

Мариэтта Шагинян
Чл.-кор. АН Арм. ССР

О литературе, как надстройке*

(заметки писателя)

1.

Широко развернувшееся обсуждение бессмертного труда товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» имело и имеет огромное значение не только для теоретиков, но и для практиков литературы.

Труд этот поднимает множество интересных и важных для нас тем и вопросов. Главным из них, вызвавшим наиболее оживленный обмен мнений, оказался вопрос о базисе и надстройке, перенесенный с языка на всю литературу.

Люди спрашивали: поскольку язык—явление не надстроечное, он не исчезает с исчезновением базиса и одинаково обслуживает разные базисы; поскольку язык явление не классовое, он общенароден и служит связью для всего общества в целом,—то не следует ли пересмотреть с этой точки зрения и вопрос о литературе, об искусстве? Можно ли без оговорок, целиком, отнести литературу и искусство к надстройкам и только надстройкам, приравняв их в этом отношении к политическим и правовым учениям и учреждениям?

Поставив этот вопрос со всей прямотой, некоторые участники обсуждений отвечали на него: нет, невозможно считать литературу и искусство надстройками. Больше того, кое-кто из выступавших предлагал сделать специальные оговорки, «прибавить параграф» о том, что-де для литературы (и особенно русской литературы, которая всегда отличалась в ряду мировых литератур своей связью с народом и защитой интересов народа)—надо сделать исключение, надо выделить ее из числа других надстроек, определить ее специфическую особенность.

Из чего исходили товарищи, решавшие, что литература—не надстройка или «не вполне надстройка»?

Они исходили из примеров, казавшихся им неоспоримыми, из фактов жизни, из опыта человеческого восприятия. Они говорили: базис, породивший творчество Пушкина, Толстого, Чехова, Репина, Мусоргского, Чайковского,—давно исчез; казалось бы, с исчезновением базиса должны исчезнуть и они, если искусство и литература—только надстройка. Но они не исчезли; наоборот, они обслуживают новое общество и обслужи-

* Статья печатается в дискуссионном порядке. Ред.

вают его лучше, чем старое; они живут и глубоко волнуют. Советская девушка, читая Евгения Онегина, плачет над судьбой Тани. Советский народ острее чувствует эмоциональную силу Чайковского, чем его современники, не всегда понимавшие композитора. То же с картинами Репина, Сурикова. Значит, не умирает великое, настоящее искусство; не уходит вместе со своим базисом; значит—его нельзя считать надстройкой?

Кое-кто из выступавших, соглашаясь с тем, что литература и искусство—надстройки, силился разрешить вопрос с другой стороны: почему, в силу каких особенностей образы и эмоции старого искусства могут действовать на человека нового общества; почему, в силу каких особенностей волнуют эти образы подчас даже глубже, чем отдельные произведения советского искусства? И в поисках ответа, в попытках найти убедительный ответ для самих себя—договаривались до утверждений, что ведь есть же у человечества «вечные идеи», «вечные чувства», не связанные ни с каким базисом,—например, любовь мужчины и женщины, любовь матери к ребенку, любовь к красоте природы, к родине, к родной земле. Что надстроечного в этих общечеловеческих чувствах,—спрашивали они,—разве не бессмертны такие чувства при всех базисах и смене базисов? А раз так, то понятно великое действие старого искусства,—оно «так глубоко, с таким совершенством описывало любовь к природе, к ребенку, к родине, к женщине, что обнажило эти чувства до их общечеловеческих корней и само стало бессмертным, неумирающим...»

Короче сказать, товарищи внезапно воскрешали давным-давно пройденную нами ступень сознания, приводили наивные, сотни раз опровергавшиеся в спорах материалистов с идеалистами аргументы о вечных, надклассовых идеях и чувствах и в конечном счете возвращались к тому выводу, что литература и искусство—не надстройки.

Перед каждым советским писателем и литературоведом встала задача—глубоко разобраться в возникших сомнениях и разобраться в них так, чтоб ответить на доводы, приводимые нам «из жизни», из «личного опыта»—такими же фактами из жизни, из сознательного опыта, то-есть ответить исторически, опытом на опыт. Этим, мне кажется, мы поможем всем сомневающимся легче и лучше понять основные положения нашей материалистической марксистской эстетики, да и сами подвинемся на шаг вперед в теории литературы, все еще бесконечно мало у нас разработанной.

Но прежде всего четко разграничим те вопросы, которые мы хотим решить, споря о базисе и надстройке. Таких вопросов в основном два.

Во-первых,—умирают ли, как и всякая надстройка, искусство и литература вместе с исчезновением своего базиса?

И, во-вторых, если умирают, то почему, каким образом они продолжают действовать на человека другого общества и волновать его подчас с огромною силой?

2.

