко. Так, например, литературное влияние Салтыкова-

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 4, с. 174, 176.

Щедрина, будучи сильным и глубоким в области сатирического направления, в более широких границах не может равняться влиянию, оказываемому на литературу Тургеневым или Чеховым. М. Горький говорил, что под влиянием Помяловского, Глеба Успенского, Лескова «решено было мною самому пойти посмотреть, как живет народ»<sup>1</sup>. Притом каждый из этих трех писателей влиял по-своему: Глеб Успенский будил «какое-то особенно тревожное и актуальное чувство»<sup>2</sup>, Помяловский первый решительно указал на необходимость «изучать всех участников жизни — нищих, пожарных, лавочников, бродяг и прочих»<sup>3</sup>, Лесков влиял «поразительным знанием и богатством языка»<sup>4</sup>. Иногда влияние писателя находит свое объяснение не столько в тех или иных литературных особенностях его творчества, сколько в гражданских особенностях его личности. Влияние Николая Островского связано прежде всего с силою нравственного примера, воплощенного в его биографии и в его романе. Универсальное воздействие — это преимущество немногих даже из числа великих. Таковы у нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Горький. Характеризуя роль Пушкина, Белинский писал: «Ни один поэт не имел на русскую литературу такого многостороннего, сильного и плодотворного влияния. Пушкин убил на Руси незаконное владычество французского псевдоклассицизма, расширил источники нашей поэзии, обратил ее к национальным элементам жизни, показал бесчисленные новые формы, сдружил ее впервые с русскою жизнью и русскою современностью, обогатил идеями, пересоздал язык до такой степени, что и безграмотные не могли уже не писать хорошими стихами, если хотели писать»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 25, с. 348.

<sup>2</sup> Там же, с. 342.

<sup>3</sup> Там же, с. 348.

<sup>4</sup> Там же, т. 24, с. 487.

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 5, с. 558.



Результаты и формы проявления связей с опытом предшественников могут выражаться, если следовать употребительным обозначениям, в глубоком творческом освоении, в заимствовании и в подражании. Под первым из них подразумевают такое творческое освоение образцов, когда следы последних остаются почти или вовсе неуловимыми текстуально; здесь чужой опыт играл только роль вдохновляющего начала, возбудительного стимула и органически перевоплотился в самостоятельное новое произведение. Заимствование предполагает преднамеренное использование тех или иных элементов произведения другого автора. Оно может быть и произвольным, неосознаваемым, если само представление о конкретных исходных образцах запечатлено, а впечатление от них сохранилось в психике художника и так или иначе сказалось в его творческом акте. Эту разновидность заимствования принято называть реминисценцией.

Подражание — тоже своего рода заимствование, но отличающееся от последнего тем, что в этом случае образец используется как целое или в каком-либо отношении в качестве лишь общей исходной модели для самостоятельного творчества по принципу аналогизирования, без очевидных следов конкретных заимствований. Подражание может быть вольным, иногда прямо декларируемым и невольным, сближаясь в этом случае с такой разновидностью заимствования, как реминисценция. Примером такого неосознаваемого подражания может служить раннее стихотворение М. Исаковского «Просьба солдата», написанное в 1914 году. В своих воспоминаниях поэт пишет: «Меня часто спрашивали... верно ли, что «Просьбу солдата» я написал, подражая известной песне на слова И. З. Сурикова «Степь да степь кругом»... Я отвечал на обращенные ко мне вопросы: да, мол, по-видимому, это так и есть, что «Просьба солдата» появилась под влиянием песни о ямщике, замерзающем «в степи глухой», хотя сам я вряд ли сознавал, что подражаю Сурикову.

Наоборот, мне могло даже казаться, что суриковской песни я и не читал никогда, и не слышал ее. Но только — казаться. На самом же деле суриковская песня наверняка жила во мне. Иначе откуда же могла появиться подражательность?»<sup>1</sup>

Воздействие предшественника на преемника может быть непосредственным, прямым или же косвенным, осуществляющимся через посредника. Например, учась у Горького, наши писатели воспринимают от него не только собственно горьковское, но и то, что пришло к нему в порядке наследования прошлого художественного опыта. Воздействие может быть неосознаваемым, «стихийным», и осознаваемым, когда писатель отдается активной «литературной учебе», преднамеренно обращается к опыту других. В свою очередь сознательное усвоение традиции может приобретать то глубоко творческий характер, то, напротив, выражаться в заимствованиях, подражаниях, в поверхностных стилизациях, ведущих к эпигонству.

Сложное взаимодействие унаследованного и только что обретенного, традиции и личного почина с трудом поддается анализу, расчленению на составные части, да в этом и нет никакой надобности. И потому писатель не всегда может отдавать себе сознательный отчет в характере и степени испытываемых им литературных влияний.

«Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?» — таким был один из вопросов анкеты, с которой К. И. Чуковский обратился в 1919 году к писателям. Поучительны ответы крупнейших участников анкеты:

«Александр Блок. Кажется, да.

Максим Горький. Не думаю.

Влад. Маяковский. Неизвестно.

---

<sup>1</sup> Исаковский М. На сотнинской земле (Автобиографические страницы). — «Новый мир», 1969, № 5, с. 105—106.

Николай Тихонов. Боюсь, что нет»<sup>1</sup>.

И эта осторожность понятна. «Всегда так было: творческие приемы большого писателя всасывались другими писателями — подчас незаметно для них самих»<sup>2</sup>. В коллективном, совокупно движущемся литературном опыте всякое выделение индивидуальной традиции, восходящей к определенному писателю, остается относительным, приблизительным, а часто невозможным и не имеющим смысла.

## 2

Характеристика разных видов литературного влияния по их буквальному смыслу еще не вносит полной ясности. Каждая разновидность влияния должна изучаться и оцениваться конкретно, в живом текстуальном преломлении, функциональном назначении и в связи с общим смыслом и характером всего произведения.

Так, вообще говоря, подражание и заимствование как простейшие и низшие формы приобщения к литературной традиции не относятся к достоинствам писателя. Отсюда постоянное напоминание: «Никому не подражайте, будьте самими собой». Но прибегающие к этим формам, в зависимости от цели и совершенства исполнения, могут достигать самой различной идейно-художественной эффективности.

«Все зависит от подготовки, таланта и вкуса заимствующего писателя. В одних случаях это касается подражания в композиции, фабуле, метрике, музыкальной оркестровке или выразительных особенностях при сравнительно окрепшем таланте и оригинальной концепции; в других случаях наблюдаются частичные заимствования,

---

<sup>1</sup> Чуковский К. Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926, с. 392.

<sup>2</sup> Серафимович А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5. М., 1947, с. 344.

усиливающие незавершенный творческий процесс, дающие толчок и полет личному воображению при родстве в идеях или настроениях; а в третьем случае имеем лишь внешнее усвоение чужих приемов при отсутствии лично пережитого и подлинной продуктивности. Естественно, что не исключено и скрещивание этих возможностей у одного и того же автора в различные периоды, так что задача критического разбора — увидеть, где прекращается воздействие, ускорившее рождение образов и их кристаллизацию, и где начинается копирование, связавшее умело или грубо, механически свое и заимствованное»<sup>1</sup>.

Подражание и заимствование — почти неизбежная стадия литературного ученичества. Начинающие писатели остаются, как правило, в течение некоторого времени в зависимости от литературных авторитетов. И это не включает в себе ничего предосудительного. На этой стадии выбор учителей нередко бывает случайным, и как только начинается возмужание, происходит смена идейно-творческой ориентации. Салтыков-Щедрин начинал свой литературный путь с подражаний Лермонтову. Отсюда, однако, вовсе не следует заключать, что в дальнейшем творчестве сатирика лермонтовская традиция имела преимущественное значение. Вообще в исследовании традиций нельзя слишком доверяться свидетельствам ранней поры в литературной биографии писателей.

При отсутствии дарования, при минимальном личном почине подражание превращается в эпигонство. Таким эпигоном был, например, писатель второй половины XIX века М. В. Авдеев — автор романов «Тамарин», «Подводный камень», «Меж двух огней», напоминавших то роман Лермонтова, то романы Тургенева. Современники остроумно шутили: Авдеев — это псевдоним, которым Тургенев подписывает свои слабые сочинения. Гейне

---

<sup>1</sup> Арнаудов Михаил. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 154—155.

говорил о своих подражателях: «Я сеял драконов, а сбор жатвы дал мне блох»<sup>1</sup>. Поэтому, признавая все значение выбора надежных учителей, нельзя считать, что этим окончательно предопределяется успех учения. Каждый ищет и находит в учителе свое. Недаром говорится, что великий поэт дает каждому то, что берущий может взять от него. Односторонним и поверхностным усвоением каких-либо отдельных мотивов творчества великих предшественников эпигоны измельчают и опошляют высокие образцы. «Это вообще,— писал Салтыков-Щедрин,— участь всех сильных и энергических талантов — вести за собой длинный ряд подражателей и последователей, которые охотно овладевают пышною ризой богатого патрона, но, не будучи в состоянии совладать с нею, расщипывают ее по кусочкам. Там, где патрон отзывается на многочисленные и разнообразные запросы жизни, клиенты его выбирают какой-нибудь один мотив и притом, по большей части, самый слабенький и, овладевши им, изувечивают его вконец»<sup>2</sup>.

Но подражание, осуществленное талантливым художником, может стать выше оригинала. Иногда подражание и осуществляется с той целью, чтобы усовершенствовать оригинал или дать ему новое идейно-художественное толкование. В этом случае «подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения,— или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь»<sup>3</sup>. Именно таков смысл произведений Пушкина, написанных им в

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2. М., 1967, с. 278.

<sup>2</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 5. М., 1966, с. 385—386.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1958, с. 420.

духе свободного творческого подражания другим поэтам, или его сказок на народнопоэтические мотивы. При создании трагедии «Борис Годунов» Пушкин следовал «системе Отца нашего Шекспира»<sup>1</sup>. «Не смущаемый никаким иным влиянием,— писал он,— Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов»<sup>2</sup>. Разумеется, что это уже не подражание в обычном смысле слова; исходный образец служил здесь только одним из импульсов к развитию совершенно самостоятельного творческого замысла.

Подобно этому, Салтыков-Щедрин, создавая свой знаменитый сатирический роман «Современная идиллия», «подражал» автору «Записок Пикквикского клуба». Из них он не заимствовал ни одной частности, а только воспользовался диккенсовским мотивом «путешествующих героев».

Точно так же и заимствование может быть простым или даже ухудшенным повторением источника — и тогда оно плохо. Но к нему же может сознательно прибегать писатель с целью более совершенной творческой переработки того, что заимствуется. В этом смысле в литературоведении приобрели классическое значение ссылки на новеллы Боккаччо, пьесы Шекспира, «Фауста» Гете, сюжеты которых предварительно прошли народнопоэтическую или же литературную — иногда многократную — обработку, достигнув в творениях названных авторов наибольшего совершенства.

Таким образом, произведения, вызванные заимствованием и подражанием, могут оказаться по своим достоинствам и выше, и ниже использованного оригинала, быть в одних случаях лишь бледными отражениями первоисточника, а в других — столь яркими оригинальными со-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1958, с. 72.

<sup>2</sup> Там же, с. 164.

зданиями, что относительно их сам исходный образец окажется только намеком, слабым предугаданием на возможность более высокого творения. И в зависимости от различного результата определяются конкретная роль и значение этих разновидностей литературного влияния.

Отметим, наконец, что контакт с предшественником может быть случайным, эпизодическим, временным или же более длительным, постоянным. Обращаться к произведениям другого автора еще не всегда значит испытывать его воздействие. Не всякий «контакт» следует подводить под категорию «влияния».

Прямые ссылки одного писателя на другого, цитация произведений последнего, использование его персонажей, отдельных мыслей, образов, ситуаций — все это далеко не всегда говорит о зависимости или влиянии, заимствовании или подражании. Это может означать только то, что первого во втором в каком-то отношении интересовали на правах материала именно эти отдельные места и положения, не уполномочивающие на далеко идущие заключения о литературном влиянии. Делать вывод о более широкой, общей или органической зависимости данного писателя от предшественника только на основании временного контакта было бы крайне рискованно. А между тем некоторые современные литературоведы весьма поспешно строят целые концепции литературного преемства, основываясь лишь на том, что такой-то писатель процитировал, вспомнил писателя такого-то или включил его образ в свое произведение.

«Если мы узнаем, что две строки Пушкина

Порой белянки черноокой  
Младой и свежий поцелуй —

это точный перевод из А. Шенье, то мы не имеем никакого права заключать отсюда о влиянии Шенье на Пушкина или других видах воздействия его на нашего поэта; включаясь в иную систему, данный словесный образ

становится другим. Но это — заимствование? На этот вопрос отвечаю вопросом: а что значит заимствование? Если это — вид зависимости, то здесь нет и заимствования. Мы просто установили, откуда Пушкин взял словесно-образный материал для данных двух строк. Но мы ничего не сказали этим о том, какой смысл имеют у него эти строки, а значит, ничего не сказали об этих двух пушкинских стихах как художественном факте. Другое дело, что самый факт переводности здесь может иметь для нас вспомогательное значение, например, удостоверяя знакомство Пушкина с элегиями Шенье, говоря о типе отношения Пушкина к своим предшественникам и т. п. То, что Пушкин заимствовал фразу у Шенье или сюжет у Ирвинга, или мотив у Шатобриана, может играть такую же роль, как то, что он «заимствовал» «мотив» победы Петра над шведами под Полтавой из истории<sup>1</sup>.

Итак, сочетание, скрещение, переплетение идейно-творческих и субъективно-психологических мотивов, обуславливающих отношение преемников к предшественникам, разнообразие функций, аспектов и форм литературного влияния порождают сложнейшую систему преемственных связей, которая обязывает исследователя проявлять строгую научную осмотрительность при разборе каждой конкретной ситуации.

Не входя в дальнейшие подробности классификации литературных влияний, обратим внимание на некоторые существенные моменты, характеризующие разнообразные пути и способы творческого претворения традиций.

Литературные предшественники воздействуют на литературных последователей не только прямо, непосредственно, но и через общее движение эстетической мысли и литературы, а еще шире — через воздействие на развитие всего общества, воспитывая и его, и формирую-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. Методологические очерки о методике. М.—Л., 1966, с. 129—130.



щиеся в нем новые поколения писателей. Все новые и новые завоевания в художественном развитии общества повышают общий идейно-эстетический уровень, предъявляют новый, более высокий критерий художественности — и это так или иначе сказывается (и не может не сказываться) как на всей литературе данного времени, так и на творчестве ее отдельных представителей. В этом прежде всего выражается роль традиций, преемственность в литературно-художественном развитии.

Общественная жизнь преобразует художественное наследие прошлого в свое достояние по законам исторической преемственности, а не по личной прихоти отдельных лиц. Поэтому встреча с традицией на почве активного, заинтересованного участия писателя в решении важнейших проблем жизни, постижение наследия через осознание его как актуального фактора современного общественного развития есть единственно плодотворный, перспективный путь, которым должен следовать художник в практическом решении проблемы литературной преемственности. Только идя по этому пути, можно выработать правильное отношение к традиции, осознать ее творческое значение и оценить роль различных элементов, ее составляющих. «Изучение классиков, — писал А. Фадеев, — необходимо, в первую очередь, связывать с изучением новой жизни, ибо новая жизнь диктует новые формы, новые способы ее выражения. Человек, думающий, что он может изобрести новые формы, сидя у себя в запертой комнате, глубоко ошибается. Только новое содержание рождает новую форму»<sup>1</sup>.

На чем основывается связь с опытом предшественников, в каком направлении он воздействует на последователей?

Первый и наиболее распространенный ответ гласит: художественный опыт предшественников воздействует,

---

<sup>1</sup> Фадеев А. За тридцать лет. М., 1957, с. 565.

усваивается и «приживается» по принципу аналогии, конгениальности творческих индивидуальностей, что и находит свое выражение в известном сходстве творческих задач, тематики, стиля. Опыт прошлого облегчает развитие самостоятельного творчества, ориентирует «поиски художника в том направлении, которое уже «разведано» его предшественниками»; «воздействие художественного опыта основано на внутренней близости творческих задач, решаемых писателями прошлого и настоящего»<sup>1</sup>. Ответ верный, но не исчерпывающий содержания вопроса.

Одни писатели читают других не для того только, чтобы предложить свой опыт в аналогичном роде. «Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них»<sup>2</sup>. Хемингуэй говорил: «Все то, что уже сделано хорошо до него, ограничивает деятельность писателя. Поэтому я старался научиться делать что-нибудь другое»<sup>3</sup>. В данном случае изучение достигнутого подсказывает движение по еще не разведанному направлению. И чем полнее освоен предшествующий опыт, тем вернее выбор собственного направления. «Стендаль, Бальзак, Флобер и Мопассан были бы невозможны один без другого, — если бы работа первых двух не была совершенна ими, эту работу должны были бы совершить Флобер и Мопассан»<sup>4</sup>. С приходом в «Современник» Добролюбова Чернышевский переключился с литературной критики преимущественно на статьи другого рода. Подобно этому Салтыков-Щедрин почти перестал выступать с литературно-критическими статьями,

---

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И. К вопросу о традиции классиков в русской советской литературе. — «Литература в школе», 1954, № 5, с. 16.

<sup>2</sup> Брюсов В. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 550.

<sup>3</sup> Эрнест Хемингуэй о литературном мастерстве. — «Иностранная литература», 1962, № 1, с. 217.

<sup>4</sup> Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. М. — Л., 1940, с. 150—151.

когда роль основного критика в «Отечественных записках» взял на себя Михайловский.

Следовательно, преемственность в деятельности творчески близких писателей может выражаться в разделении сфер деятельности по принципу: не делать того, что уже сделано или успешно делается другими, решать новые вопросы, разведывать новые направления. Именно этот тип преемственности, условно говоря, преемственности как сотрудничества на основе разделения труда, объемлет случаи выдающегося новаторства в развитии литературы.

Наконец, творческое воздействие одних писателей на других проявляется и тогда, когда между ними нет внутренней близости, когда они находятся в состоянии идейно-творческой вражды. Вызываемая этим литературная полемика — могучий побудитель к творчеству.

Отрицательное воздействие или влияние по контрасту в той или иной мере сказывается в творчестве любого писателя. Литературное воздействие вызывает одновременно и литературное противодействие. Всякий мыслящий и обладающий творческой индивидуальностью писатель даже в случаях, когда он испытывает воздействие «классика», не только принимает последнего, но и соревнуется, полемизирует с ним. Порой это проявляется в форме, так сказать, *конфликтной связи*.

Поскольку литературоведы до сего времени питали интерес преимущественно к литературным влияниям, основанным на конгениальности творческих натур, и недостаточно занимались исследованием проблемы конфликтной связи, есть смысл обратить на нее внимание.

### 3

Можно было бы привести немало целых произведений или же отдельных персонажей, ситуаций и образов, созданных в порядке «отталкивания», литературно-художественно-

ственной полемики, написанных как возражение одного писателя другому.

В русской классической литературе всего ярче это проявилось в литературной деятельности Салтыкова-Щедрина и Достоевского, связанных страстной полемикой как друг с другом, так и со многими своими современниками. Их литературные отношения складывались по принципу конфликтной связи. Как показал С. Борщевский, взаимная идейная борьба «воздействовала на творческие замыслы и получила отражение в образах и ситуациях многих произведений Щедрина и Достоевского»<sup>1</sup>. Поскольку этот вопрос в работе названного автора получил достаточное освещение, остановимся на одном примечательном случае литературно-художественной полемики, долгое время порождавшей недоразумения в щедриноведении.

Обычное обращение Щедрина к образам литературных героев других авторов свидетельствует прежде всего именно о его глубокой вере в общественно-познавательное и воспитательное значение художественной литературы вообще, произведений русских классиков в особенности. Щедрин ссылается на художественные обобщения своих предшественников и современников как на факты самой действительности, берет их в качестве веских жизненных аргументов. Относясь к литературным типам как к типам непосредственной жизни, писатель тем самым признает за первыми все значение жизненной достоверности.

Произведения Щедрина, в которых, наряду с его собственными героями, действуют герои Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Гончарова и других писателей, — это наглядно выраженная картина идейно-художественной преемственности на уровне литературных персонажей.

---

<sup>1</sup> Борщевский С. Щедрин и Достоевский. М., 1956, с. 26.

Подчинение литературных персонажей задачам своей сатиры Щедрин осуществляет разнообразными способами. В одних случаях использование литературных типов идет в плане полной солидарности с предшественником. Так чаще всего обстоит дело относительно гоголевских героев. Щедрин принимает их как готовое достояние и оперирует ими обычно без особых пояснений. Здесь мы имеем дело просто с приемом оживления героя, все еще сохраняющего всю прежнюю жизненную действительность.

В других случаях, когда Щедрин заимствует литературные типы у предшественников более отдаленного времени, он осовременивает и развивает их в новых исторических условиях — в полном, однако, соответствии с их первоначальными потенциями. Так, например, обычно поступает Щедрин с героями «Недоросля» Фонвизина и «Горя от ума» Грибоедова. Яркий пример — глава о Митрофанах в «Господах ташкентцах» и «Господа Молчалины». Здесь мы имеем дело с приемом обновления литературного героя. Наконец, к третьей группе можно отнести такие случаи, когда Щедрин полемически интерпретирует те или иные литературные типы, переосмысливает их со своей точки зрения, ставя их в новые ситуации. Таково обычное отношение Щедрина к героям романов Тургенева и Гончарова и к образу Чацкого.

Особенно рельефно это проявилось в своеобразной салтыковской интерпретации Чацкого, которая представляет значительную трудность для понимания и потому требует специального пояснения.

Чацкий в «Господах Молчалиных» не выступает непосредственно действующим лицом. О его жизни после того, как он, порвав с фамусовским миром, уехал из Москвы, рассказывает Молчалин. Мы узнаем, что Чацкий женился на Софье, в течение десяти лет был директором «Департамента Государственных Умопомрачений», покровительствовал служившему у него в должности помощника экзекутора Молчалину; уходя в отставку, Чацкий

рекомендовал на свое место Репетилова; Загорецкого он принимал в своем доме как родного. Либерализм Чацкого, проявившийся особенно во время подготовки отмены крепостного права, сразу же после реформы угас. Когда от него вся дворян разбежалась, он победствовал и задумываться стал: «Хороша, говорит, свобода, но во благовремени».

Совершенно очевидно, что дистанция между грибоедовскими антиподами — Чацким и фамусовским миром — в сатире Салтыкова полемически сокращена. И, конечно, щедринский Чацкий не имеет ничего общего, кроме имени, с Чацким грибоедовским. Почему же Салтыков дал столь славное имя своему персонажу, заслуженно осмеянному? Этот вопрос до сих пор остается в щедриноведении камнем преткновения.

Исследователи отмечали, что Салтыков создавал своего Чацкого, «отрешаясь от грибоедовского понимания»<sup>1</sup>, что сатирик имел в виду, в сущности, не столько грибоедовского Чацкого, сколько позднейшую политическую судьбу некоторых из декабристов, смирившихся с реакцией<sup>2</sup>, что, наконец, «переосмысление типа Чацкого после «Мильона терзаний» означало глубокое недоверие сатирика... к дворянскому либерализму вообще»<sup>3</sup>. Все эти суждения вполне уместны, но они недостаточны, так как не объясняют, почему же все-таки Салтыков присвоил заурядному либералу своей сатиры имя бескомпромиссного грибоедовского провозвестника свободы.

З. Т. Прокопенко, отправляясь от только что приведенного беглого замечания Е. И. Покусаева о «переосмыслении Чацкого после „Мильона терзаний“», устанавливает черты полемичности в щедринском Чацком с тем

---

<sup>1</sup> Пиксанов Н. Литературное наследие Салтыкова. — В кн.: М. Е. Салтыков (Щедрин). Сочинения. М. — Л., 1933, с. 25.

<sup>2</sup> Эльсберг Я. Салтыков-Щедрин. М., 1953, с. 333—334.

<sup>3</sup> Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963, с. 293.

Чацким, какой представлен в статье И. А. Гончарова «Мильон терзаний» (1872), появившейся незадолго до «Господ Молчалиных», и делает следующий вывод: «Не возражая прямо Гончарову, Салтыков переносит полемiku в свое творчество, логически развивая основные черты характера Чацкого, намеченные в статье «Мильон терзаний». Не грибоедовского героя обличает Щедрин и упрекает в ренегатстве; объект его сатиры — Чацкий, претерпевший эволюцию в либеральной трактовке. Спорить ради восстановления первоначального, «грибоедовского» звучания образа не имело смысла. Те, кому дорог Чацкий — бесстрашный провозвестник новой жизни, не изменили своего к нему отношения. Салтыков-Щедрин, уверенный в том, что русский читатель давно уже научен читать «между строк», и на этот раз дал волю своему воображению и «дорисовал» Чацкого во весь рост, приняв в качестве отправного момента все те изменения, какие были привнесены в облик грибоедовского героя враждебным революционной демократии лагерем»<sup>1</sup>. Эти соображения заслуживают внимания и представляются нам убедительными. Напомним некоторые суждения Гончарова о Чацком.

Превосходный анализ комедии «Горе от ума» и ее постановок на сцене был дан в знаменитом критическом этюде Гончарова с позиций либерала, отрицательно относившегося к революционным способам преобразования общества и считавшего «нормальным» тот реформистский путь, на который Россия вступила в 1861 году. Эта позиция автора сказалась прежде всего в трактовке Чацкого. Гончаров весьма тонко и последовательно вводит Чацкого, справедливо воспринимавшегося многими как литературный образ представителя революционных декабристских идей и настроений, в либеральные рамки и именно

<sup>1</sup> Прокопенко З. Т. Чацкий в русской критике XIX века и сатире Салтыкова-Щедрина. — «Русская литература», 1972, № 3, с. 150.

в таком его качестве высоко оценивает его новаторскую роль в обществе, в «очередной смене эпох и поколений»<sup>1</sup>. Борьба Чацкого со стариной дает ему только «миллион терзаний», комедия ничего не говорит о последних борьбах. «Теперь нам известны эти последствия»<sup>2</sup>, — заявляет Гончаров, имея в виду, конечно, отмену крепостного права.

Чацкий, развивая свой взгляд Гончаров, не теряет почвы под ногами и не верит в призрак, не увлекается неизвестным идеалом, не обольщается мечтой, он трезво остановится «перед бессмысленным отрицанием „законов, совести и веры“». Он очень положителен в своих требованиях, его возмущают «безобразные проявления крепостного права», устранение которых составляет его «скромную программу „свободной жизни“»<sup>3</sup>. Белинского и Герцена Гончаров понимает и принимает также только в пределах той «скромной программы», которую он предписывает Чацкому. Белинский, как и Чацкий, умер, не дождавшись исполнения своих грез, которые «теперь — уже не грезы больше». Что же касается Герцена, то Гончаров видит у него только «политические заблуждения» там, где «он вышел из роли нормального героя, из роли Чацкого»<sup>4</sup>.

В статье Гончарова Чацкий как «нормальный», «трезвый» герой, поборник «скромной программы» противопоставлен сторонникам «неизвестных идей, блестящих гипотез, горячих и дерзких утопий»; тем, кто обольщается мечтой, проявляет «юношескую запальчивость»; всем тем, кто, по формулировке Гончарова, составляет «тип крайних, несозревших передовых личностей, едва намекающих на будущее, и потому недолговечных»<sup>5</sup>. Нетрудно

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 33.

<sup>2</sup> Там же, с. 18.

<sup>3</sup> Там же, с. 30—31.

<sup>4</sup> Там же, с. 33.

<sup>5</sup> Там же, с. 30—33.



понять, что здесь Гончаров как либерал выражает свое несогласие с представителями революционного образа мысли и действия.

Напомним еще слова Гончарова о том, что «положение Чацких на общественной лестнице разнообразно, но роль и участь все одна, от крупных государственных и политических личностей, управляющих судьбами масс, до скромной доли в тесном кругу»<sup>1</sup>, что они выступают зачинателями «громких, великих дел и скромных кабинетных подвигов»<sup>2</sup>.

Мысль о полезности деятельности Чацких-чиновников на крупных государственных должностях и в скромных канцелярских кабинетах принадлежит не только Гончарову, она выражает чаяния всех более или менее либеральных деятелей. Одновременно с публикацией «Господ Молчалиных» появилась в печати книга, содержащая такое поучение: «Если бы триста человек 14 декабря, из которых большая часть, судя по свидетельствам, были люди истинно благонамеренные, чистые, любившие отечество искренне, умные, способные, избрали себе, взявшись рука за руку, другой образ действия и, нейдя на площадь, поступили бы в канцелярии, департаменты, на службу, с благим своими намерениями, из них через немного лет ведь вышло бы двадцать, тридцать губернаторов, министров, членов государственного совета»<sup>3</sup>.

Подобные, казалось бы запоздалые, либерально-политические нравоучения относительно деятелей декабристского движения и, казалось бы, только литературно-критическая интерпретация Чацкого в либеральном духе, так талантливо осуществленная Гончаровым, имели и в 70-е годы свой актуальный политический смысл. Они

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Указ. изд., т. 8, с. 32.

<sup>2</sup> Там же, с. 33.

<sup>3</sup> Погодин М. П. Простая речь о мудрых вещах. М., 1875, с. 16.

отражали и выражали непрекращавшийся и все более обострявшийся спор двух концепций преобразования России — либерально-реформистской и революционно-демократической. Выступая от лица последней, Салтыков своим Чацким полемизировал не с грибоедовским Чацким, а с Чацким в его позднейшей либеральной интерпретации. Своеобразие щедринской полемики заключалось в том, что сатирик, отрешаясь от грибоедовского понимания Чацкого, обратил против идейных противников их собственное оружие, то есть художественно реализовал такого именно Чацкого, которому сторонники либеральных воззрений предписывали, в меру своего понимания и желания, «скромную программу» деятельности на бюрократическом поприще. Салтыковский Чацкий в роли директора департамента «Государственных Умопомрачений» — это отрицательный ответ сатирика на вопрос об общественной полезности Чацких на службе политическому режиму самодержавия.

Своей трактовкой Чацкого, взятого в его либеральном варианте, как и Рудина, которому в «Господах Молчаливых» отведена роль директора департамента «Распределения богатств», Салтыков высмеял ту разновидность либерализма, которая упорно придерживалась теории возрождения России посредством улучшения администрации. В годы своей служебной деятельности сам Салтыков был не чужд этой иллюзии, но затем он беспощадно преследовал и разоблачал ее под наименованием «теории практикования либерализма в капище антилиберализма».

Чацкий и Рудин, если в соответствии с либеральной концепцией представить их в роли деятелей царской бюрократии, — это уже не герои-протестанты, известные нам по произведениям Грибоедова и Тургенева. И как соратники помпадуров они оказываются объектом салтыковской сатиры на молчалинство вообще, сатиры тем более резкой, что на них не могут быть распространены те об-

стоятельства, которые смягчают вину массовых, заурядных Молчалиных.

Сложным было отношение Горького к Толстому и испытанное им воздействие со стороны последнего. «Я не знаю,— писал М. Горький,— любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а, как бы взрывая душу, расширяли ее, делали более чуткой и емкой»<sup>1</sup>. Очень примечательно это: даже неприятное и враждебное возбуждало творческую энергию. Нечто похожее испытывал Горький в еще более резких своих столкновениях с наследием Достоевского, находясь с ним в состоянии постоянной творческой полемики. И это опять-таки не исключало известного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идейно-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении. Творческий спор великих всегда поучителен и богат открытиями, приобретениями в борьбе. Каждый из участников борьбы не только напрягает собственные силы, максимально реализует свои потенции, но также осваивает в своих интересах и сильные стороны противника.

Если обратиться к произведениям советских писателей, то и в них можно найти многочисленные примеры творческого спора. Так, своим романом «Неделя» Либединский, по его собственным признаниям, полемизировал с произведениями Пильняка, в которых революция изображалась как стихийный разгул низменных инстинктов народной массы. Создавая в «Разгроме» образ коммуниста Левинсона, человека физически слабого, но сильного силою передовых идейных убеждений, Фадеев

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 14, с. 285.

полемизировал с писателями, прославлявшими партизанских командиров, авторитет которых основывался только на их богатырском сложении и физической удали. Что же касается, например, поэзии Маяковского, то вся она проникнута духом страстной полемики с литературными предшественниками и современниками.

Это только отдельные примеры из множества подобных, и они свидетельствуют, что в литературном творчестве контрастные связи столь же обычны, как и связи контактные.

#### 4

«Чтобы иметь основания для утверждения о воздействии одного писателя на другого, необходимо выяснить, входит ли первый в круг чтения второго. Это важно и для определения того, имеем ли мы дело с типологическими схождениями или прямыми контактами»<sup>1</sup>.

Изучать «круг чтения», конечно, необходимо, помня однако, что не все читаемые писателем авторы влияют на него.

Точно так же нельзя ставить решение вопроса об испытанных писателем влияниях в прямую зависимость от характера его высказываний — положительных или отрицательных — о литературных предшественниках и современниках. Предполагать, что выражение симпатии к предшественнику может служить достаточным и надежным основанием для заключения о возможности влияния, — значит проявлять неуместную доверчивость. Признать заслуги другого вовсе не означает испытывать на себе его влияние, видеть в нем своего учителя. Можно восхищаться, не следуя за объектом восхищения. «Мое

---

<sup>1</sup> Гольберг М. Я. Взаимодействие литератур и некоторые вопросы психологии творчества. — В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур, Материалы конференции. М., 1973, с. 316.

восхищение Рабле действительно велико,— писал Бальзак,— но оно не отразилось на «Человеческой комедии»; его *неопределенность* мне чужда»<sup>1</sup>.