Товарищ Сталин, говоря о языке, прибегает к наглядному историческому примеру. Почти на глазах у нас сменилось в нашей стране три базиса—феодально-крепостнический на капиталистический, капиталистический на социалистический. Базисы сменились, а язык остался приблизительно тот же, обслуживая так же хорошо крепостников помещиков, как и капиталистов, капиталистов, как и граждан нового социалистического общества. Говоря об искусстве и литературе, почему бы и нам не обратиться тоже к истории, к личному опыту истории, ведь на долю людей моего, например, поколения выпало великое счастье пережить уже в зрелом возрасте величайший для человечества переворот от старого общества к новому. Так вот, не будем начинать с того несомненного, что говорят нам советская молодежь и наш собственный опыт о глубоком влиянии классики, а вспомним то, что еще свежо в нашей памяти, что мы сами переживали при переходе из одного общественного строя в другой, при ломке и исчезновении старого базиса и начале строительства совершенно нового базиса. Люди моего поколения помнят эти годы хорошо. Мы помним, как буквально на второй день революции началась ломка устоев старого базиса и закладывание фундамента нового,—непривычно, странно, невероятно казалось многим, как это быстро происходило, следовало одно за другим,—декреты о национализации промышленности, банков, железных дорог, об уничтожении частной собственности на средства производства, об изъятии лишней жилплощади и передаче ее тем, кто жил плохо и тесно, о праве иметь на своем счету столько-то денег, не больше, об основной обязанности каждого советского гражданина—трудиться, участвовать в труде—не трудящийся да не ест,—каждое утро вставало над нашей страной в облаках разрушающегося, падающего, сносящегося, как старый дом, прошлого—и в стропилах, в лесах, в свежих древесных стружках нового, возводимого, закладываемого, строящегося.

Что же в это время происходило с искусством и литературой? До революции, до самого последнего дня перед нею—тогдашнее общество жило и питалось тем смешанным искусством, которое оно чувствовало и воспринимало как свое, современное искусство.

Передовые слои общества читали и любили Максима Горького; реалистов, группировавшихся вокруг издательства «Знание».

Реакционные слои увлекались декадентами, выписывали журнал «Весы». Читалась каждая новая вещь Леонида Андреева, Мережковского, Бориса Зайцева, Ивана Бунина и рядом с ними Санина, Вербицкой, Нагродской... Невероятную смесь представляли собой театральные афиши.

На сцене Художественного театра шла мрачно-мистическая и абсолютно огвлеченная схема Леонида Андреева «Жизнь человека» и многие видели в ней предельное выражение истинной сущности человеческой жизни; в столичных кабачках пел свои «позы» Игорь Северянин; на

курортах ставили пошленькую салонную пьеску тогдашнего драматурга Лоло Мундштейна «Вечный праздник», — и все это, во всей разности и пестроте, отвечало потребностям, вкусам, социальному заказу тех, кто в то время читал и ходил в театры, а таких, по сравнению с огромным безграмотным массивом народным, была сравнительно небольшая кучка. Горький был представителем рабочего класса в литературе, и это было искусство будущего. Буржуазное общество имело свое буржуазное искусство, обслуживавшее свой базис. И вот, тотчас после революции мы пережили своими собственными глазами, как это искусство, умерло. Мы пережили своими глазами, своим сердцем смерть, — сперва моральную, а позднее, с некоторой замедленностью, физическую смерть того, что господствующие классы называли своим искусством и своей литературой и что выполняло для них функцию и познавательную, и развлекательную, и эмоционально-организующую, отвечало на запросы и потребности буржуазной интеллигенции, студенчества, мещанства, тех слоев, кто читал и ходил в театры.

«Если изменяется и ликвидируется базис, то вслед за ним изменяется и ликвидируется его надстройка, если рождается новый базис, то вслед за ним рождается соответствующая ему надстройка».¹

Мы пережили это сталинское положение на собственном опыте.

Смерть прежней, современной нам литературы и искусства наступила мгновенно, со смертью базиса. Я различила: моральная и физическая смерть. Но тут необходимо ответить на очень существенный вопрос, что именно понимается под словом «смерть надстройки», как переживается ее исчезновение? Оно пережилось нами так: вокруг нас старый мир рушился; вся жизнь сделалась другой; старые обстоятельства, казавшиеся важными, перестали существовать; народились новые факты и обстоятельства, которые не все тогда понимали, разобраться в которых было трудно, и в так называемом духовном мире человека разбушевалось целое море совершенно новых запросов и потребностей, на которые прежнее искусство просто не могло дать ответа. Оно говорило об отношениях, которые сразу были уничтожены, оно рассказывало о чувствах, конфликтах, стремлениях, возникавших на базе бывшего в том прежнем обществе главного, ведущего класса, но вокруг нас утверждался хозяйный совсем другой класс, совсем новые законы, права, обязанности, менялся весь строй быта людского, и старые коллизии, старые сюжеты, старые волнения и страсти уже не «звучали», не существовали, не возникали из этих новых укладов, а возникали иные, и эти иные черты быта, обязанности, задачи обуславливали собой совсем другое, новое содержание искусства. Я уже не говорю о человеке, о приходе на историческую сцену нового типа человека, который для творцов прежнего искусства казался загадкой. Смерть старой надстройки заключалась в том, что ее дальнейшее развитие на прежних основах было уже немислимо. Общество, интересы которого она обслуживала, исчезло; самые инте-

¹ И. В. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 6.