Писатели испытывают взаимное влечение отнюдь не только по признакам творческой близости. Очень часто один ценит в другом то, чего недостает ему самому, к чему он вовсе не расположен в силу особенностей своего дарования и по своим творческим интересам. «Натуры Гете и Шиллера,— писал В. Г. Белинский,— были диаметрально противоположны одна другой, и однако ж самая эта противоположность была причиною и основой взаимной дружбы и взаимного уважения обоих великих поэтов; каждый из них поклонялся в другом тому, чего не находил в себе»<sup>2</sup>.

Как положительные отзывы не всегда могут служить доводом в пользу творческой преемственности, так точно и отрицательные отзывы не должны рассматриваться в качестве абсолютного противопоказания возможности влияния. Преемственность реализует себя не только по принципу солидарности, сближения, взаимовлечения, но и по принципу расхождения, контраста, борьбы.

Для того чтобы вынести верное суждение об авторских признаниях, надо проверить их объективными свидетельствами творчества сравниваемых писателей.

И есть еще одно — и самое важное — обстоятельство, обязывающее соблюдать осторожность в суждениях о преемственности традиций на основании деклараций самих писателей. Это обстоятельство связано с самой природой традиций как таковой и со спецификой ее воздействия на каждое новое поколение общества.

Известно, что литературная традиция усваивается писателем не только в меру его личной сознательной «учебы» у добровольно избранных учителей. Формирование

---

<sup>1</sup> Бальзак О. Собр. соч. в 15-ти т., т. 15, с. 426.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 7, с. 310.

новых поколений художников слова происходит не в порядке прикрепления к отдельным учителям, что так усердно пропагандировали в свое время некоторые рапповские критики, а прежде всего на основании движущегося эстетического опыта многих писателей, совокупно определяющих уровень художественного развития общества. Традиция великих предшественников (например, Пушкина и Гоголя, Некрасова и Тургенева, Толстого и Чехова) не только приходит к нам каждый раз по индивидуальному призыву, не только оживает вследствие непосредственного читательского обращения к наследству, но она, эта традиция, в опосредствованном виде присутствует, живет в культуре нашего времени. Литературная традиция сама выступает частью традиции вообще, является составным элементом той среды, которая формирует писателя, питает его творческие замыслы, дает содержание, а в связи с ним и подсказывает формы его произведениям. Следовательно, усвоение традиций есть результат как субъективных намерений писателя, так и объективных воздействий, оказываемых на него окружающей действительностью. Конечно, такое сложное воздействие коллективной традиции вовсе не исключает индивидуальных тяготений преимущественно к традиции того или иного определенного предшественника — Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и т. д.

«Мы учимся у великих мастеров, у всех вместе и у каждого в отдельности, — пишет Бехер. — Если говорить о литературе, то мы учимся у Гомера, у Пиндара, у созвездия греческих драматургов, мы учимся у Бальзака и Толстого, у Данте и Гельдерлина, у Шекспира и Суинберна — возможность учиться бесконечна. Но и это еще не та особая школа, о которой я говорю. Сущность особой школы, которую я имею в виду, заключается в том, что среди всех этих избранных, сверкающих гениев, среди этих кристальных, вечных прозрачно-ясных кражей есть та или иная вершина (а иногда и несколь-

ко вершин), которая с особой силой притягивает наш взор и глядя на которую мы говорим: не отрывая взгляда от нее, я начну свое восхождение... У того или другого мастера я хочу учиться, того или другого мастера я не только почитаю, но и люблю, я чувствую свое родство с ним»<sup>1</sup>.

Каждый из великих писателей имеет какую-либо преимущественную черту, которая выделяет его среди других и обосновывает право его художественной традиции на самостоятельное значение в последующем литературном развитии. Дело самого художника выбирать одного или нескольких учителей. Заметим только, что великие художники, как они сами о том свидетельствуют, обычно учились у многих и разных своих предшественников и современников — больших и малых, близких и далеких, отечественных и иноземных. «Мы одарены известными способностями,— говорил Гете,— но своим развитием обязаны тысяче воздействий на нас великого мира... Я за многое должен благодарить греков и французов; я бесконечно обязан Шекспиру, Стерну и Гольдсмиту. Однако этим источники моего развития далеко еще не исчерпаны; разыскивать их можно до бесконечности, но в этом нет никакой надобности»<sup>2</sup>. Творческая индивидуальность писателя (если, конечно, речь идет о подлинных талантах, а не о сочинителях-эклектиках) формируется тем успешнее, чем разнообразнее источники ее развития.

Напоминаем эту общеизвестную истину только потому, что все еще приходится встречаться с наставниками, которые горячо рекомендуют молодым писателям в качестве основного условия формирования их индивидуальности «творческую связь с тем или иным определенным большим художником». Их категорическое требование: чтоб за плечами каждого молодого писателя «стояла ве-

---

<sup>1</sup> Бехер Иоганнес Р. В защиту поэзии. М., 1959, с. 81.

<sup>2</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, с. 408.

ликая тень», тень Шекспира или Толстого, Мольера или Чехова или кого-либо еще, но только чтоб непременно определенная, зримая тень одного великого, не осложненная тенями других. Конечно, трогательна эта забота о чистоте индивидуальности. Думается, однако, что автор, уверовавший в преимущества единоличных привязанностей и настойчиво советуемый начинающим писателям прикрепляться к «определенному» учителю, предлагает в сущности рецепт для формирования безликого эпигона, а не «творческой индивидуальности писателя», хотя именно эти слова стоят в заглавии его книги<sup>1</sup>. И в самом деле, не лучше ли писателю, как бы ни было скромно его дарование, оставаться самим собой, самостоятельной реальной личностью, чем благоденствовать под тенью хотя бы даже и самого большого художника.

---

<sup>1</sup> Костелянец Б. Творческая индивидуальность писателя. Л., 1960, с. 66.



Вхождение традиции старших в творчество младших представляет собою сложный процесс. Элементы сознательно или невольно воспринимаемой литературной традиции вступают в мышлении художника во взаимодействие с впечатлениями его жизненного опыта, дополняются работой творческого воображения, подвергаются глубокой трансформации, включаются в неповторимые соотношения и поэтические ассоциации — одним словом, говоря фигурально, становятся неуловимой составной частью того химического раствора, из которого кристаллизуется новое произведение. Поэтому механизм преемственных художественных связей труден для научного постижения.

Произведение искусства представляет собою высокоинтегрированную систему, в которую элементы традиции входят как ее собственные внутренние элементы. Старое здесь не является простым прибавлением к новому, стоит не рядом с ним, а исчезает в нем.

Взаимодействие унаследованного и личного оказывается настолько сложным и взаимопроникающим, что ответить на вопрос: что принадлежит традиции и что автору? — всегда бывает трудно и тем труднее, чем крупнее художник, чем мощнее его творческая сила. И не потому, что здесь нет традиции или ее роль была незначительна, а потому, что она освоена глубоко творчески, перестала быть только традицией, сделавшись органическим элементом духовного развития общества данного

времени. Недаром же писатели, завоевавшие право называться великими, отличались и широтой восприятия предшествующего им культурного наследия, «традиции», и высокой оригинальностью своих произведений.

В суждениях о творческой преемственности литературных традиций ничто так не обманчиво, как внешнее сходство с кем-либо или с чем-либо, подкупающее своей очевидностью. Если это и преемство, то — низшего рода. Это то, что, по определению М. Горького, «входит в ваше «я» углом»<sup>1</sup> и от чего должно воздерживаться. Подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная, — всегда в глубине, в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии.

По верному наблюдению Л. С. Кипкина, «часто типологические общности в литературе и эстетических воззрениях выступают как близнецы, а литературные явления, возникшие в результате влияний, настолько оригинальны и далеки от породившего их источника, что кажутся ничем не связанными с ним»<sup>2</sup>.

И только тот, кто мыслит себе традицию и новаторство как два зримых и резко различимых аспекта художника, дает себя увлечь поисками аналогий, обозначенных или скрытых заимствований, цитат, реминисценций — то есть всего того, что лежит на поверхности произведений в виде механических образований, неосвоенных приобретений.

Преемственность традиций, связь соседствующих или разобщенных периодов в развитии литературы, влияние одного этапа развития на другой, воздействие, идущее от писателя к писателю, от произведения к произведению, — все это не может быть измерено, схвачено во всей полноте, если основанием для вывода служат более или ме-

---

<sup>1</sup> См. в кн.: Федин К. Горький среди нас. М., 1967, с. 228.

<sup>2</sup> Славянская филология. Материалы от V Международного конгресса на славистике, т. 8. София, 1966, с. 13.

нее очевидные признаки сходства — тематические, сюжетные, жанровые, стилистические и т. д. И как бы ни был тщателен учет конкретных фактов связей и влияний, они никогда не дадут исчерпывающей картины роли прежних традиций в литературе более позднего и более высокого этапа развития. Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор. Это подобно впадению реки в море: первая исчезает во втором. Можно наблюдать, сколько воды и какого состава принесла река в устье, и тем самым определить значение данной реки для жизни моря, — это можно, и этого достаточно. Но было бы напрасной претензией искать очертания реки в бассейне моря.

В искусстве важно, жизненно только органическое усвоение художественной традиции, усвоение, вызванное внутренней потребностью выразить свое. В процесс внутреннего стиливого и сюжетного вызревания произведения включаются внешние влияния, идущие от литературной традиции; они впадают в течение собственной творческой фантазии писателя и видоизменяются до утраты всяких следов стороннего источника.

Ассоциации литературного ряда оправдывают себя только тогда, когда они естественно возникают по ходу изображения, по свободному художническому велению, когда они диктуются требованиями предмета и задачами изображения.

«Учитесь у всех, никому не подражая»<sup>1</sup>, не повторяйте других — такова одна из основных заповедей, оставленных нам великими художниками, многократно ими высказанная и утвержденная их творческим опытом.

---

<sup>1</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951, с. 170.

Новаторство писателя — это совокупный результат действительного проявления его таланта, жизненного опыта, заинтересованного отношения к запросам своего времени, высокой общей культуры и, конечно, профессионального мастерства, основанного на знании художественных образцов. Изучение опыта мастеров позволяет художнику найти свои, новые формы, наиболее полно отвечающие волнующим его идеям и темам. Справедливо говорится, что новое растет только на здоровых и глубоких корнях. Тот, кто стремится сохранить свою «самобытность» ценою игнорирования достижений предшественников, чаще всего рискует оказаться в положении рутинера. Предоставим слово выдающимся писателям.

«Во всяком искусстве существует преемственность. Когда видишь большого мастера, то находишь всегда, что он умел воспользоваться достоинствами своих предшественников и именно благодаря этому сделался великим. Люди, подобные Рафаэлю, не рождаются на пустом месте, они опираются на античное искусство и на все то лучшее, что было создано до них. Если бы они не умели использовать преимущества своего времени, то о них нечего было бы и говорить». «Данте представляется нам великим, но он имеет за собой культуру столетий»<sup>1</sup>.

«Я был бы очень беден, холоден и близорук, если бы до известной степени не выучился скромно хранить чужие сокровища, греться у чужого очага и усиливать свое зрение стеклами»<sup>2</sup>.

Новые плодотворные формы, как и плодотворные идеи, рождаются из суммы знаний и опыта. По верному замечанию Шиллера, «богатство материалов для возмож-

<sup>1</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, с. 318, 406.

<sup>2</sup> Лессинг Г. Э. Избр. произв. М., 1953, с. 605—606.

ного употребления очень расширяет наше внутреннее богатство»<sup>1</sup>. Чем богаче запас знаний, тем больше простора для выбора новых творческих решений.

«Жалкими созданиями кажутся мне те художники, которые считают, что они выросли сами по себе; ничто не может вырасти само по себе»<sup>2</sup>.

«Стремление художника открыть в самом себе что-то певедомое миру, несвойственное никому, кроме «Я», всегда и неуклонно приводит его к сознанию индивидуального бессилия, как это мы видели и видим на примере многих европейских и русских писателей»<sup>3</sup>.

Сама ценность той или иной традиции в каждом конкретном случае определяется прежде всего тем, в какой мере она способна участвовать в синтезе нового. Отсюда следует, что к необходимым свойствам настоящего художника относится также и проникновенная «избирательность», умение из разнообразного опыта взять на свое оружие то, что отвечает именно его творческим исканиям, что может органически слиться с его собственной натурой.

«Способность угадать в традиции намек на перспективу, отыскать в классическом наследии ростки, склонные к развитию, осуществить, иными словами, воздействие «настоящего на прошлое», о котором на свой лад пытались толковать модернисты, — все это, действительно, дело весьма тонкого и проникновенного умения. Точно так же необычайной зоркости и отзывчивости требует наблюдение за неумолчным перекатом идей, тем, форм, которое изо дня в день переживает искусство»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Горнфельд А. Г. Как работали Гете, Шпллер и Гейне. М., 1933, с. 93.

<sup>2</sup> Бехер Иоганнес Р. В защиту поэзии. М., 1959, с. 82.

<sup>3</sup> Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, с. 554.

<sup>4</sup> Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм. — В кн.: Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965, с. 322.

Упрощение допускают те, кто считает, что художественные традиции — это уже давно изобретенный «велосипед»<sup>1</sup>, которым в готовом виде пользуются писатели, что «благодаря традициям им не приходится «изобретать колеса», они могут найти их уже готовыми и приставить к своей колеснице»<sup>2</sup>.

Художественное творчество никогда не остается простым использованием готовых форм. Включая традицию, оно вместе с тем каждый раз является новым актом художественного познания действительности, осуществляемого в новых формах. Поиск, создание, совершенствование форм у художников, да и не только у них, есть всегда мыслительный процесс, то есть всегда — желание, стремление наиболее полно, наиболее точно выразить, выкристаллизовать идею, мысль, чувство, настроение, предметный образ, психологическое состояние человека и т. д. Поэтому в каждом подлинно художественном произведении форма создается заново, это всегда — конкретная форма конкретного содержания. «Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм»<sup>3</sup>.

Художественное творчество — это именно та область духовной деятельности, где менее всего приложим принцип серийности производства. Новаторство в искусстве, в отличие от технических изобретений, осуществляется не от серии к серии, а от каждого произведения к каждому следующему произведению. Художественные формы, уже изобретенные другими, — все же только материал, только отправной пункт для собственного творчества. Лев Тол-

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1964, № 8, с. 173.

<sup>2</sup> Гончаренко Н. В. О прогрессе искусства. Киев, 1968, с. 185.

<sup>3</sup> Лихачев Д. С. Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков. — «Русская литература», 1972, № 2, с. 12.

стой говорил, что «каждый большой художник должен создавать и свои формы»<sup>1</sup>. И вот еще превосходное разъяснение вопроса: «Художник,— писал М. Горький,— это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — и который умеет дать своим представлениям свои формы. Большинство людей не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому им возможно ясную и точную форму — он пользуется для этого готовыми формами — чужими словами, образами, картинами — он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и формирует свое личное, как чужое»<sup>2</sup>.

Художественная традиция — это ценность, добытая опытом прежних поколений, которую писатель призван сбросить, обогатив ее своим творчеством.

Но традиция — не только побудительная, но и принудительная, «консервативная» сила, которую художник должен преодолеть, чтобы создать новое.

«Он слишком богат и могуч, — говорил Гете о Шекспире. — Человек, продуктивный по натуре, должен читать в год не больше одной его вещи; иначе это приведет его к гибели. Я хорошо поступил, что отделался от него *Геце*м фон Берлихингеном и *Эгмонтом*, и Байрон очень хорошо сделал, что относился к нему без особенного респекта и шел своею дорогой. Как много отличных немецких авторов погибли, подавленные Шекспиром и Кальдероном!»<sup>3</sup>

В свою очередь Н. Г. Чернышевский отмечал, что гениальные предшественники могут оказывать на последователей, в зависимости от степени их дарования и понимания общественного назначения искусства, и благотворное

---

<sup>1</sup> Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 116.

<sup>2</sup> Горький М. Указ. изд., т. 29, с. 259—260.

<sup>3</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гете, с. 288.

воздействие — возбуждать к самостоятельному творчеству, и воздействие отрицательное — сковывать их развитие, превращать в простых подражателей<sup>1</sup>.

Писатель может оказаться в плену традиций, находиться только под их влиянием, только механически реагировать на них в своей работе, воспринимать их только с формальной стороны. «Художник, исторически связанный с образами, завещанными великими мастерами, привыкший к этим образам, перестает чувствовать то настроение, которое произвело их; он даже начинает смотреть на эти оригиналы только с точки зрения искусного выполнения, с точки зрения техники, а их внутренняя жизнь для него уже недоступна»<sup>2</sup>.

В художественном мастерстве есть творческая и техническая, ремесленническая стороны. Усваивать формы и творить формы — эти способности далеко не всегда совмещаются в одном лице. Художник-новатор в полном значении смысла этого определения — всегда и творец, и мастер, открыватель нового и совершенный выразитель нового. Но мастер исполнения — не всегда творец, то есть не всегда художник-новатор. И не случайно, например, в некоторых видах исполнительского искусства (пение, танцы) достижения оцениваются по двум показателям: за техничность и за артистичность, то есть за умение усваивать достигнутые формы и умение творить новые формы.

Есть люди, особенно в области изобразительных искусств (живопись, скульптура), которые не способны творить новое, но способны успешно усваивать и воспроизводить сделанное другими. Порой в своем репродуктивном мастерстве они достигают столь высокого уровня, что создают копии с шедевров великих мастеров, трудно от-

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 4, с. 125.

<sup>2</sup> Огарев Н. П. Избр. социально-политические и философ. прозв., т. 1. М., 1952, с. 294.



личимые от оригинала. На этих искусных имитациях основана своего рода коммерческая деятельность современных бизнесменов от искусства, о чем нередко сообщается в мировой печати.

Следовательно, если техническое мастерство не выходит за пределы достигнутого другими, то, как бы оно ни было совершенно, одно оно еще не делает художника новатором. В этом случае его произведение осуществляет лишь формальное функционирование традиций без их творческого преобразования.

Не признавая такие произведения новаторскими, было бы, однако, несправедливо полностью отрицать их значение. Если они и не продвигают искусство вперед, то, во всяком случае, количественно умножают его и тем самым, так сказать, пространственно раздвигают сферу его влияния на достигнутом уровне художественного развития. Разумеется, эта оговорка не может быть распространена на сочинения тех авторов, которые бездумно подражают «многим понемножку» или же эксплуатируют какую-либо чужую манеру до степени ее полной дискредитации. Это — эпигонство.

Что же касается новаторства, то оно, в отличие от чисто формального восприятия традиций, характеризуется их активным преобразованием, развитием, обогащением. «Открытия рождаются там, где кончается знание учителя и начинается новое знание ученика»<sup>1</sup>.

Новаторство в литературе всегда предполагает того или иного рода *почин* и главное — почин в области художественного мышления, самостоятельное постижение писателем нового в жизни и умение выразить это новое в наглядных формах, отвечающих его сущности.

Творцы нового в искусстве не покоряются традициям, а властвуют над ними. «В гении не столько поражает

---

<sup>1</sup> Федин Конст. Писатель, искусство, время. Изд. 3-е, доп. М., 1973, с. 417.

находчивость нового, сколько смелость противопоставить его старому и произвести между ними борьбу на- смерть»<sup>1</sup>.

Новаторское творчество, выходящее за пределы традиционных форм, — дело серьезное и трудное. Оно требует не только большого дарования, но и огромных усилий для того, чтобы, как говорил Л. Толстой, из миллиона возможных сочетаний выбрать одно, единственно верное.

О начальных трудностях работы над «Войной и миром» Толстой говорил: «Больше всего меня стесняют предания, как по форме, так и по содержанию. Я боялся писать не тем языком, которым пишут все, боялся, что мое писанье не подойдет ни под какую форму, ни романа, ни повести, ни поэмы, ни истории, я боялся, что необходимость описывать значительных лиц 12-го года заставит меня руководиться историческими документами, а не истиной, и от всех этих боязней время проходило, и дело мое не подвигалось, и я начинал остывать к нему. Теперь, помучавшись долгое время, я решил откинуть все эти боязни и писать только то, что мне необходимо высказать, не заботясь о том, что выйдет из всего этого, и не давая моему труду никакого наименования»<sup>2</sup>.

Приведя эти слова, Б. И. Бурсов справедливо заметил: «Плох писатель, слабо владеющий техникой. Но не лучше и тот, над которым взяла власть техника литературных приемов. Писателю необходимо и совершенное знание своего ремесла, и одновременно — полная независимость от него». «...Творческое восприятие традиций — это и борьба с традициями. Так было у Пушкина. Так было у Достоевского. Так было у Толстого»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 10, с. 31.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 13. М., 1949, с. 53.

<sup>3</sup> Бурсов Б. И. Реализм всегда и сегодня. Л., 1967, с. 29, 33.

Оригинальность — неперемнное свойство каждого настоящего художника. «Если бы даже при известных общественных отношениях каждый индивид был отличным живописцем, то это вовсе не исключало бы возможности, чтобы каждый был также и оригинальным живописцем»<sup>1</sup>.

О достоинствах писателя судят не по сходству, а по отличию его произведений от произведений других писателей. «Чем выше поэт, тем оригинальнее мир его творчества,— и не только великие, даже просто замечательные поэты тем и отличаются от обыкновенных, что их поэтическая деятельность ознаменована печатью самобытного и оригинального характера. В этой характерной особенности заключается тайна их личности и тайна их поэзии. Уловить и определить сущность такой особенности значит найти ключ к тайне личности и поэзии поэта»<sup>2</sup>.

Каждого художника мы ценим в меру того нового, что он дал по сравнению с предшественниками. Но что следует понимать под новым в искусстве? Вот одно из определений: «Новое в искусстве обязательно должно быть лучше старого, т. е. не только ярче, выразительнее по форме, но и глубже, правдивее, прогрессивнее по содержанию, по отражению глубинных процессов развития, жизни народа, по активной роли в борьбе за социальный прогресс»<sup>3</sup>.

Хорошо, конечно, когда появляется такое новое, которое во всех отношениях лучше старого. Но если принять этот максималистский критерий в качестве единственного и обязательного, то мы чрезмерно сузим сферу нового в искусстве, как и в других областях духовного

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 393.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 7, с. 311.

<sup>3</sup> Баллер Э. А. Преемственность в развитии культуры. М., 1969, с. 178.

творчества. «По сравнению с Гегелем Фейербах крайне беден, — писал Маркс. — Однако *после* Гегеля он сделал эпоху, так как выдвинул *на первый план* некоторые неприятные христианскому сознанию и важные для успехов критики пункты, которые Гегель оставил в мистическом *clair-obscur* (полумраке — А. Б.)»<sup>1</sup>.

Так обстоит дело и в искусстве. Достаточно, если более позднее, новое в каком-то отношении превосходит старое, дополняет его теми или иными существенными чертами. Никто из преемников Пушкина не превзошел его во всех отношениях, но каждый из них, движимый временем, внес какой-либо свой новаторский вклад. Новое — не только то, что сделано лучше, чем делалось прежде. Новое также и то, и это главное, что сделано впервые, чего не было прежде. Новое — это иное, другое. Когда оно только зарождается, проходит стадию становления, оно обычно не превосходит старое по глубине содержания и выразительности формы.

Новаторами мы называем тех писателей, которые чем-то существенно новым дополнили опыт предшественников, внесли свой вклад в общую традицию. Это может проявляться многообразно в разных отношениях, в разной степени, сказываться во всем произведении или же преимущественно то в содержании, то в форме.

До нашего века слово *новаторство* было малоупотребительным и смысл его обычно выражали словом *оригинальность*. Ныне этими словами, близкими, а иногда и совпадающими по значению, мы нередко пользуемся как синонимами.

В. Брюсов писал: «Оригинальность бывает разная. Писатель оригинален, если в родную литературу вносит созданное писателями другого народа: так «оригинальны» были у нас первые «байронические» поэмы Пушкина... Оригинальными представляются нам писатели, когда

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 16, с. 24—25.

они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой: таковы были у нас народники 60—70-х годов. Но оригинальным же назовем мы писателя, в новой форме развивающего старые темы... Так назовем мы оригинальным и того писателя, который идет *далее* по пути, проложенному другими, как, например, Лермонтов, и того, который пытается проложить новый, как, например, Тютчев»<sup>1</sup>.

В данном случае Брюсов, следуя прежнему словупотреблению, объединяет понятием оригинальности все виды новизны в литературно-художественном творчестве. Но в этом же обобщающем смысле он пользовался и словом *новаторство*<sup>2</sup>.

Вместе с тем вербальное удвоение понятия продиктовано, очевидно, ввиду его сложности, потребностью выделить его разные смыслы, или разные аспекты. Учитывая всю условность предлагаемого ниже разграничения, считаем, что оно бесполезно для понимания многообразного проявления новаторства в литературе.

Оригинальность коренится в свойствах художнической природы, означает наглядную непохожесть писателя на других, характеризует своеобразность «физиономии» его произведений, постигаемую, так сказать, непосредственно, «визуально» в манере повествования. Оригинальность — это род новизны, сказывающейся прежде всего в форме, способе выражения мысли, независимо от того, является ли эта мысль новой или старой.

Новаторство указывает на нечто новое, относящееся к сущности произведения, к его идейному содержанию, и обнаруживается, познается оно только путем изучения, размышления. Новаторство — это новая идея, новая мысль, постижение нового в жизни, создание новых художественных концепций.

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 551.

<sup>2</sup> См. там же, с. 279.

Настоящее произведение искусства, по определению Леонида Леонова, — «всегда изобретение по форме и открытие по содержанию»<sup>1</sup>. Пользуясь этим удачным суждением, скажем: новаторство — *открытие* нового в предмете изображения; оригинальность — *изобретение* нового в форме изображения предмета.

Одно и другое взаимообусловлены. Новое содержание потенциально включает в себе возможность новой формы. Но степень реализации этой возможности определяется творческой силой художника. И чем больше проявит он изобретательности в поисках формы, отвечающей сущности содержания, тем выше уровень новаторства.

Новаторство и оригинальность — способность изобразить новое по-новому — не всегда совмещаются. Идеальное единство — привилегия великих художников. Другие оказываются способными проявить себя преимущественно лишь в каком-либо одном отношении: оригинально выразить старое или же о новом рассказать по-старому.

К. Маркс писал о произведении Прудона «Что такое собственность?»: «Оно составило эпоху, если не новизной своего содержания, то хотя бы новой и дерзкой манерой говорить старое... Если можно так выразиться, в этом произведении Прудона преобладает еще сильная мускулатура стиля. И стиль этого произведения я считаю главным его достоинством... В строго научной истории политической экономии книга эта едва ли заслуживала бы упоминания. Но подобного рода сенсационные произведения играют свою роль в науке, так же как и в изящной литературе»<sup>2</sup>.

Достаточно известны и такие случаи, когда писатель ставит новые темы, но применяет к ним традиционные формы. Решетникову принадлежал в XIX веке почин в области создания романа о простом народе, о крестьянах

---

<sup>1</sup> Леонов Л. Литература и время. М., 1964, с. 282.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 16, с. 24—25.

и рабочих. Но он не был оригинальным художником. Из-за слабости своей писательской культуры он не сумел придать новому содержанию соответственной художественной формы. В первые советские годы, когда к литературному творчеству потянулись многие представители народной массы, при новизне содержания был замечен упадок формы, мастерства. Причины очевидны: для создания новых форм, соответствующих новому содержанию, нужны были большие мастера и большой опыт, а они не появляются немедленно.

Представить старое по-новому или, напротив, новое по-старому — такого рода односторонние новаторства играют свою, хотя и скоротечную, роль в истории литературы.

Но есть новаторство высшего уровня, новаторство прокладывателей больших дорог в искусстве. Оно проявляется, по закону единства содержания и формы, и в новизне идей, и в соответствующей им новизне художественного воплощения, пронизывает все компоненты произведения. Такое новаторство характерно для крупнейших художников, составивших своим творчеством целую эпоху.

Новое в искусстве — не только следствие внутреннего самодвижения искусства. Его появление обусловлено различными стимулами — эстетическими, социальными, идеологическими, психологическими. Основной фактор обновления искусства — это сдвиги в социальной жизни общества, достигнутые художником и выраженные в соответственной форме.

И как бы ни были разнообразны признаки новаторства в художественной литературе, основным, главным, синтезирующим является открытие нового в жизни.

«Когда мы говорим «художник-новатор», — писал А. Фадеев, — то, конечно, вкладываем в это сочетание слов не то значение, или, вернее, не только то значение, что писатель открыл новые приемы, новые формы. Такие открытия, спору нет, необходимы. Без них немислимо движение искусства вперед. Но для нас новаторство

приобретает значение неизмеримо большее. Новатором мы называем человека, который прежде всего открыл *новое в жизни*, открыл и художественно отобразил это новое в развитии, в перспективе»<sup>1</sup>.

Это, конечно, принципиально верное толкование проблемы новаторства. Следует только добавить, что и открытие нового в жизни, и творческое превращение этого нового в факт искусства в равной степени важны для создания подлинно художественного произведения. Предпочтение одного другому не дает необходимого эффекта.

#### 4

Говорят: стиль — это человек. «Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания»<sup>2</sup>.

Личность художника — это единство многих слагаемых. Особенности дарования, свойства характера, сформированного временем, идейные позиции, непосредственный опыт жизни и опыт освоения человеческой культуры — все эти природные, социальные, психологические, культурные, идеологические слагаемые, взятые и в отдельности, и в их совокупности, у каждого художника свои, неповторимые, и они накладывают индивидуальную печать на его творения.

Оригинальность индивидуального стиля писателя может заявлять о себе и более, и менее наглядно, проявляться во всей манере повествования или же преимущественно в какой-либо определенной сфере изобразительности — в языке, в приемах описания, в психологическом анализе и т. д.

Для стиля Леонида Леонова характерны, например, неистощимая изобретательность и интригующая виртуоз-

---

<sup>1</sup> Фадеев А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4. М., 1960, с. 615.

<sup>2</sup> Блок А. Указ. изд., т. 5, с. 386.



ность в области словесной «инженерии». Этого нет у Шолохова, Фадеева, Федина, ближе стоящих к той русской классической традиции, которая чуждалась внешних эффектов. Поэтому относительно творчества этих писателей оказываются неуместными всякие суждения о художественном новаторстве, замыкающиеся в вопросы формы, стиля, языка как таковых. Их новаторство глубоко коренится в содержании, в художественных идеях и может быть обнаружено и понято только в связи с глубинным смыслом их произведений.

Если продолжить сопоставление, то можно отметить, что в речевых характеристиках персонажей у Фадеева нет той рельефности, которая отличает стиль Алексея Толстого. Нет в его портретной и пейзажной живописи той изумительной пластичности, которая поражает нас в произведениях Шолохова, а в области художественной стилистики — яркости, присущей Леонову.

Но, уступая в каких-то отношениях своим выдающимся литературным современникам, Фадеев имел и свою сильную сторону, которая ставит его в один ряд с ними. Это был философски мыслящий писатель, умевший проникновенно постичь и воспроизвести душевный мир нового человека, положительного героя советской эпохи в процессе его становления. В этой области он первоклассный и оригинальный художник.

Но стиль обусловлен не только своеобразием личности художника и его субъективной культурой. Сам предмет изображения требует соответствующей себе формы поэтического выражения.

Если «один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров», то на стиле произведения не может не сказываться и «характер самого предмета»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 7.

«Стиль... покоится на глубочайших твердых познаниях, на сущности вещей, насколько ее возможно познать в видимых и осязаемых образах»<sup>1</sup>.

«Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть»<sup>2</sup>, и «видит в тех предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие»<sup>3</sup>.

Разнообразие творческих индивидуальностей и творческих замыслов, материала, с которым имеет дело отдельный художник, конкретных обстоятельств, в которых протекает творческий процесс,— все это порождает бесконечное разнообразие художественных форм и стилей.

Подлинные художники-новаторы не рекламируют своих заслуг, их дело само говорит за себя, и они, если не всегда сразу, то в ходе времени получают всеобщее признание.

Художник-новатор — это высокая оценка творческой активности талантливой личности. Поэтому на такую высокую оценку нередко претендуют и те, кто ее вовсе не заслуживает. Это «новаторы» особого рода. Они не хотят ждать проверки временем своих, с их собственной точки зрения, «несомненных» заслуг, подтверждения их мнением народным. Они агрессивны в защите своих претензий. Они требуют немедленно признать их «новаторскую» роль в том ее высоком значении, которое они сами себе приписали.

Примеры претензий такого рода многочисленны. Их невозможно перечислить, да и не нужно. Достаточно напомнить лишь отдельные факты.

Были у нас рдетели «самовитого слова» — футуристы, их — десятки, все — гении; действительно великим оказался только один, Маяковский, сумевший силою

<sup>1</sup> Гете об искусстве. М. — Л., 1936, с. 14.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 30, с. 20.

<sup>3</sup> Там же, с. 4.

своего природного дарования и активной гражданской позицией преодолеть эстетические предрассудки касты эгоцентрических людей, игравших в гениальность.

Были у нас радетели «самоценного образа» — имажинисты, их тоже были десятки, и тоже все — гении; и опять-таки остался только один, Есенин, поэт, в смятенной душе которого побеждающим началом было чувство родины, возвышавшее его над всеми дрызгами литературного быта.

Были у нас и «ничегоки», не оставившие после себя (вот подлинно пророческое самоопределение!) ничего.

Таковы лишь некоторые, хорошо известные уроки из истории нашего отечественного формалистического новаторства. И хотя ни в какой другой области духовной деятельности не повторяются так часто одни и те же глупости, надлежащие уроки из них извлекаются с трудом. Очевидно, есть причины, объясняющие это пренебрежение к печальному опыту. Кому-то это нужно. Нужно тем, кто пытается под авторитетным знаменем новаторства возвести стену, отгораживающую художника от насущных забот времени.