рессы эти—исчезли, и развитие данного искусства остановилось, прекратилось. Следовательно, смерть искусства есть прекращение его развития, как надстройки, на данной общественной основе, в то время как жизнь искусства, наоборот, есть развитие его, как надстройки, на данной общественной основе. Это было ясно, это был исторический опыт, пережитый что называется «своими глазами» нашим поколением. Со смертью своего базиса искусство умерло, как его надстройка.

Физическая смерть последовала за моральной. Когда пролетариат смел капиталистический строй и взял власть в свои руки, он потребовал, чтобы искусство и литература служили новому обществу. Те из творцов старого мира, кто поняли и захотели работать на новом базисе, кто чувствовали близость к нему и раньше, кто, наконец, и в прошлом боролся со старым базисом—остались в новом мире и шли с новым обществом, не всегда до конца шли и не все дошли. Те же, кто был плотью от плоти старого мира—ушли от нас за рубеж, погибли, некоторое время работали, как скрытые враги. Новая надстройка создается не сразу,—и говорить, как мы все строили и строим новую надстройку, значит—писать историю советской литературы. Я помню, еще в 20-х годах, за неимением и малочисленностью наших советских пьес, ставились старые пьесы; издавались чуждые новому времени книги, особенно переводные,—но любопытно, что их уже не принимал новый человек, тот читатель и зритель, который вставал из огромного, до революции оторванного от культуры народного массива. В 1925 году в Камерном театре шла мистическая драма Клоделя о прокаженном короле и девушке, называвшаяся не то «Преображение», не то «Вознесение» и кончавшаяся чисто-католическим церковным апофеозом. Мой сосед, студент-тимирязевец, крестьянский паренек, смотрел, смотрел и вдруг, занкаясь, громким шопотом сказал мне: «Как они смеют нас такой дрянью потчевать? Чего наверху смотрят?»—встал и вышел. Новые потребности, новые вопросы миллионного нового общества требовали своей надстройки, хотели, чтобы литература, театр, живопись отвечали на их запросы, на их вкусы, выражали их стремленья—они требовали, а мы медленно, туго, с выпадением кое-кого на поворотах, создавали новую надстройку.

Для советского писателя старшего поколения это был важный внутренний опыт. Борьбу с остатками привычного старого мы наблюдали не со стороны, а в себе самих, особенно в первые годы революции. Большая или меньшая степень близости к старому капиталистическому обществу, в котором мы раньше жили, не всегда, правда, оказывалась решающей в нашей новой судьбе. Например, реалист Иван Бунин, принадлежавший к группе «Знание» (т. е. писателям, критически относившимся к старой действительности и работавшим методом реализма), очутился за рубежом и стал активным врагом Советского государства; а поэт Александр Блок, мистик и символист, честно и искренно, в доступных ему пределах идей и образов, приветствовал революцию и остался работать в Советской стране. Но уже в процессе создания новой советской литературы бывшему реалисту, разумеется, было легче найти свое место.

нежели бывшему символисту. На каждом шагу нашей профессиональной работы испытывали мы внутреннее сопротивление старых привычек, старого метода, старых представлений. И когда нас постигали неудачи, то эти неудачи всякий раз оказывались сползанием к прошлому, стремлением обслуживать прошлое, влиянием на нас буржуазной культуры. Не теория, а собственная жизнь ясно и убедительно открыла нам «надстроечный» характер литературы.

Высказывалось мнение, что в ряду других надстроек литература и искусство будто бы более долговечны. Непосредственный исторический опыт, который мы сами, своими глазами, видели, своими судьбами пережили, говорит обратное. Наоборот, литература, выражающая отчетливей всего круг идей данного общества, живущего в данный час, ярче и обнаженней, чем другие надстройки (уголовное право, судопроизводство и т. д.) показывает при уничтожении своего базиса смерть этого круга идей, недолговечность, преходящность надстройки. Забыть пережитый нами опыт нельзя. Не из книг, не из учебников,—мы получили это историческое знание из самой жизни.

Перейдем теперь ко второму вопросу. Нам могут ответить: хорошо, вы говорите о смерти Леонидов Андреевых, Мережковских, Зайцевых,—мы их не защищаем, не жалко, разговор не об этом искусстве идет. А вот скажите-ка, почему, если надстройка умирает,—живут и с огромной силой действуют на нас Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой? Борис Зайцев умер, но можно ли сказать, что умер Пушкин? Не ясно ли, что он живет сейчас, как, может быть, никогда раньше не жил?

Он живет сейчас, как, может быть, никогда раньше не жил,—совершенно верно! Однако живет он не жизнью надстройки!

Ответ на этот второй вопрос подводит нас к исключительно важной для нас теоретической проблеме, к проблеме освоения культурного наследства.

3.

Скажем сразу же нашему незримому собеседнику: в том то и дело, что Пушкин живет сейчас, как, может быть, никогда раньше не жил. В этом и заключается корень вопроса. До революции Пушкин не воспринимался всем народом. В огромном своем большинстве неграмотный, народ просто не знал Пушкина.