С гордой претензией на новаторство выступают ныне те представители модернистского искусства, которые приняли деформацию в качестве основного принципа своей поэтики. Они считают главным признаком художественного новаторства увеличение дистанции между предметом и его изображением, измеряют степень творческой активности художника степенью «непонятности» его произведений. Подсказанные модернистской, формалистической эстетикой крайности абстракционизма, кубизма, сюрреализма являются, в сущности, лишь симуляцией творческой активности и новаторства художника. Здесь творчество перестает быть искусством, так как оно начисто лишается своих функций или, лучше сказать, всех сторон своей многозначной функции — познавательной, преобразующей, воспитательной, коммуникативной. Все

это уступает место одному субъективному волеизъявлению творящей личности, стремлению заявить о себе путем самодовлеющей парадоксальности, во что бы то ни стало сделать «не так, как другие».

Новаторство, таким образом, понимается, во-первых, слишком узко: замыкается только пределами формы, стиля, приемов и средств изображения; во-вторых, извращенно: противопоставляется задачам художественного познания жизни человека и общества.

Для сторонников формалистической концепции новаторства стиль произведения — единственная сфера проявления новаторства. Самодовлеющая забота об оригинальности формы, стиля неизбежно приводит к сенсационным, крикливым экспериментам с формой.

Подлинное новаторство в искусстве направлено от содержания (объекта, идеи, мысли, чувства) к форме. Это естественно: новая мысль и новое содержание ищут и соответствующего себе нового выражения. И сами поиски художественного выражения есть процесс развития художественной мысли. Художник должен найти новую форму, адекватную своему пониманию предмета и в то же время обеспечивающую возможность познания предмета другими людьми. Здесь мы имеем дело с предметным формотворчеством, с содержательной формой, поисками конкретного вида вещи, с художественной материализацией мысли и чувства. Конкретная художественная форма есть строение конкретного художественного содержания. Если последнего нет, то и создание новой формы оказывается всего лишь произвольной игрой воображения.

\* \* \*

Итак, художественное наследие имеет для нас многостороннее и непреходящее значение. Великие произведения искусства и литературы прошлых эпох — это и источник нашего духовного развития, и неповторимый

памятник безвозвратно минувшего времени человечества, и могучий стимул творчества новой культуры.

«Связи классической литературы с культурой, духовной жизнью современного общества,— пишет академик М. Б. Храпченко,— можно и нужно рассматривать в нескольких планах. Это прежде всего восприятие и развитие ее традиций в литературе нашего времени. Затем новое истолкование произведений классической литературы в театре, киноискусстве. И самое главное — непосредственное воздействие классических произведений на читательскую аудиторию. Очевидны известное единство и в то же время различия между этими проявлениями социально-эстетической функции литературы прошлого»<sup>1</sup>.

В нашей работе мы ограничились рассмотрением многогранной проблемы литературного наследства только в аспекте литературной преемственности. Выяснилось, что и этот вопрос, в свою очередь, оказывается достаточно сложным и, несмотря на обилие работ, его научное освещение — историко-литературное, теоретическое, методологическое — далеко не свободно от целого ряда недочетов и упрощений. В частности, суждения о значении художественных традиций прошлого для литературы нашего времени грешат излишним профессионализмом. Часто говорят о том, что у классиков надо учиться художественному мастерству — языку, стилю, построению сюжета, композиции и т. д. Все это, конечно, верно. Совершенствование литературной технологии на классических образцах, постижение искусства великих мастеров, их поэтической культуры составляют весьма важную, однако не единственную и даже не главную сторону проблемы творческого овладения наследством.

Еще более важно понять общекультурное значение наследства для современных писателей, значение его как

---

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3-е. М., 1975, с. 227.

средства воспитания в литературном деятеле всесторонне развитой, интеллектуально полноценной личности, достойной высоких задач своего времени. Воспитание высококультурной личности — необходимая предпосылка для формирования художника. Прежде чем стать писателем, воспитай из себя человека, — такова истина, не стареющая во времени. И несомненно, что плодотворным можно считать лишь такое изучение роли литературных традиций, которое раскрывает прежде всего их участие в формировании личности писателя, его духовного мира, а затем уж и в формировании его произведений.

Следовать классикам — это вовсе не означает стать похожим на них в чисто профессиональном отношении, подражать их формальным особенностям. Разве так уж важно, что Шолохов или Фадеев, Маяковский или Бедный восприняли некоторые мотивы от своих великих предшественников, или использовали отдельные образы их, или же создали нечто формально сходное с их произведениями. Стоит ли много говорить об этом? Следовать классикам — это прежде всего научиться так же, как и они, служить великим общественным идеалам своего времени. Первостепенное значение имеет такое воздействие великих предшественников, которое воспитывает высокие идейно-нравственные принципы отношения писателя к действительности, формирует его жизненное мирозерцание, развивает его художественное мышление и его собственную творческую силу.

Шекспир, по заключению академика М. П. Алексева, был для Пушкина источником не только литературных воздействий, но и разнообразных мыслей, «мощным импульсом идейных влияний, проблемой мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах. Изучение шекспировских драм... поставило перед поэтом множество важных и весьма актуальных историко-политических и психологических вопросов и одновременно заставило его

усиленно и с огромной внутренней заинтересованностью размышлять, какую должна была бы быть русская национальная историческая трагедия»<sup>1</sup>.

«...Влияние великого поэта, — писал Белинский, — заметно на других поэтах не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу»<sup>2</sup>. По его же определению, влияние Пушкина на Гоголя «было не прямое: оно отразилось на творчестве Гоголя, а не на особенности, не на физиономии, так сказать, творчества Гоголя. Это было влияние более времени, которое Пушкин подвинул вперед, нежели самого Пушкина»<sup>3</sup>.

В свою очередь Чернышевский писал: «Нынешние даровитые писатели произошли от Гоголя, — а между тем ни в чем не подражают ему, — не напоминают его ничем, кроме как только тем, что благодаря ему стали самостоятельны, изучая его, приучились понимать жизнь и поэзию»<sup>4</sup>.

«Художники понимают природу, любят ее и *учат нас видеть*»<sup>5</sup>. После ознакомления с изображениями средне-русской природы на картинах Левитана или в «Записках охотника» Тургенева человек испытывает более полное и сильное эстетическое впечатление при созерцании соответствующего этим изображениям реального пейзажа.

И если, по известному выражению Джона Рескина, закаты в Англии стали прекраснее после картин Тернера, то нечто подобное можно вообще сказать о значении великих художественных творений. «Образ Онегина, — писал Герцен, — настолько национален, что встречается во

---

<sup>1</sup> Алексеев М. П. Пушкин. Л., 1972, с. 248—249.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 5, с. 562.

<sup>3</sup> Там же, т. 9. М., 1955, с. 545.

<sup>4</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 4, с. 126.

<sup>5</sup> Ван Гог В. Письма. М.—Л., 1966, с. 25.

всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом»<sup>1</sup>.

Чешский писатель Йозеф Махар, говоря о впечатлении, произведенном на него «Преступлением и наказанием» Достоевского, свидетельствует в своей «Исповеди литератора» (1904), что образ Сони Мармеладовой помог ему в самой жизни найти тему для стихотворного романа «Магдалина». Как устанавливает Пеньо Русев, значение образов, созданных Чеховым и Горьким, для творчества Елина Пелина выражалось прежде всего в том, что они помогали писателю открывать сходные образы в самой болгарской действительности<sup>2</sup>.

Это особого рода преемственность: не от произведения непосредственно к произведению, а от произведения через посредство жизни к произведению. Великие художники учат продолжателей своего дела не просто профессиональному мастерству, искусству изображения жизни. Они учат их — и это более существенно — лучше видеть, понимать, чувствовать весь окружающий мир, высокое назначение искусства в этом мире, ответственную роль художника в нем. И именно таким своим многосторонним и глубоким воздействием они учат последователей лучше изображать жизнь, вдохновляют их на совершенствование творческого труда.

«Я всегда расставался с Горьким в необыкновенном подъеме, — пишет К. Федин. — Все мои силы сосредоточивались на устремлении к литературе. Но это никогда не вытекало из разговора о литературной технологии, почти никогда не вытекало из разговора только о литературе. Это являлось результатом вспышки разнообразных инте-

---

<sup>1</sup> Герцен А. И. Указ. изд., т. 7, с. 204.

<sup>2</sup> Русев Пеньо. Творчество на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторство на Елин Пелин. — Известия на института за българска литература, кн. 5, София, 1957, с. 171—173.



ресов, подожженных Горьким... Сама пестрота беседы с ним, ее извилистость, гибкое чередование утверждений и отрицаний пробуждали счастливую жажду работать воображением. И тогда литература представляла чудесным инструментом, единственно способным воплотить работу воображения»<sup>1</sup>.

Формы и результаты влияния художественного наследия на дальнейшее развитие искусства могут быть сколь угодно разнообразны. Но несомненно, что высшим по значению остается именно то влияние предшественников на последователей, которое выражается в совершенствовании познания жизни и эстетических представлений о ней и тем самым открывает новые перспективы для художественного развития общества, способствует пробуждению в нем новых талантов. «Первые опыты Пушкина огласились во всей России, проникли во все ее захолустья, в которые дотоле проникали только буквари и сонники. Масса читателей увеличилась чрез это по крайней мере вдесятеро и стала походить на публику. Везде чувствовалась потребность в определенном вкусе, следовательно и в теории»<sup>2</sup>. В самом факте появления сразу же вслед за Пушкиным множества крупных дарований в русской литературе со всей очевидностью сказывается столь же огромная, сколь и трудно поддающаяся формулировке роль гениального поэта, его ускоряющее воздействие на весь дальнейший ход истории отечественной литературы. «Один гений дает полет множеству талантов»<sup>3</sup>.

Ограниченное, узко профессиональное понимание литературного значения классического наследия порождает два предубеждения относительно роли «книжных» источников, в частности литературных произведений, в формировании писателя и в его творческом процессе.

---

<sup>1</sup> Федин Конст. Писатель, искусство, время. М., 1961, с. 105.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 9, с. 632.

<sup>3</sup> Там же, с. 162.

Одно предубеждение, выражающееся в недоверчивом отношении к книжным источникам, внушается боязнью ущемить примат действительности в генезисе художественных произведений. Другое предубеждение, напротив, заключается в стремлении интерпретировать каждое прикосновение писателя к чужой книге как влияние, следы которого надо непременно найти в его собственном творчестве. Впрочем, и носители второго предубеждения очень часто, спеленав писателя разного рода «влияниям», вдруг спохватываются, вспоминают грозный авторитет примата действительности и спешат сделать спасительные оговорки примерно такого характера: несмотря на то, что такой-то писатель учился у таких-то писателей, все же решающее значение для его творчества имела непосредственная жизнь, которую он сам наблюдал и испытал.

Да, нельзя умалять — и невозможно умалить! — значение реальной действительности для художественного творчества. Но что такое «реальная действительность» для художника? Ограничивается ли она кругом фактов и явлений, непосредственным свидетелем которых он был лично сам? И что представлял бы собою жизненный кругозор писателя, если бы его впечатления были замкнуты пространством и временем, только им лично физически и духовно освоенным?

Книги, вобравшие итоги творческой деятельности великих умов и общественно-исторический опыт поколений, оставившие нам верные картины непосредственной жизни разных эпох, — вот что выводит человека из узкого круга его личных наблюдений на широкий простор представлений о человечестве в его прошлом, настоящем и будущем. И каждый человек своего времени, а тем более тот, кто призван быть живописцем общества, должен стоять «с всеком наравне», то есть иметь представление о действительности, измеряемой широкими масштабами завоеванной человечеством культуры. А раз так, то, следовательно, и механическое разделение действительности, внуша-

ющей писателю его думы, настроения и намерения, на книжные и «бескнижные» реальные источники оказывается искусственной помехой к уяснению тех оснований, на которых зиждется художественное творчество. Да, главной силой, формирующей писателя и определяющей содержание всего его творчества, является та действительность, в которой он живет и действует как гражданин. Но она, эта действительность, утверждает свой примат в духовной деятельности человека и непосредственно, и через книги, через «литературные источники». Недоверие к последним или доверие, но с оговорками проистекает оттого, что некоторые литературоведы по очевидному недоразумению приписывают художникам слова узкопрофессиональное отношение к литературному наследству, полагая, что писатель читает других авторов лишь с той целью, чтобы технологически вооружить себя.

На самом же деле настоящие писатели, как и вообще культурные люди, читают для того, чтобы поднять свой интеллектуальный уровень, с высоты которого шире, полнее и глубже познается жизнь. Вспомним слова М. Горького о роли книг в его развитии. Каждая книга была для него «чудом», книги пели ему о том, как богата и разнообразна жизнь, «разжигали жажду знания жизни»<sup>1</sup>. Приведя длинный ряд имен писателей, ученых, общественных деятелей, взятых из разных стран и разных эпох, у которых М. Горький, по его признанию, всю жизнь учился, он пояснял: «В конце концов я назову это «прохождение» столь пестрого курса наук обучением у действительности»<sup>2</sup>.

Все дело в том, какие книги, кем и с какой целью читаются. Встречаются, конечно, писатели, которые читают сочинения других ради только сочинений собственных. Не о них речь. И если правдивые книги читаются писа-

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 25, с. 304.

<sup>2</sup> Там же, т. 26, с. 205.

телем не с целью подражания, заимствования или только «литературной учебы», а для лучшего познания действительности и активного в ней участия, то такое чтение — не отрыв, а вторжение в жизнь.

Следовательно, не должно быть противопоставления: книга или личный опыт. Хорошо осмысленная книга тоже входит в личный опыт писателя. Книжное самообразование и воспитание иногда приобретают в биографии отдельных писателей даже более значительную роль, нежели их непосредственный жизненный опыт. Только этим и можно, например, объяснить, почему Александр Одоевский и Лермонтов, вырвавшиеся в обстановке замкнутой аристократической среды, так рано проявили свои свободлюбивые настроения и высокое гражданское мужество.

Повторяем: значение литературных источников в формировании писателя не должно трактоваться только в узко профессиональном смысле и служить поводом для поисков литературных «влияний». Дело не в этих влияниях, хотя и они имеют свое место и значение, а прежде всего в овладении наследством, дело в широком вовлечении фактов действительности, в том числе и ее культурных приобретений, в творческий процесс художественного познания жизни. Несомненно, что при прочих равных условиях творческая деятельность писателя находится в прямой зависимости от уровня его культурного развития. И с другой стороны, чем крупнее художник, чем обширнее его художественные замыслы, чем больше он знает и видит, тем многообразнее круг источников, из которых он черпает материал, творчески ассимилируя и перерабатывая его в художественные картины и образы.

Проблема прогресса в литературе и искусстве имеет свою длительную историю научного изучения и характеризуется многообразием толкований. Ныне она активно обсуждается как деятелями художественной культуры, так и представителями разных областей научного знания. В посвященных ей работах последнего времени высказан ряд соображений, заслуживающих серьезного внимания. В них определены некоторые существенные направления, принципы и аспекты ее исследования. Однако вопросов здесь пока больше, чем ответов, а в ответах спорного больше, чем бесспорного.

И это вполне естественно. Речь идет об одной из самых важных, самых сложных и актуальных проблем философско-эстетического, историко-социологического, историко-культурного, искусствоведческого и психологического характера. От того или иного ее понимания в значительной мере зависит решение основных историко-литературных и теоретико-литературных вопросов, касающихся научной трактовки и оценки как целых литературных эпох и периодов, так и творчества отдельно взятых писателей.

Включаясь в обсуждение сложной темы, я совершенно чужд претензии дать сколько-нибудь систематическое освещение вопросов, относящихся к ней. Цель данной главы — предложить в качестве дополнительного материала для последующих более зрелых решений несколько суждений по отдельным вопросам, которые, на мой взгляд, менее разработаны или являются наиболее спорными и потому требуют особого внимания.

В структуре общественного прогресса можно выделить четыре сферы человеческой деятельности: социально-экономическую, научно-техническую, идейно-правственную, художественную. При решающей в конечном счете роли первой из них все они развиваются в сложных и противоречивых связях и взаимодействиях друг с другом, и в то же время каждая из них обладает относительной самостоятельностью, своими особыми закономерностями, своим особым темпом и ритмом развития. Иными словами, неравномерность развития — одна из основных закономерностей общественного прогресса в целом. Она проявляется многообразно в его различных сферах — социальной, научно-технической, художественной и т. п. Неравномерность выражается в смене периодов ускорения периодами замедления. Она проявляется и в несоответствии между социальным и культурным развитием. Искусство, взятое как целое, также испытывает на своем пути периоды подъема и упадка, замедления и ускорения, зигзагообразные движения и переплетение прогрессивных и регрессивных движений. Неравномерность развития присуща и каждому отдельному виду искусства — в частности, литературно-художественному творчеству. Одним словом, «все человеческое познание развивается по очень запутанной кривой»<sup>1</sup>.

Синхронность восходящего движения по всему фронту — явление, по крайней мере для минувших эпох, очень редкое. Для Возрождения был, например, характерен «одновременный взлет всей человеческой энергии, совпадение ритмов развития всех сфер духовной культуры»<sup>2</sup>.

Художественный прогресс является органической частью общественного прогресса, и он, как часть целого,

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 555.

<sup>2</sup> Гуттузо Ренато. Микеланджело — человек и художник. — «Вопросы философии», 1975, № 11, с. 116.

несет на себе общие черты прогресса социального и научно-технического.

Специфика художественного творчества заключается не в его независимости от социальных и других факторов, а в своеобразии их преломления в сфере искусства, в относительной самостоятельности его развития.

Художественное развитие, конечно, обусловлено социальным развитием. И, говоря в самой общей форме, достижения в развитии художественной культуры находятся в зависимости от успехов в социальной жизни.

Но история человечества показывает массу отклонений от этой закономерности, свидетельствующих о сложном и противоречивом соотношении между социальным и художественным развитием.

«Относительно искусства известно, — писал Маркс, — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»<sup>1</sup>.

Потенциальная, природная одаренность в зависимости от тех или иных лично-биографических и общественно-исторических обстоятельств может реально проявиться по-разному. Видный ученый или политический деятель при наличии художественного дарования в иных обстоятельствах мог бы стать видным писателем и наоборот. Каждая эпоха имеет свой преимущественный пафос. И он, этот пафос, в значительной мере предопределяет сферу применения основной массы дарований.

В прошлом бывали периоды, когда в силу определенных исторических условий творческий гений той или иной нации устремлялся преимущественно в область литературно-художественной деятельности и здесь создавал

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

непреходящие ценности. Так, развитие литературы французской в XVII веке, немецкой в конце XVIII — начале XIX века, русской в XIX веке ознаменовалось бурным взлетом, опередившим прогресс научно-технический и составившим резкий контраст реакционным социально-политическим режимам этих стран.

Пушкин о французской литературе писал: «Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества, недостатка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное ли покровительство Людовика XIV были причиной такого феномена? или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блещит и исчезает?»<sup>1</sup>.

Характеризуя положение Германии к концу XVIII столетия, Энгельс отмечал: «Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»<sup>2</sup>.

Объясняя, почему на рубеже XVIII—XIX веков немецкая литература достигла высокого развития, Франц Меринг писал: «...нетрудно понять, что наша классическая литература — не что иное, как отражение борьбы немецкого бюргерства за свое освобождение. Клопшток и Лессинг, Гете и Шиллер, Кант и Фихте сражались в авангарде буржуазии... убогая действительность преграждала поднимающемуся бюргерству путь к прямой социальной и политической борьбе и все лучшие умы того времени были вынуждены ограничить поле своей деятельности областью литературы»<sup>3</sup>.

В аналогичном состоянии относительно условий своего

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Указ. изд., т. 7, с. 310.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 562.

<sup>3</sup> Меринг Франц. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1964, с. 339.



развития находилась русская литература XIX века. Как это неоднократно отмечалось Герценом, Белинским, Чернышевским, при неразвитости политических форм жизни и жестком деспотизме она была главной трибуной, с высоты которой только и могла заявить о себе свободолобивая мысль. На этой трибуне концентрировались прогрессивные силы общества, сюда шли все лучшие дарования. Таково было веление времени. «Литература и поэзия, — писал Чернышевский, — имеют для нас, русских, такое огромное значение, какого, можно сказать наверное, не имеют нигде»<sup>1</sup>.

Маркс говорил, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»<sup>2</sup>. Если искусство классического реализма в XIX веке достигло при капитализме высшего развития, то только потому, что в свою очередь враждовало с ним, являлось плодом борьбы, а не согласия. Положительные следствия вытекали из отрицательных причин, добро вызывалось злом. «...Дурная сторона, порождая борьбу, создает движение, которое образует историю»<sup>3</sup>.

«В нашу эпоху, — пишет М. Б. Храпченко, — художественный прогресс сближается с социальным прогрессом более тесно и непосредственно, чем это было в некоторые другие исторические периоды, в частности в XIX веке»<sup>4</sup>. Но, конечно, и в этих условиях нельзя судить о художественном прогрессе по прямой аналогии с прогрессом социальным и научно-техническим.

«Мировая история — величайшая поэтесса»<sup>5</sup>. Примечательно, что в этом своем образном выражении Энгельс

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 2, с. 94.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 26, ч. 1, с. 280.

<sup>3</sup> Там же, т. 4, с. 143.

<sup>4</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 310.

<sup>5</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 33, с. 43.

поясняет наиболее сложные ситуации, складывающиеся в социальной истории, через сравнение с поэзией, как именно той областью духовной деятельности, которая характеризуется неисчерпаемым многообразием непредвидимых индивидуальных проявлений. Поэтому Энгельс воздерживался от категорических суждений относительно далеких судеб искусства. В эпоху Возрождения, писал он, в Италии наступил невиданный расцвет искусства, которого «никогда уже больше не удавалось достигнуть»<sup>1</sup>. Называя Данте последним поэтом феодального средневековья и вместе с тем первым поэтом капиталистической эры, Энгельс писал в 1893 году, что теперь наступает новая, пролетарская историческая эра. «Даст ли нам Италия нового Данте, который запечатлеет час рождения новой, пролетарской эры?»<sup>2</sup>.

Расцвета искусства, подобного итальянскому Возрождению, не удавалось достигнуть. Удастся ли? Начало эпохи Возрождения отмечено колоссальной фигурой Данте. Даст ли пролетарская эра нового Данте? Энгельс глубоко понимал все своеобразие, все «капризы», вероятность разных возможностей художественного прогресса, связанного в конечном счете с социально-экономическим прогрессом, но далеко не всегда параллельно с ним протекающего, не синхронного ему.

Существует представление, что в связи с общим социальным и культурным прогрессом будут появляться все более великие художники, во все большем числе и все чаще. Так, например, был склонен рисовать будущее большой знаток искусства А. В. Луначарский. И если одни, как мы думаем, справедливо считают, что никто не может предсказать появление такого художника, как Пушкин, то А. В. Луначарский на это отважился. В 1922 году он писал: «Пролетарские Пушкины и Гоголи появятся, и да-

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

<sup>2</sup> Там же, т. 22, с. 382.

же те из нашего поколения, которые уже прошли половину своего жизненного пути, еще собственными глазами прочтут произведения пролетарских гениев»<sup>1</sup>. Позволяется судить каждому о том, насколько оправдался этот прогноз.

Появление гениального художника зависит от множества биологических и социально-исторических факторов, сочетание и совокупное действие которых возможно лишь в чрезвычайно редких случаях и не поддается предвидению.

Пушкину предшествовало восемь веков развития русской литературы. И пока никто не превзошел его как поэта. За тысячелетие — такой один!

Впрочем, некоторые из пишущих о художественном прогрессе не занимаются гаданиями о будущих гениях. Они без труда находят их вокруг себя. Не хотелось бы напоминать, например, о таких бестактных образцах сопоставительной оценки, как приравнивание повести Б. Лавренева «Сорок первый» к трагедии «Ромео и Джульетта» или же подчеркивание новаторства «Брусков» Ф. Панферова по сравнению с «Королем Лиром».

Повторяем, не стоило бы напоминать об этих нелепостях, если бы их последствия замыкались на самих себе, то есть служили бы только свидетельством неспособности авторов отличать действительно высокое в литературе. Вспоминать приходится по следующей причине. Бестактные сравнения с мировыми образцами, дискредитирующие саму идею прогрессивности советской литературы неудачным выбором произведений для выпяченного восхваления, являются утрированным выражением склонности ряда критиков и литературоведов неразборчиво все поднимать на высший уровень достижений.

Говорят, ныне нет художников слова такой творческой силы, как Пушкин или Толстой. Это верно. Отрицать это

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 82, 1970, с. 232.

может только тот, кто не желает считаться с фактами. И это несколько не унижает нашу литературу. Она имеет Горького, Маяковского, Шолохова, Леонова и других крупнейших художников слова. И если они не достигают или не превышают уровня своих величайших предшественников, то это не может быть поставлено в упрек нашей литературе: таких людей история подготавливает на протяжении многих десятилетий и даже веков.

Напротив, унижают нашу литературу те, кто представляет сущее как должное, желаемое как уже свершившееся, кто ограничивает возможности метода социалистического реализма уже достигнутым.

Итак, пока не подтверждаются прогнозы о все более частом появлении все более великих художников.

Как поступит «величайшая поэтесса» — мировая история — относительно дальнейших судеб искусства, пока предсказать трудно. Вовсе не исключено, что она может распорядиться по-своему, пока непредвиденным для нас образом. Несомненно, что творческий потенциал человечества и возможности его реализации будут нарастать благодаря приобщению к созданию материальных и духовных ценностей все большей массы просто способных, одаренных и образованных людей. Средний уровень художественной культуры будет повышаться. Что же касается выдающихся дарований, называемых гениями, пзмумляющих нас своей колоссальностью, то, может статься, они будут терять свой удельный вес, будут появляться не чаще, а, может быть, даже реже.

Культурный уровень масс становится все выше, в активное историческое действие они вовлекаются все шире. Идет, так сказать, процесс интеллектуального выравнивания. Контраст между гениальными одиночками и массой становится менее резким. При общем росте разума масс, их интеллектуальной творческой энергии уже не выступает столь ярко разум гениальных одиночек. Это характерно в наш век для всей сферы духовного творчества —

и художественного, и научного. Отмечается, например, что в связи с массовостью науки «такие «отклонения от нормы», как Эйнштейн или Бор, встречаются все реже»<sup>1</sup>, что «чрезвычайное углубление и расширение науки делает в наши дни все менее вероятным появление универсальных гениев, подобных Леонардо да Винчи и Ломоносову»<sup>2</sup>.

Заметим также, что сфера духовной творческой деятельности расширяется. Проблемы умножаются и усложняются. Запросы на таланты растут. Каждое время имеет свои главные нужды, на удовлетворение которых устремляется основная масса интеллектуальной энергии общества. В наше время наука стала непосредственной производительной силой, несущей благо человечеству. С другой стороны, достижения современной научно-технической революции империализм пытается использовать в своих разбойничьих интересах. В этих условиях страны социалистического содружества и все прогрессивное человечество вынуждены отдавать много сил и средств на предотвращение глобальной опасности разрушительной термоядерной войны. Так, в силу целого ряда исторических причин, наука в наш век заняла авангардное положение, ее инициатива в духовном творчестве опережает инициативу художественную.

## 2

Есть еще особого рода неравномерность в развитии — неравномерность как убыстрение темпов в ходе времени, которое замечено уже давно. «Чем выше, тем быстрее идет дело», — отмечал Энгельс. В частности, о развитии наук он писал, что оно с конца XV века усиливалось

<sup>1</sup> Минц А. Соизмерять с историей. — «Литературная газета», 1972, 1 мая, с. 11.

<sup>2</sup> Волькенштейн М. В. Ученый и литература (заметки физика). — В кн.: Художественное и научное творчество. Л., 1972, с. 107.

«пропорционально квадрату расстояния (во времени) от своего исходного пункта»<sup>1</sup>.

Современное науковедение дает все новые и новые подтверждения этой закономерности, устанавливая, что в науке происходит удвоение показателей ее роста за каждые 10—15—20 лет. «У историков есть понятие: «кривая роста» науки. За последние годы эта «кривая» поднимается все круче и стремительнее»<sup>2</sup>.

Такой стремительной динамичности в развитии литературы мы не наблюдаем.

Ускорение темпов в развитии науки — это результат ее нарастающей массовости и все большей технической вооруженности. Ни одно из этих условий не играет решающей роли в такой области, как литература. Здесь определяющая роль принадлежит индивидуальности, поэтому технические усилители интеллекта, разного рода кибернетические машины, оказываются малоэффективными в применении к художественному творчеству.

Правда, проблема ускоренного развития в последнее время активно обсуждалась и обсуждается применительно как к области искусства в целом, так и литературы в частности. Стали обычными утверждения о том, что и здесь, как и в науке, развитие характеризуется «стремительными изменениями»<sup>3</sup>, «идет все более усиливающимися темпами»<sup>4</sup>, приобретает «все нарастающую стремительность»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 620, 347.

<sup>2</sup> Малецкий И. Изучать прошлое, прогнозировать будущее. — «Техника — молодежи», 1972, № 1, с. 39.

<sup>3</sup> Гончаренко Н. В. О прогрессе искусства. Киев, 1968, с. 152.

<sup>4</sup> Сапаров М. А. Между «художественностью» и сциентизмом (К спорам о воздействии современного научного прогресса на искусствоведение). — В кн.: Художественное и научное творчество, с. 136.

<sup>5</sup> Тимофеев Л. Советская литература и художественный прогресс. — «Новый мир», 1973, № 11, с. 258.

С некоторыми фактами, приводимыми в подтверждение этих суждений, нельзя не согласиться. Такие новейшие виды искусства, порожденные современной научно-технической революцией, как кино, телевидение, действительно достигли высокой степени совершенства с несравненно большей быстротой, чем традиционные виды искусства.

Но далеко не все «стремительные изменения» в искусстве нашей эпохи свидетельствуют об убыстрении художественного прогресса. В зависимости от того, каковы эти изменения, они могут означать и прогресс, и замедление прогресса, и отсутствие его, и даже регресс, лишь создающий иллюзию прогресса.

Так, в модернистском искусстве можно наблюдать множество мелких «измов», мелькающую пестроту их смены, их столь же быстрое рождение, сколь и умирание, стремительность перехода от одного состояния к другому. И все это лишь «суета сует», движение без продвижения.

Следовательно, утверждения о стремительности нарастания темпа прогрессивного развития искусств и литературы как якобы общей закономерности не являются научно доказательными и убедительными.

Ускорение в развитии литературы не имеет всеобщего характера, оно проявляется здесь не с той очевидностью и неуклонной последовательностью, не в той прогрессии, какая характерна для науки, где темп дальнейшего развития тем быстрее, чем выше достигнутый уровень развития.

Ускорение в развитии литературы наблюдается прежде всего в отдельных, ранее отстававших национальных литературах.

Наиболее ярким свидетельством этого может служить развитие литератур народов Советского Союза. Многие из этих народов до социалистической революции не имели даже письменности, находились на стадии фольклорного творчества. Теперь у них в связи с коренными

общественными преобразованиями и под благотворным воздействием более развитых литератур братских народов сложилась своя литература социалистического реализма. К ней они пришли, минуя типичные для западноевропейской и русской литературы стадии развития (классицизм, сентиментализм, романтизм, критический реализм) или же сокращая время их прохождения.

Можно сказать: чем длительнее и сильнее затормаживалось развитие той или иной литературы в неблагоприятных общественных условиях, тем заметнее наблюдается в ней ускоренное развитие с того времени, как создались условия благоприятные. Происходит заполнение исторически образовавшегося вакуума, выравнивание художественных уровней развития народов, восхождение литературы отставшей к уровню, достигнутому передовыми литературами, ускоренное и своеобразное повторение уже пройденного другими путем. И это, конечно, является огромным культурным завоеванием эпохи социалистических преобразований в области искусства.

Что же касается рано развившихся литератур и мировой литературы, взятой в целом, то действие закона ускоренного развития в применении к ним пока не получило убедительного подтверждения.

В искусстве, как преимущественно индивидуальном творчестве, где решающую роль играет личное дарование, каждый новый шаг по пути к совершенству становится тем труднее, чем выше уровень художественного развития. Здесь некоторые индивидуальные достижения остаются недосыгаемыми на протяжении долгого времени.

Прирост фонда художественных ценностей происходит непрерывно. Но если прогресс искусства уподобить возведению многоэтажного здания, то мы пока не находим убедительных доказательств того, что каждый новый этаж возводится быстрее предыдущего. По крайней мере так обстоит дело, если речь идет собственно о *художественном* прогрессе литературы.



В частности, отметим, что сопоставление русской литературы XIX века и века XX не свидетельствует об ускорении темпов ее развития.

Вот поразительный факт, неоднократно обращавший на себя внимание. В период 1799—1828 годов родились все, за исключением одного Чехова, крупнейшие творцы русского классического реализма — Пушкин, Гоголь, Белинский, Гончаров, Герцен, Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Некрасов, Островский, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, Толстой. «Одна женщина могла бы быть матерью этих людей: родив Пушкина в 17 лет, в 46 она родила бы Толстого»<sup>1</sup>. «...Ни одна литература в XIX столетии не может сравниться с русской в смысле стремительности ее развития»<sup>2</sup>. «Действительно, за очень короткий промежуток времени, примерно с середины 40-х и до начала 50-х годов, на литературное поприще вступили все гениальные русские писатели, действовавшие во второй половине XIX века, за исключением одного Чехова»<sup>3</sup>.

А вот наблюдение, относящееся уже не только к русской литературе, а в целом к мировой литературе XIX века в сопоставлении с XX веком.

«Двадцатый век, если сравнить его с девятнадцатым, отличается, по правде говоря, скорее медлительностью и своего рода консерватизмом в развитии повествовательных форм... Найдите в XX веке пример столь быстрой, интенсивной и всеобъемлющей эволюции повествовательных форм, какой представила нам русская литература от Пушкина до Толстого и Достоевского и далее до Чехова и Горького»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 282.

<sup>2</sup> Бурсов Б. И. Реализм всегда и сегодня. Л., 1967, с. 305.

<sup>3</sup> Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е. Л., 1967, с. 179.

<sup>4</sup> Днепров В. Устарело ли классическое искусство? — «Иностранная литература», 1965, № 3, с. 199.