Классово создававшееся искусство воспринималось односторонне, а когда оно воспринималось различными общественными слоями людей, то восприятие это было разноречиво и не однородно. Вспомним классовую критику величайших наших писателей. В памяти моего поколения, например, еще не стерлось потрясающее действие критики Пушкина Писаревым. На «защиту» Пушкина против Писарева поднимались самые мохнатые зубры реакции. От похвал этих зубров, адресованных Пушкину, становилось больнее, чем от ругани Писарева. Каждый понимал Пушкина с узкой площадки своего дня, своего класса. Те же, кто, как символисты, стремился, в конце века, определить объективное значение

Пушкина, лишали его наследство конкретной остроты, приписывали ему отвлеченно-идеалистический, надклассовый, надвременный характер, «вечную правду», «вечную красоту»—с таких позиций, с которых эта вечная правда теряла всякую историческую ценность. Полного раскрытия Пушкина не одиночкой-читателем, а всенародного понимания его поэзии, полного овладения ею, наслаждения ею, использования ее на потребу всего народа до Октябрьской революции не было и не могло быть.

Вот сейчас мы и подходим к ответу на «каверзный» вопрос, «а почему живут и действуют с неотразимой силой, даже сильнее, чем раньше, классики литературы и искусства, когда их базис давно исчез?» Ответ заключается уже в самом вопросе: да вот именно потому, что они действуют сильнее! Действие классического искусства—это не какой-то таинственный голый акт в безвоздушном пространстве. Это живой акт восприятия произведений человеческого творчества, причем воспринимающий всякий раз меняется, представляет собою конкретную историческую силу. И сейчас, в наше время, после Великой Октябрьской революции, спустя три десятилетия строительства нового мира, нового базиса,—классическое наследие прошлого воспринимается у нас не классами-антагонистами, не одиночками-любителями, а миллионными народными массами, все ближе подходящими к коммунизму, все быстрее изживающими разницу между физическим и умственным трудом, все яснее понимающими исторические законы, которые лежат в основе развития общества.

Чуть ли не каждый день говорится и в наших газетах, и в речах, и в книгах о простой повседневной реальности наших дней, об освоении нами всего прекрасного, что выработано человечеством на каждой ступени его развития.

«Освоение»,—то-есть превращение чего-то путем сознательной работы восприятия в нечто нужное и близкое нашему времени и нашему народу,—есть термин, получивший свою великую жизнь именно в социалистическом обществе. И надо его правильно понять. Если до революции чаще всего критика употребляла слово, кстати сказать взятое ею из церковного обихода,—«приобщаться» к культуре и этим, в сущности, назывался пассивный путь присоединения читателя к данной классово-ступени культуры,—то сейчас, можно с уверенностью сказать, этого термина пожалуй и не услышишь, он все реже и реже звучит и в речах, и в нашей печати,—зато все глубже, все современной, все философичней раскрывается термин «освоение». Мы делаем наследие человечества своим. Мы его «осваиваем». Мы им овладеваем путем раскрытия его с наших, своих позиций, с нашей, своей высоты. Мы этим не сами идем к нему и «включаемся» в него, а его приводим к себе и включаем в систему нашей культуры.

Каким путем мы это делаем?

Прежде всего, площадка, с которой мы воспринимаем явления искусства, совсем не такая, с какой человек воспринимал искусство до революции. Наше общество живет при диктатуре самого передового

класса, пролетариата, класса-создателя всех материальных ценностей на земле, класса, сумевшего стать вождем «в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации», класса, который возглавляет в мире движение к бесклассовому обществу, к коммунизму. Говоря о противоречиях во взглядах Толстого и о том, что эти противоречия не являются свойствами личной мысли писателя, а отражением «в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в полуреформенную, но дореволюционную эпоху»,¹ В. И. Ленин указывает, что правильно понять Толстого можно лишь с позиции «социал-демократического пролетариата». Напомним эти бессмертные слова Владимира Ильича:

«И поэтому правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий, во время революции, доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации,—доказал свою беззаветную преданность делу демократии и свою способность борьбы с ограниченностью и непоследовательностью буржуазной (в том числе и крестьянской) демократии,—возможна только с точки зрения социал-демократического пролетариата».²

Если пролетариат уже в период своей революционной борьбы мог больше, глубже и правильнее понимать Толстого, чем буржуазная и крестьянская демократия, то пролетариат, строящий и построивший социализм, общество, постепенно под диктатурой пролетариата почти изжившее классовые различия, становящееся бесклассовым, народ, делающий день ото дня грамотней, раскрывший непочатую ширь своих дарований, своего природного ума, своей живой любознательности,—разумеется, полнее, глубже, правильнее, чем когда-либо и где-либо до сих пор, познают классическое наследие русского и мирового искусства.

Когда стали видны вершины коммунизма с его светлыми нравственными нормами, с его идеалами человека и человечества, то весь пройденный путь развития до наших дней, все произведения человеческого гения, человеческой пытливей мысли, человеческих исканий получили свой исторический смысл, свое историческое бытие.

Мы их осваиваем с точки зрения постоянного стремления человечества вперед, то-есть путем принятия и раскрытия передовых элементов данного искусства на каждой данной ступени его развития. Мы их осваиваем с точки зрения классовой борьбы, то-есть путем ясного понимания и представления о том, какие движущие силы и какой исторический смысл запечатлены в них. Мы их осваиваем с точки зрения полного раскрытия личности самого творца данного искусства во всей сложности его

¹ В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 16, стр. 295. Когда Ленин писал это, термин «социал-демократический» еще не был загрязнен предателями социализма, скатившимися к прямому прислуживанию у капитализма.

² Там же, стр. 295—296.

личной и общественной судьбы, во всем живом трагизме его положения в обществе, столкновения с обществом. Мы их осваиваем с точки зрения того метода, метода реальной правды, какой мы считаем в классическом искусстве главным, — и все, что дышит правдой, в чем запечатлена жизнь подлинная, а не выдуманная, — осваивается нами, как драгоценное свидетельство прошлого. Мы, следовательно, осваиваем произведения искусства и в их глубокой познавательной ценности для нас, как памятников истории общества.

Нам помогает тут Ленин своим указанием о наличии двух культур в каждой культуре; нам помогает тут Сталин своим указанием о наличии двух наций — буржуазных наций до Октябрьской революции и новых социалистических наций, развившихся и оформившихся на базе старых буржуазных наций после свержения капитализма в России.¹

Освоение культурного наследия для нашего народа — это не отдельное какое-то занятие отдельных людей вроде чтения и писания статей о прочитанном, а один из важнейших постоянных процессов нашего культурного роста, процессов, которыми охвачены миллионы людей, пропитано сознание целых поколений. Так организуются у нас большие юбилеи наших великих гениев прошлого, основоположников национальных литератур братских республик, отдельных народных эпосов; так проводятся у нас обсуждения классиков, их преподавание, их изучение; на такой основе должны создаваться у нас и истории литератур и искусств.

Мы видим, как ярко, как полноценно, как глубоко раскрываются в нашей стране литература и искусство прошлого и как сильно наслаждение от них у нашего народа. Но значит ли это, что великие произведения прошлого — не надстройка? Значит ли это, что они «живут» не в смысле их освоения и получаемого от них наслаждения, а в смысле дальнейшего их развития? Конечно, нет. Развитие и продолжение присуще только живому. Классики не развиваются и не продолжают. Они — пройденная ступень, достигнутая высота. И процесс их глубочайшего, яркого воздействия на нас заключается в освоении нами всего того законченного исторически-прекрасного, что заключено в них, и в наслаждении, сопутствующем этому освоению.

Пушкин стал близок нашему народу, как никогда раньше. Имя Пушкина советские воины писали, при взятии Берлина, на стенах рейхстага. Бесхитростно и прекрасно сказал об этом ленинградский поэт М. Дудин, сражавшийся с фашистами под городом Пушкиным (бывшим Царским Селом):

Под Пушкиным был выброшен десант.
По немцам, разбежавшимся по лесу,
Мой друг, поэт и гвардии сержант,
Из пулемета бил, как по Дантесу.

¹ Здесь имеется в виду работа И. В. Сталина «Национальный вопрос и ленинизм». Ответ товарищам Мешкову, Ковальчуку и другим, Соч., т. II.

Потом я помню: сто «катюш» забило
И едкой гарью с Пулкова несло.
Мы шли в атаку; в самом деле было
Отечеством нам Царское село.

Потом в Берлине гром отгрохотал.
Мы за победу поднимали кружки.
И кто-то на рейхстаге написал:
«От Ленинграда до Берлина. Пушкин».

В дореволюционной русской поэзии нет ни одного стихотворения, где с такой простотой и категоричностью было бы выражено живое присутствие Пушкина в самой злободневной современности.

Откуда это? Каким образом простые советские люди в напряженнейшую минуту истории могли так близко, так живо почувствовать рядом с собой далекое явление прошлого? Да потому, что процесс освоения культуры прошлого для человека нового мира, для нашего советского человека,—не мертвый процесс, а один из элементов его непрерывного культурного становления.

Посмотрим за вражеские рубежи, в страны, где доживает капитализм. Что там происходит?

Когда по всему нашему Союзу шло празднование юбилея Шекспира, и в Армении с огромным успехом проходила декада «соревнования» театров на лучшую его постановку, в английских газетах удивленно и с самоукором писали: «удивительное дело, русские находят какой-то живой интерес в драматургии нашего классика. А мы, чтоб подогреть нашу публику и заставить ее хоть наполовину наполнить зрительную залу, должны изощряться в трюках, выпускать в Гамлете такое привидение, чтоб мурашки ползали по коже, а в «Короле Лире» настоящую бурю с дождем, громом и молнией...»

Когда на развалинах гитлеровской «империи» открылось перед человечеством моральное и культурное состояние немецкой молодежи, то выяснилось, что эта молодежь едва знает Гете по имени и не может ответить на вопрос, что и как он делал.

Почти невозможно представить себе, чтобы молодой американец, обходящий в магазине даже детектив, вышедший два года назад, и требующий «последнюю марку», «сегодняшний триллер»,—чтобы этот любитель «новизны» стал бы перечитывать Брет-Гарта, Эдгара По, Марка Твена.