Мы ограничились констатацией лишь некоторых очевидных фактов, которые противостоят поспешным попыткам безоговорочно распространить закон ускоренного развития современной науки на современное художественное развитие.

Единство науки и искусства не отменяет действия особых, специфических закономерностей в каждой из этих областей духовного творчества. История культуры имеет свои ритмы, переживает попеременно смену «лидера». Каждая эпоха имеет свой пафос, свое преимущественное направление в использовании интеллектуальной энергии. И это должно предостерегать нас от поспешных аналогий, от неосмотрительного перенесения на литературу особенностей научного прогресса.

### 3

Уже из того, что было сказано выше, ясно, что прогресс искусства — понятие сложное и, как всякое сложное понятие, оно не может быть исследовано без расчленения.

Пока ни одна попытка найти единый критерий художественного прогресса не может быть признана вполне убедительной. Но есть некоторые бесспорные или достаточно очевидные, несводимые к одному критерию показатели поступательного развития искусства и литературы, на которые обращали внимание многие исследователи. Более или менее полно они суммированы в следующем высказывании: «Содержание художественного прогресса состоит, следовательно, в расширении познавательных возможностей искусства (в художественном освоении все новых сторон и граней объективного мира, в появлении новых тем, идей, образов, в возникновении и развитии новых видов и жанров, в обогащении языка), в накоплении массы художественных ценностей, функционирующих в обществе и живущих «вечной», в принципе исторической

жизнью, и, наконец, в расширении сферы воздействия искусства, по природе своей предназначенного для универсального охвата всего человечества и всестороннего удовлетворения эстетических потребностей каждого человека»<sup>1</sup>.

Не может вызвать сомнений прежде всего такой показатель прогресса, как накопление художественных ценностей. Он настолько очевиден, что упомянуть о нем не забывает ни один автор, пишущий о художественном прогрессе.

Обогащение культурного фонда идет непрерывно, хотя и неравномерно. В литературе, развивающейся исторически, «каждый год что-нибудь да приносит с собою,— и это что-нибудь есть прогресс. Но не каждый год можно ясно увидеть и определить этот прогресс; часто он оказывается только впоследствии»<sup>2</sup>.

Культура данного времени — это и творимая сегодня, и унаследованная от минувших эпох. «Эстетическое накопление и составляет суть прогресса, создаваемого средствами литературы»<sup>3</sup>.

Не менее очевиден и прогресс в познании жизни литературой. В этом отношении она принципиально сближается с наукой; обогащается достижениями науки и, в свою очередь, оказывает на нее свое влияние. Литературе становятся подвластными все новые и новые области действительности. А наряду с этим экстенсивным направлением происходит и интенсивное развитие познавательной функции литературы. В связи с общим прогрессом миропонимания она глубже проникает в свой предмет, совершеннее постигает его сущность. Ныне даже рядовые писатели, если они идут наравне со своим веком, свободны от многих предрассудков, которые были свойственны их

---

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. М., 1973, с. 91—92.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Указ. изд., т. 10, с. 283.

<sup>3</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток, с. 425.

более одаренным предшественникам, жившим в другое время.

Обогащается и совершенствуется арсенал изобразительных средств как в процессе самостоятельного развития того или иного вида искусства, так и его взаимодействия с другими. Несомненно также, что обязанные своим появлением научно-техническому прогрессу новейшие виды искусства — кино и телевидение — так или иначе стимулируют и развитие литературно-художественной мысли. Зависимые во многом от литературы, они, в свою очередь, содействуют ей не только как средство массовой коммуникации, вдохновляющее на дальнейшее творчество. Скрещении и синтезе в киноискусстве и в телеискусстве возможностей всех других видов искусства подсказывают новые пути и для художников слова. «Литература, театр, кино и телевидение, живопись ныне все чаще объединяются в своеобразные синтетические образования, на разных или на равных правах сочетающие в себе отдельные средства выражения»<sup>1</sup>.

Происходит не только накопление художественных ценностей, расширение познавательной сферы искусства, его технологическое совершенствование, появление новых видов искусства и новых технических средств в распространении искусства, но и прогресс в понимании искусства, его генезиса, сущности, общественной роли. И это, конечно, оказывает свое влияние на развитие художественного творчества.

Мысль Белинского о том, что Пушкин — вечно живое и развивающееся явление, о котором каждое новое поколение скажет свое слово, подтверждается временем не только по отношению к наследию Пушкина, но и к наследию других великих писателей прошлого.

---

<sup>1</sup> Разлогов К. Э. Средства аудиовизуальной коммуникации и искусство. — «Вопросы философии», 1975, № 7, с. 137.

Эволюционирует и само представление о художественности.

«Всего естественнее искать так называемого искусства — у греков. Действительно, красота, составляющая существенный элемент искусства, была едва ли не преобладающим элементом жизни этого народа. Оттого искусство его ближе всякого другого к идеалу так называемого чистого искусства... Что же касается до новейшего искусства, оно всегда было далеко от этого идеала, а в настоящее время еще больше отделилось от него; но это-то и составляет его силу. Собственно художественный интерес не мог не уступить место другим важнейшим для человечества интересам, и искусство благородно взялось служить им в качестве их органа»<sup>1</sup>.

В свою очередь Н. Г. Чернышевский отмечал: «...сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общественное в жизни — вот содержание искусства»<sup>2</sup>.

Крупнейшие сдвиги произошли в наш век в способах функционирования произведений искусства. На помощь традиционному тиражированию через печать пришли такие мощные звукозрительные средства, как радио, кино, телевидение. Это чрезвычайно ускорило распространение достижений искусства и расширило сферу его влияния.

Развитие литературы, рассматриваемое с социологической точки зрения, характеризуется все большей ее демократизацией. В XX веке это связано прежде всего с социалистическими преобразованиями, охватившими вслед за Советским Союзом целый ряд стран на разных континентах.

---

<sup>1</sup> Беллинский В. Г. Указ. изд., т. 10, с. 309, 310.

<sup>2</sup> Чернышевский Н. Г. Указ. изд., т. 2, с. 81—82.

Одним из величайших завоеваний эпохи социалистической революции является то, что она ликвидировала культурную монополию привилегированных верхов, «отчужденность от культуры» миллионов трудящихся<sup>1</sup>. Если в XIX веке передовая литература шла навстречу народу, то в XX веке и особенно в наше время это поддержано движением народа навстречу литературе.

Отчуждение масс от культуры в эксплуататорском обществе породило элитарную концепцию культурного развития. Суть этой концепции состоит в разделении общества на «творческое меньшинство», «эли́ту», как якобы движущую силу цивилизации, и на «инертное большинство», которое является лишь потребителем культуры.

Разделение культуры на «элитарную», для верхов, и «массовую», рассчитанную на отсталое сознание, и поныне остается тормозом на пути поступательного движения литературы. Но этому все больше противостоит необратимый процесс нарастания творческой активности народных масс во всех областях духовной деятельности. Произведения искусства в условиях социализма доходят до все большего множества людей, и все более широкие народные массы становятся не только потребителями, а и участниками создания художественных ценностей.

Руководитель польского Национального театра Адам Ханушкевич сказал: «Вся наша цивилизация, теряя в вертикальной глубине гуманистического образования, типичного для XIX века, приобретает в широте. Это является чертой нашего времени. Нравится нам это или нет, это так. Мы теряем в глубине, приобретаем в широте. Что лучше?»<sup>2</sup>.

Верность первой части этого вывода («теряем в вертикальной глубине») сомнительна, вторая («приобретаем в широте») — бесспорна. Но если даже признать верным

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 150.

<sup>2</sup> «Иностранная литература», 1976, № 1, с. 218.

и первое, то на вопрос «что лучше?», оставленный автором без ответа, скажем: лучше второе. Блага гуманитарной культуры, в том числе и художественные ценности, все более становятся достоянием широких масс, а не высокообразованной элиты. А это и есть один из основных показателей прогресса.

4

Мы назвали некоторые более или менее очевидные показатели разных аспектов прогрессивного развития литературы. Но где же единый, синтетический критерий художественного прогресса?

Одни, считая невозможным найти его, предлагают критерий комплексный и в попытках определить состав входящих в него показателей уже достигли некоторой согласованности<sup>1</sup>.

Другие, считая возможным единый критерий, предлагали его в различных формулировках.

«Критерием художественной ценности искусства является истинность отражения в нем полноты жизни»<sup>2</sup>. Но понятие «полнота жизни» само нуждается в критерии. Кроме того, художник волен избрать какой-либо один аспект жизни ради его углубленного изображения.

«Идея гуманизма есть высшая по своей общественной значимости и этическая категория. Она всегда была высшим критерием настоящего человеческого прогресса»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Парсаданов Н. О поступательном характере развития искусства. М., 1964, с. 61, 64; Щербина В. Обогащение искусства. — «Литературная газета», 1965, 16 октября; Гончаренко Н. В. О прогрессе искусства, с. 236—240; Ванслов В. В. Прогресс в искусстве, с. 91—92.

<sup>2</sup> Горанов К. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. — «Вопросы философии», 1964, № 7, с. 99.

<sup>3</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток, с. 485. См. также: Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения. — «Новый мир», 1969, № 9, с. 180, 183—184.

Эта мысль, разделяемая многими, весьма существенна, и мы к ней еще вернемся.

М. Б. Храпченко вполне основательно указывает на односторонность, недостаточную репрезентативность каждого из тех показателей художественного прогресса, которые обычно включаются в систему комплексного критерия. «Художественный прогресс, — пишет М. Б. Храпченко, — определяется не внешней новизной материала, не простым описанием нового объекта творчества; он определяется масштабностью, глубиной, оригинальностью образного обобщения действительности, значительностью созданных художником духовных, эстетических ценностей»<sup>1</sup>.

Нам представляется, что этот критерий слишком «масштабен», многомерен, то есть не воспринимается с достаточной определенностью. Попробуем им воспользоваться. Если применять его как нерасчленимую, единую меру оценки прогрессивности, если считать прогрессивным только то, что всего более отвечает всем его требованиям совокупно (масштабность, глубина, оригинальность образного обобщения действительности, значительность созданных художником духовных, эстетических ценностей), то на поверку окажется, что в прогрессе участвуют только гениальные одиночки, из которых, как показывает история, последующие далеко не всегда превосходят предшествующих.

По такому критерию невозможно или крайне затруднительно будет судить, например, о прогрессе в русской литературе после Пушкина и Гоголя до появления Достоевского и Толстого, а после них — до Горького и Маяковского. Тогда как двигателями литературного прогресса были ведь не только они, но и многие их менее даровитые, менее «масштабные» последователи, развивав-

---

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя..., с. 292.



шие в том или ином отношении, в тех или иных жанрах традиции великих учителей. Прогресс осуществляется и путем синтеза, и путем дифференциации.

Можно сказать, что пока попытка сформулировать как единый, синтетический или основной, так и комплексный критерий — все это только поиски решения, а не само решение. Каждое из выдвигаемых предложений улавливает одно и упускает другое или же носит столь обобщенный характер, что не может служить руководящим началом при оценке конкретных явлений.

Не отрицая возможности в дальнейшем найти более целостный и вместе с тем гибкий критерий, считаем, что при современном состоянии проблемы речь может идти о комплексном критерии, о системе, включающей частные и основные показатели и высший, скрепляющий систему. О едином, универсальном критерии художественного прогресса едва ли можно говорить применительно не только к искусству вообще, но даже и к отдельным его видам, в частности — к литературе.

Если допустить возможность только одного, единого критерия, то тут же надо признать, что применимость его будет иметь узкую сферу, ибо отдельные компоненты в структуре искусства и литературы развиваются неравномерно, синхронность прогресса литературы в эстетическом, познавательном, идейно-нравственном, технологическом отношениях проявляется далеко не всегда. В каждый данный момент и в творчестве отдельных художников, и в искусстве в целом можно наблюдать большую или меньшую дисгармоничность, прогресс в одном отношении может сопровождаться отставанием в другом, регрессом в третьем и т. д. Так, модернистское искусство не является прогрессом в художественном познании жизни. Но некоторые его представители — например, символисты — обогатили поэтику лирического творчества.

Считаем существенными следующие соображения Н. В. Гончаренко: «Комплексный критерий необходим

прежде всего потому, что любой частный аспект рассмотрения развития искусства недостаточен, не охватывает *разнообразия и сложности как прогресса искусства, так и самого искусства...* Но комплексный критерий не значит множество критериев. Много критериев — это, по существу, никакого критерия. Критерий должен быть единым, но он должен охватывать наиболее существенные связи определяемого процесса или явления. Само собой разумеется, что такой критерий также не является чем-то вроде совершенно точного прибора, но он может и должен быть ориентиром и руководством при анализе процессов развития искусства... Задача, следовательно, заключается в том, чтобы найти те наиболее важные и существенные показатели прогресса искусства, которые должны войти в его комплексный критерий»<sup>1</sup>.

Независимо от того, считаем ли мы возможным применить к художественному прогрессу в литературе единый критерий или критерий комплексный, вопрос об основном, определяющем, высшем критерии не отпадает. Как уже было сказано, разные авторы предлагают считать высшим критерием или нарастание гуманистического начала, или масштабность обобщений, их социальную и эстетическую значимость, или истинность и полноту отражения жизни в искусстве, или расширение и углубление эстетического познания человека и среды в их взаимоотношениях.

Из всех этих определений, как мы полагаем, высшим критерием художественного прогресса следует все-таки признать обогащение искусства идеями гуманизма. Такой критерий наиболее доступен исторической проверке. Чем длительнее произведение искусства оказывает облагораживающее гуманистическое влияние на общество, тем оно, следовательно, и прогрессивнее. Шедевр интимной

---

<sup>1</sup> Гончаренко Н. В. О прогрессе искусства, с. 218—219, 231, 236.

пушкинской лирики «Я помню чудное мгновенье...» и ныне волнует нас — конечно, не масштабностью, а гуманностью воплощенного в нем переживания.

Пушкин хорошо понимал это гуманистическое предназначение искусства — как его высшее предназначение:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.


Пробуждать в народе добрые чувства — выше этого критерия художественной ценности нет.

«Важно также не то, — говорил В. И. Ленин, — что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»<sup>1</sup>.

Все, что отвечает такому назначению, — все это прогрессивно, и тем прогрессивнее, чем больше отвечает ему.

Обогащение гуманистического потенциала искусства, воздействия его на все более широкий круг людей — генеральная тенденция художественного прогресса, пробиравшая в конечном счете себе дорогу сквозь массу отклонений от нее. Поэтому развитие гуманистического начала и должно, по нашему убеждению, занять место высшего критерия в комплексе показателей художественного прогресса. Лучшего показателя, который бы так поддавался исторической верификации, проверке временем отдельного произведения, творчества отдельных писателей, в целом литературы того или иного исторического этапа, пока не найдено.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 657. 

Массовый исторический «эксперимент», «дистанция времени» — важное, а порой и прямо необходимое условие для успешного постижения истины в художественных явлениях и в особенности таких сложнейших, как художественный прогресс. Большое видится на расстоянии. Опыт истории, испытание художественных ценностей временем — решающий фактор в разграничении преходящего и перспективного.

Рассмотрение явлений в пределах узкой, дробной периодизации, в коротких интервалах времени не позволяет уловить закономерную направленность литературного процесса. Из этого не следует заключать, что за доказательствами прогресса в искусстве надо забредать обязательно в глубокую древность, сопоставляя наскальные рисунки пещерного человека, изображающие бизонов, с живописью эпохи Возрождения. Дело тут настолько очевидное, что не стоило бы так часто беспокоить бизонов. Трудности в суждениях о художественном прогрессе нарастают по мере того, как мы переходим от эпохи Возрождения к последующим векам, в частности и в особенности когда сопоставляем уровни художественного развития литературы XIX и XX веков.

И, конечно, не откладывая дела в долгий ящик, не следует, однако, излишне теоретизировать по поводу прогрессивности едва обозначившегося явления. Несомненно, что те или иные вопросы, касающиеся современного литературного прогресса, которые нам даются сейчас с большим трудом, могут быть более правильно решены только при опоре на последующий исторический опыт.

Да, литература, в первую очередь литература социалистического реализма, прогрессирует по всем таким показателям, как накопление художественных ценностей и технологического опыта, расширение сферы познания жизни и масштабов воздействия на человечество. И все это обогащает ее гуманистический потенциал.

Но можно ли признать, если речь идет не об отдельных творческих личностях, а об общей исторической тенденции, что писатели, в сравнении со своими предшественниками, становятся все больше поэтами, художниками не в смысле умения изображать жизнь, а по складу мышления, по натуре, по силе творческого постижения жизни своего времени, по мощи эстетического освоения действительности — это самый сложный, самый спорный, самый неясный вопрос во всем комплексе вопросов, связанных с проблемой прогресса литературы. Это именно тот вопрос, который пока остается открытым и на который сколько-нибудь убедительного ответа пока не дано.

Те показатели, которые обычно приводятся в современных исследованиях и которых мы отчасти коснулись выше, строго говоря характеризуют не столько собственно художественный прогресс, сколько отражение общекультурного прогресса в искусстве и литературе.