У нас отмечен Сталинской премией новый перевод «Божественной комедии», и советский читатель в очередях стоял за очередным выпуском каждого ее тома, слал заказы на них из отдаленнейших городов нашего Союза. Но кто, кроме ученых, читает в Италии «в свое удовольствие» великое произведение величайшего итальянского поэта, основоположника национального языка и литературы? Ключи к прошлому, настоящие живые пути эмоционального интереса к прошлому—в старом, умирающем мире утеряны, каким бы парадоксальным и странным не казалось это на первый взгляд. Поразмыслив, легко это понять. Становление куль-

туры в старом мире, для которого уже нет будущего,—прекратилось, прекращается. А ведь там, где культура уже не растет в будущее, она не может ассимилировать прошлого, соотношение между «верхушкой», листьями, цветком—и корневой системой нарушено, как у растения в процесс его увядания.

Вот теперь стоит припомнить и «каверзный вопрос» на наших собесаждениях: почему Пушкин, Мусоргский, Репин действуют с такой потрясающей силой, если базис их уже умер? Значит,—литература и искусство живут независимо от базиса? Значит, они—не надстройка?

Спорщикам можно было бы ответить вопросом на вопрос: а почему не живут или почти не живут сейчас Шекспир для Англии, Марк Твен для Америки, Данте для Италии, Дидро для Франции? Почему народы в странах империализма не переживают с острую силой собственных классиков, и надо подогревать зрителей цирковыми трюками, чтобы им не скучно было смотреть на сцене Шекспира? Но и этот вопрос, для уточнения, потребовал бы нового вопроса: о каком, вообще, зрителе, читателе, слушателе идет у нас речь? За вражескими рубежами нет массовых зрителей, читателей, слушателей. Искусство воспринимается там небольшой верхушечной частью народа. В странах народной демократии, в Китае, в новой Германии, за дружественными нам рубежами,—мы уже наблюдаем другой процесс: пробудились и втягиваются в сознательное творчество истории широкие народные массы,—и для них распахнулись картинные галереи, театры, библиотеки, музеи, для них ожила национальная классика,—они начали великий исторический процесс освоения культурного наследия.

Освоение прошлого—не временное явление в нашем новом обществе и не параграф школьной, учебной программы,—это, как я уже выше сказала, один из живых, постоянно действующих элементов нашего культурного становления. Во время Отечественной войны очень остро пережили мы тот новый факт социалистической экономики, что даже в самые трудные дни отступления в нашей промышленности не прекращалось расширенное воспроизводство, иначе сказать—не прекращался процесс укрепления и роста нашего базиса. И в то же время мы видели, что и живое ассимилирование прошлого не только не прекратилось в нашей культуре, а наоборот, выросло: образы классической литературы и искусства ожили с необычайной силой, помогали в войне, шли с советским солдатом в Берлин, участвовали во взятии рейхстага. Прошлое одаряло настоящее всем лучшим, всем гуманнейшим, что вкладывали в свое творчество мастера ушедшей эпохи,—и оно могло это сделать, потому что воспринимающим его органом стало сердце социалистического народа, целого народа, получившего в руки метод исторического материализма, научившегося читать, разбирать, понимать свое культурное наследие.

Вспомним слова Ленина о невозможности построить социализм без освоения всего культурного наследия человечества: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех бо-

гатств, которые выработало человечество... коммунизм превратится в пустоту, превратится в пустую вывеску, коммунист будет только простым хвастуном, если не будут переработаны в его сознании все «полученные знания».¹ Представим себе процесс этой переработки, этого освоения, объем его, простирающийся и в ширь, на всю нашу планету, и вглубь на десятки веков. И тогда ясно станет, насколько этот процесс постоянный, а не временный спутник нашей общественной жизни. За тридцать три года мы многое узнали и освоили в нашем наследстве; но значит ли это, что мы освоили всё и что мы освоили освоенное полностью? Пушкин стал близок и дорог в колхозе, как и в городе. А вот ежегодно выходят новые и новые книги о Пушкине, ежегодно набираются тысячи писем читателей по поводу каждой книги,—и во всем этом есть всегда новое и свежее слово, шаг вперед в изучении, в овладении материалом, иногда—совсем неожиданный поворот в этом изучении.

Свыше двух десятков лет в советской науке Грибоедов осваивался под критическим углом зрения,—привлекались материалы, показывавшие его реакционером, церковником, приверженцем крепостного права. Но вот появилась замечательная книга М. В. Нечкиной «Грибоедов и декабристы», где с железной логикой ученого, со страстью большевика, с художественным чутьем историка-поэта прежняя трактовка разбита вдребезги, образ Грибоедова встает на фоне своей эпохи с удивительной ясностью и убедительностью, как образ подлинного борца и революционера мысли,—и освоение его наследства поднимается на новую высшую ступень. Такой поворот не может в нашем обществе залежаться в ученом труде на книжной полке,—он неизбежно, широкой струей вливается в народное сознание, меняя и трактовку образов «Горя от ума» в театрах, и преподавание в школе, и угол зрения в университетских курсах, и тенденции в научных исследованиях. А если не сразу вливается, не сразу новая ступень, новое раскрытие ученым старого материала доходит до народа и подхватывается наукой, если оно встречает скрытое или явное сопротивление, как это может быть и бывает у нас,—то начинается борьба новатора с приверженцами старого, и в этой благодарной, нужной, живительной борьбе всегда предreshен конец: рано или поздно, а побеждает новое, более высокое понимание. Процесс освоения культурного наследства, таким образом, вовсе не прост и не проходит «без сучка, без задоринки», он осуществляется в борьбе, он не может не проходить без схваток нового, передового со старым и отживающим, он—один из составных, постоянных, органических элементов роста социалистической культуры.