## 5

Решение вопроса о том, прогрессирует ли художественное мышление современных писателей, упирается в неразработанность проблемы сравнимости в литературоведении. Это, может быть, главная методологическая трудность из всех, с которыми мы сталкиваемся при изучении художественного прогресса литературы. Насколько нам известно, значительных специальных исследований по этой проблеме нет. Все дело пока ограничивается отрывочными соображениями.

И в повседневных, и в научных суждениях о писателях все мы пользуемся приемом сравнения, говоря, например, что Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, Достоевский, Толстой — гениальные художники слова. М. Горький однажды даже сказал: «Толстой, конечно, меньше

Пушкина»<sup>1</sup>. Кольцова, хотя он по-своему оригинален и неповторим, мы не уравниваем с Пушкиным, или Лермонтовым, или Некрасовым. Не считаем, что романы Писемского стоят на уровне романов Тургенева. Конечно, найдется немало случаев, когда сравнительная оценка писателей (по масштабу дарования, по художественному совершенству, по общественно-литературному значению) остается затруднительной, оставляет возможность для разноречивых толкований. И все же истина рано или поздно устанавливается, берет верх над разнообразием временных, классовых, групповых, индивидуальных оценок писателей и их произведений.

Вместе с тем часто говорят, что художников разных эпох сравнивать невозможно: каждый велик по-своему. В таком случае вполне логично будет сказать, что нельзя сравнивать и искусство разных периодов и эпох: каждое значительно по-своему.

Если признать верными эти положения, придется неизбежно сделать заключение, что в силу несравнимости невозможно судить о прогрессе искусства, ибо прогресс есть, говоря в общей форме, превосходство (вообще или в каком-либо отношении) последующего над предыдущим.

О прогрессе можно судить лишь по отношению к чему-то достигнутому: «Историческое значение каждой эпохи познается путем сопоставления с тем, что было до этого, и вместе с тем в свете того, что было потом; для каждой «современности» — в свете того, что хотя, что ожидают люди от будущего, что они в нем видят»<sup>2</sup>.

Разноречивая трактовка проблемы сравнимости в литературоведении наблюдается не только у разных исследователей, но нередко и в работах одного и того же автора. Приведем несколько суждений одного из наших известных литературоведов.

---

<sup>1</sup> Горький М. Указ. изд., т. 30, с. 30.

<sup>2</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток, с. 479.

«Уровни гениальных художественных созданий несопоставимы. Лев Толстой совершил шаг вперед в художественном развитии человечества, однако мы не можем сказать, что по уровню он выше Гоголя или Шекспира. Дело нового гениального художника есть прибавка к делу его гениальных предшественников, ни в каком смысле не обесценивающая их достижений». Итак: гениальные художники несопоставимы. Доказательство, однако, неубедительно: если один не обесценивает достижений другого, то это еще не означает их равноценности. Да и само слово *уровни* предполагает, хотя и в неявной форме, возможность сравнения. Где оно невозможно, там нет места и представлению о разных уровнях.

Читаем дальше: «Из словаря нашей критики, можно сказать, начисто исчезло слово «бездарность». Это очень огорчительно. Впрочем, не в самом слове тут дело, а в понятии. Демократическая критика прошлого, вовсе не будучи бранчливой, с исключительным мастерством давала градацию художественных дарований». Заметим: градация художественных дарований признается не только возможной, но и необходимой. Но ведь для этого нет другого приема, кроме сопоставления.

Читаем еще: «Правда «Евгения Онегина» не отменяется правдой «Войны и мира», или, еще более показательно, правда «Отцов и детей» Тургенева — правдой «Что делать?» Чернышевского. Это не отнимает у нас меру для определения масштабов и глубины художественной правдивости каждого истинного художника, его общественного и эстетического значения»<sup>1</sup>. Значит, мера для определения масштабов художника не отрицается.

Читаем в другой книге того же автора: «Пушкин, как ученик и последователь Байрона, не уступая своему учителю по масштабам творческих исканий, по методу превосходит его. Лев Толстой значительно возвышается над

---

<sup>1</sup> Бурсов Б. Реализм всегда и сегодня, с. 5, 35, 44.

своими многочисленными западноевропейскими учителями, даже такими, как Руссо, Стерн и Диккенс.

Иное мы видим, когда сопоставляем (курсив мой. — А. Б.) западноевропейских писателей более позднего времени с их русскими учителями. Выдающиеся художники Запада — Ромен Роллан, Андре Жид, Голсуорси и Томас Манн — не выдерживают сравнения с Толстым и Достоевским»<sup>1</sup>.

Здесь прямо отвергается неосмотрительное суждение — в первой из приведенных цитат — о «несопоставимости» гениальных писателей. И эти колебания в теоретических суждениях даже, повторяю, крупного исследователя, не случайны. Они объясняются чрезвычайной сложностью обсуждаемого вопроса.

Согласимся, что литературоведение — это наука особого рода, что, как пишет Б. Бурсов, «и среди гуманитарных наук литературоведение выделяется большей субъективностью, точнее, большим выбором в своих решениях и выводах»<sup>2</sup>. Из этого, по-видимому, верного положения делаются, однако, прямо противоположные выводы. Одни полагают, что раз субъективность задана природой литературной науки, то, следовательно, забота о точности исследований не имеет особого значения. Но этот путь — путь оправдания субъективизма. Другие — и с ними следует согласиться — считают, что именно повышенная предрасположенность литературоведения к субъективности решений и обязывает к повышенной заботе о точности исследований и, в частности, к поискам более точных принципов сравнения творчества художников различных эпох. «Если мы считаем, что в искусстве есть прогресс, развитие, то, безусловно, мы должны признать и возможность таких сравнений. Иначе мы бу-

---

<sup>1</sup> Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы, с. 242.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1967, № 9, с. 21.



дем вынуждены согласиться с теми, кто утверждает, что каждое искусство можно оценивать только в рамках его эпохи. Каждое искусство что-то отражает, но совсем не безразлично, что именно оно отражает и верно отражает или искажено. Если мы не применяем критерия истинности отражения, мы должны будем отказаться от применения понятия развития, прогресса в искусстве...»<sup>1</sup>

Сказано верно, и, конечно, методологической разработке проблемы сравнимости в литературоведении должно быть уделено надлежащее внимание.

## 6

В заключение рассмотрим еще один очень важный вопрос нашей темы, который ныне горячо обсуждается деятелями науки и художественной культуры. Это вопрос о взаимоотношениях науки и искусства в условиях современного научно-технического прогресса.

При всем различии двух основных форм духовного творчества — научного и художественного — их общность, близость, тесное взаимодействие давно и достаточно известны как учеными, так и художниками.

Наука обогащает искусство, искусство обогащает науку. Это основано как на их общности, так и на различии. Общность является предпосылкой для взаимопонимания, различие — источником эффективного взаимообогащения ценностями путем скрещения противоположностей, сочетания разностей.

Прогресс науки подсказывает литературе новые темы, новые проблемы, стимулирует развитие новых жанров, особенно научно-фантастических. Но идейным и проблемно-тематическим аспектами влияние науки на литературу далеко не исчерпывается. Под влиянием науки происходят

---

<sup>1</sup> Горанов К. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. — «Вопросы философии», 1964, № 7, с. 99.

и более глубокие внутренние изменения в литературно-художественном творчестве. Научно-технический прогресс вызывает существенные сдвиги как вообще в сознании и психологии людей, так, в частности, и в самом художественном мышлении, в его эволюции в определенном направлении.

Несомненно, например, что с прогрессом научного знания фантазия и воображение в художественном творчестве становятся качественно иными, все более рациональными, все более «научными», они приобретают, так сказать, характер «опережающего отражения». Фантазия как творческая сила потому все эффективнее проявляет себя, что она в своем воздушном полете все больше несет элементов восходящего научного знания. И, следовательно, возрастание ее роли находится в прямой живой связи с тенденцией к росту строгости и точности знания.

Художественная литература, испытывая на себе прямые или косвенные воздействия со стороны науки, в свою очередь оказывает многостороннее влияние на развитие научной мысли. Она служит и богатым источником знаний о жизни, и источником разнообразных — идейных, эстетических, этических, психологических — импульсов к научным исканиям, она — и это особенно важно — расширяет общекультурный кругозор, развивает воображение, стимулирует творческую активность человека в любой сфере деятельности. Одним словом, художественная литература, наряду с другими видами искусства, играет существенную роль не только в нравственном, но и в научном прогрессе.

Белинский говорил, что произведения Шекспира — «неистощимый рудник уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д.»<sup>1</sup>.

Многие ученые свидетельствуют, каким важным подспорьем для их исканий служили произведения литерату-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10, с. 309.

ры и искусства. Известно, как много дали для исследования социально-экономических и политических проблем романы Бальзака Марксу и Энгельсу, творчество Глеба Успенского Плеханову, произведения Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого Ленину.

Многочисленны также примеры благотворного влияния писателей и на представителей естественных наук — Достоевского на Эйнштейна, на выдающегося русского физиолога Ухтомского и т. д. Разрабатывая учение о доминанте в деятельности центральной нервной системы, Ухтомский часто обращался к произведениям художников слова. «Большое произведение искусства и великий автор, — писал он, — дает нам, с одной стороны, новую проблематику, с другой — напутствие в дальнейший опыт жизни. Новую установку опыта»<sup>1</sup>. Искусство содействует науке не только тем, что непосредственно соприкасается с ней в познавательной функции. Искусство, в данном случае искусство слова, обладает прежде всего именно ему присущей силой нравственного, эмоционального, эстетического воздействия на человека. Оно способствует гуманизации науки и развивает творческие способности человека, действующего на любом поприще, в том числе и на научном.

«Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусства образуют последовательность способов выражения, и в этой последовательности все более полный отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, предоставляет больше свободы игре фантазии»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ухтомский А. А. Доминанта. М. — Л., 1966, с. 250.

<sup>2</sup> Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М., 1961, с. 111.

Следовательно, взаимодействие научного творчества и творчества художественного выражается не только в том, что они дополняют друг друга результатами своего специфического освоения мира. Это взаимодействие вызывает также в каждой из этих форм духовной деятельности внутренние изменения, сдвиги, определенную эволюцию. С одной стороны, происходит, так сказать, интеллектуализация искусства, в познавательном отношении оно становится ближе к научному пониманию мира, а с другой стороны, научные концепции, те или иные теории, по мере достижения ими завершенности и целостности, все более удовлетворяют художественному требованию гармоничности, хотя и выраженной не в конкретно-чувственных картинах, а в логических понятиях.

«Какие бы ни были недостатки в моих сочинениях,— писал К. Маркс,— у них есть то достоинство, что они представляют собой художественное целое»<sup>1</sup>.

Таким образом, с прогрессом научного и художественного мышления становится все более возможным применение эстетического критерия к явлениям науки и научного критерия к явлениям искусства, совместимость этих критериев, их взаимная перекрестная проверка, уточнение и совершенствование. В этом смысле нам показалось интересным следующее суждение. Эстетические критерии, попав в науку, «приобретают возросшую в некоторых отношениях ясность и, возвращаясь назад, обогащают эстетическое восприятие. Такое обратное влияние науки на эстетику — очень существенная сторона культурной функции науки в нашу эпоху, которая имеет все основания стать эпохой очень большого значения эстетических критериев во всех областях культуры, науки и производства»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 31, с. 111—112.

<sup>2</sup> Кузнецов Б. Г. Об эстетических критериях в современном физическом мышлении. — В кн.: Художественное и научное творчество, с. 86.

Иные полагают, что наука и искусство вследствие их все более тесного взаимоотношения и взаимопроникновения в конечном счете придут к взаимопоглощению, превратятся в нечто единое третье. Будущее искусства «лежит, очевидно, на путях синтеза художественного и научного гения общества»<sup>1</sup>. Порой дело не ограничивается этими произвольными гаданиями об отдаленном будущем, а прямо выражается в проектерских попытках теперь же наметить план унификации искусства и науки на паритетных началах, или путем уподобления искусства науке и прежде всего точным наукам, или вообще неизвестно каким путем.

Да, связи, контакты, взаимовлияния науки и искусства многообразны. Время показывает, что они изменяются и усложняются. Но взаимодействие, сближение двух форм творчества — научного и художественного — нельзя рассматривать как процесс их взаимоуподобления за счет сглаживания, утраты специфичности. Каждая из них, не отменяя и не заменяя другой, сохраняет за собой свое место, свое особое значение, вырабатывает свои особые плоды на ниве духовного освоения мира.

Искусство и наука, «лирики» и «физики» — что важнее, что заменимо или отменимо, без чего человечество может обойтись? Споры вокруг этой дилеммы не прекращаются и порой носят острый характер.

Однако история человечества убеждает, что здесь неуместны ни альтернативная постановка вопроса («одно из двух»), ни сравнительно-оценочная («что важнее»). И scientism, признающий только прагматическую важность наук, и эстетизм, отдающий предпочтение искусству перед наукой, — эти две противоположные концепции равно несостоятельны.

---

<sup>1</sup> Джинджихашвили Нодар. Компьютеры и искусство? — «Иностранная литература», 1976, № 1, с. 223.

Взаимоотношения науки и искусства основаны не на принципе субординации, а на принципе координации. Это — взаимоотношения не хозяина и слуги, как полагают, например, сторонники сциентизма, а двух хозяев, из которых каждый полноправен в сфере своей деятельности.

Эти сферы не разделяет китайская стена. Они настолько близки, чтобы понимать друг друга, но и настолько же различны, чтобы, обогащаясь взаимно, никогда не утрачивать своего самостоятельного лица. Различие и общность здесь таковы, что первое не мешает сближению, а вторая не ведет к взаимоуподоблению, к слиянию, к стиранию границ.

Одна область духовного творчества осваивает достижения другой области соответственно своей специфической природе, трансформирует чужое по законам своего функционирования.

Поэтому различия не исчезают, более того: сближаясь в одном отношении — в познавательном аспекте, наука и искусство все более расходятся в другом отношении — в формах представления картины мира.

В ходе научной революции XX века «абстрактно-теоретическое мышление ученых получало все большее развитие и все дальше удалялось от того живого созерцания, с которого начиналось познание природы человеком»<sup>1</sup>. Но теоретические и математические построения, связанные с новейшими проникновениями физики в микрообъекты, не означали отхода от истины, от объективной реальности. «Напротив, это был единственно возможный путь к более полному и точному знанию объективной реальности, к раскрытию истины»<sup>2</sup>.

И если наука нашего времени по мере углубления в микромир все дальше уходит от наглядности, все более

<sup>1</sup> Кедров Б. О научных революциях. — «Наука и жизнь», 1975, № 11, с. 108.

<sup>2</sup> Там же, с. 110.

расширяет сферу абстрактных понятий, то искусство, имеющее дело с макромиром и верное своей природе, воссоздает целостный конкретно-чувственный образ человеческого бытия. И чем большее значение приобретают абстракции в науке, тем больше произведения искусства оказываются необходимыми и незаменимыми.

Каждая из двух форм духовного творчества дает то, чего другая дать не может. Их сотрудничество основано на принципе дополнительности. Этим и объясняются незаменимость и смысл самостоятельного существования каждой из них.

В своем историческом движении они стремятся к единой цели — к обогащению духовной мощи человечества, но идут они к ней разными путями. История науки и искусства подтверждает незаменимую роль каждой из этих форм духовного творчества.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА . . . . .	5
В. И. ЛЕНИН О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ( <i>Вместо введения</i> ) . . . . .	6
СПЕЦИФИКА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ . . . . .	33
ПРЕЕМСТВЕННЫЕ СВЯЗИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРА- ТУР, ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭТАПОВ И ЛИТЕРАТУР- НЫХ НАПРАВЛЕНИЙ . . . . .	52
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО, ( <i>Критический разбор методикиссле- дования</i> ) . . . . .	94
ВИДЫ И ФОРМЫ ПРЕЕМСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ . . . . .	131
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО . . . . .	160
* О ПРОГРЕССЕ В ЛИТЕРАТУРЕ . . . . .	188



Бушмин А.  
Б 94 Преемственность в развитии литературы:  
Монография /2-е изд., доп./ Оформ. худож.  
И. Фаррахова.— Л.: Худож. лит., 1978.—  
224 с.

Проблему преемственности (традиций и новаторства) в развитии литературы автор монографии член-корреспондент АН СССР А. С. Бушмин рассматривает как проблему, имеющую многосторонний, диалектически подвижный характер.

Впервые изданная в 1975 году в издательстве «Наука», для второго издания книга доработана и дополнена, введена новая глава — «Проблема прогресса в литературе».

Б  $\frac{70202-069}{028(01)-78}$  — 243-78

8

*Алексей Сергеевич Бушмин*

---

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ  
В РАЗВИТИИ  
ЛИТЕРАТУРЫ

---

Редактор Р. Белло. Художественный редактор Р. Чумаков.  
Технический редактор Н. Литвина. Корректор В. Урес.

ИБ № 1047.

Слано в набор 26.12.77. Подписано в печать 08.08.78. М-06487. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая, 9,8 усл. печ. л. 10,087 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ № 916. Цена 65 коп. Издательство «Художественная литература». Ленинградское отделение, 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28, Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговле. 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский пр., 29