Итак, освоение,—одна из задач нашего развития,—именно потому и возникает для нас во всей своей необходимости, что литература и искусство прошлого умерли, как надстройки над своими исчезнувшими базами. Но мы можем сказать другое: момент освоения культурного

¹ В. И. Ленин, т. 31, IV изд., стр. 262—263.

наследства под нашим новым углом зрения (людей социалистического общества, растущего к коммунизму)—сам по себе несомненно входит в нашу новую надстройку, делается одной из ее важных составных частей, поскольку самый метод нашего восприятия культурного процесса, метод исторического материализма,—есть главное духовное орудие нашей надстройки. И в этом смысле все лучшее, все прекрасное, что создано человечеством за десятки веков, живет и будет все ярче и проясненней жить в сознании новых поколений, как завоеванное нами у прошлого богатство.

Таким образом, коммунизм даст историческое бессмертие всему, что было создано человечеством благородного, честного, правдивого, революционного, стремящегося вперед, к лучшему будущему.

4.

«Освоение», как мы видим, не есть продолжение жизни старой надстройки после исчезновения ее базиса,—а пересмотр культурного наследства при помощи метода новой надстройки, для того, чтобы все лучшее, обращенное к будущему, передовое в прошлом могло войти в арсенал нашей сегодняшней социалистической культуры, как освоенное нами,—с наших позиций,—наследство.

Жить это наследство в том смысле, в каком мы понимаем жизнь литературы и искусства, конечно, не может; умерли те отношения, которые оно изображало и описывало, умерли те идейные интересы и конфликты, которыми оно занималось. Жизнью этого наследства было бы продолжение всего того, чем оно интересовалось, продолжение старых проблем и споров, старых конфликтов и противоречий, когда-то, для старого общества, бывших реальными, а у нас, у нашего общества, потерявших всякую реальность. Само собою, при нерасторжимом единстве формы и содержания, непродолжаемы и те художественные формы, в которые искусство и литература прошлой эпохи воплощали свое понимание действительности. Формы эти так же конкретны, как и содержание. Можно учиться у великих мастеров прошлого чистоте и выразительности языка, умению выбирать изобразительные средства, чтобы эти средства правдиво передали природу, наконец,—важнейшему принципу искусства, чувству меры, умению отказываться от излишка, от ярких, переполняющих воображение богатств образов, красок, сравнений, чтобы ограничить себя только нужным («Мастер показывает себя прежде всего в самоограничении», сказал Гете), но нельзя копировать старую форму, писать «в духе старой формы», подражать старым мастерам, потому что это поведет не к созданию своего, а к стилизации под уже пройденное, сделанное, ушедшее.

Случается в нашей литературе, когда вместо освоения прошлого начинается искусственное оживление этого прошлого, чему помогает и влияние чуждых нам буржуазных культур, и влияние не вполне уничтоженных в нас самих пережитков старого. Отсюда—очень многие срывы на пути

нашего культурного становления, выражающиеся в самых разнообразных фактах. В историях литератур, например, начинается сглаживание глубокой принципиальной разницы между прошлым и настоящим, возникает порочная теория «единого потока», по которой развитие литературы дооктябрьской и послеоктябрьской предстает, как единый эволюционный процесс, словно и не было такого революционного переворота, разрыва между прошлым и настоящим, как Октябрьская революция, начавшая собою новую эру в истории человечества. У советского поэта начинается вдруг широчайшее использование всего поэтического арсенала средневековой лирики или еще более далекого древнего эпоса, а вместе с заимствуемой формой—сравнениями, метафорами, гиперболами и т. д.—незаметно изменяется все содержание, весь тон его поэзии, и в советскую литературу протаскивается нечто совершенно чуждое нашему кругу идей, враждебное нашей культуре, нашей политике, нашему мировоззрению. Этим мнимым «оживлением» старой надстройки не только приостанавливается советское развитие данного писателя, но и процесс правильного освоения самого культурного наследства.

Между тем даже в старой литературе у нас есть замечательный, яркий образ недопустимости и порочности такого внеисторического понимания литературы прошлого. Трудно придумать более убедительный пример для всех тех, кто пытается стилизовать свое писание под старину, делает ли это писатель от большого знания старой культуры и преклонения перед ней или от недостаточного знания старой культуры и ее наивного, некритичного использования. Обращаюсь к этому бессмертному примеру, убедительно доказывающему зависимость бытия литературы от бытия ее базиса.

Жил-был в Испании старый и небогатый дворянин. Начинался семнадцатый век. Вокруг дворянина кипела новая жизнь, богатели и росли города, крепло городское население, купечество, ремесленники; давным-давно отошло в прошлое средневековое рыцарство, как реальный политический институт. Вместе со смертью средневекового базиса отошла в прошлое и его надстройка, поэзия трубадуров и миннезингеров, романы рыцарей Круглого стола. Но старое уходило, сопротивляясь, и одним из средств сопротивления была дворянская поэтизация старины. Груды старых рыцарских романов переполняли библиотеки. Испанский дворянин набрел на чердаке на залежи этой литературы и принялся читать ее запоем. Книги подействовали на него необычайно. Романы, представлявшие собою реальную надстройку над реальным исчезнувшим базисом XIII—XIV веков,—перенесли его целиком в этот мир необычайных приключений, благородных страстей, выдуманной любви к прекрасной даме, рыцарских турниров, защиты сирот и вдов своим рыцарским мечом и прочее, и прочее. Отуманенный мозг дворянина поверил литературе минувших времен, он воспринял ее идеалы, ее драмы и конфликты, ее страсти и убеждения, нравы и обычаи, как нечто бессмертное, как вечные категории, присущие всем временам и народам. Ему казалось, стоит только выйти из дому и он очутится в мире этих романов. И ста-

рый гidalго на последние средства наскреб себе кое-какое старое вооружение и рыцарские доспехи, уговорил добродушного Санчо-Панса поступить к нему в оруженосцы, пообещав ему всякие трофеи и блага, оседлал тощего коня, звучно названного необыкновенным именем Россинанта, и выехал в поисках рыцарских приключений и подвигов из дому. Так началась замечательная эпопея Дон-Кихота.

Читатель знает, что за этим последовало. Дон-Кихот очутился не в мире старых рыцарских книг, а в мире новых производственных отношений XVII века. Были, как будто, и замки; были, как будто, и прекрасные дамы; были, как будто, и обиженные сироты, и великолепные кавалеры, с которыми стоило сразиться. Но всякий раз, как благородный гidalго действовал, он действовал не реально, а пародийно, попадал в смешное, нелепое положение, воевал с ветряными мельницами. Почему так происходило? Потому, что его благороднейшие намерения, его бескорыстные чувства не соответствовали той реальной действительности, на которую они были обращены. Потому, что эти чувства и намерения были взяты напрокат из другой эпохи, заимствованы из «надстройки», которая давно уже отжила свой век вместе с породившим ее базисом.

Трагические приключения доброго рыцаря Дон-Кихота, иначе «Рыцаря печального образа», вскрывают глубочайшую философию, о которой говорили критики в течение трех столетий. Наше время тоже расшифровывает эту философию, но делает эту по-своему. Мне кажется, в Дон-Кихоте со страшной силой и убедительностью раскрывается не только смешная и трагическая сторона, но и ясная для здравого смысла обреченность всякой попытки жить и действовать в одной определенной действительности с надстроечным багажом другой действительности. Мне кажется, в Дон-Кихоте классически-просто раскрывается та несомненная истина, что литература есть явление надстроечное. Замыслы — показать переход человека из одной эпохи в другую путем ли волшебства («Калоши счастья» Андерсена), путем ли особого технического изобретения («Машина времени» Уэльса) — не раз волновали самих писателей и всегда разрешались ими с инстинктивным приближением к правде, к единственно-возможному выводу, указанному еще Сервантесом: в их рассказах не один только материальный мир, не одна только техника, хозяйство, внешний облик городов, домов, полей резко изменялись во времени, но и взаимоотношения людей, их интересы, вкусы, нравы, обычаи, так что человек залетевший к ним из другой эпохи, чувствовал себя не лучше, чем житель иной планеты, — он должен был учиться понимать новые отношения, привыкать к новым обычаям, усваивать новые вкусы и взгляды. Так, в Дон-Кихоте выражена очень большая мудрость, — художественное воплощение той связи, которая существует между историческим обществом и его духовной надстройкой, — и того разрыва, той нелепости, какая образуется, когда человек хочет прожить в реальном обществе с идеями, взглядами и намерениями совсем другого общества, другой исторической эпохи.

Крепко надо усвоить себе нашим работникам литературы эти, казалось бы, такие простые, такие ясные и непреложные для всех нас, советских людей, истины,—но вот в дискуссиях по языку неожиданно оказавшиеся под сомнением.

Огромно значение прошедших дискуссий и для нашей практики, и, главное, для правильного подхода к целому ряду важнейших теоретических запросов, для правильной концепции истории советской литературы, которую надо, наконец, написать.

Правильно решить вопрос о базисе и надстройке в отношении искусства,—значит получить в руки оружие для правильного руководства процессом создания советской литературы. Механический разрыв между художественной формой и идейным содержанием, как это делают некоторые товарищи, проповедующие «не надстроечный» характер литературы,—легко приводит на практике и к оправданию формализма, и к той страшной идеологической путанице, в результате которой затруднится борьба против пережитков старой надстройки, и это может привести советского поэта к воспеванию «вообще» земли, «вообще» родины, как это случилось, например, недавно с Сосюрой.