

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ – ТРАДИЦИЯ – ДИАЛОГ – НОВАТОРСТВО**  
(к вопросу о литературной эволюции)

**Подобрий А.В.**

***Абстракт.** В статье предпринята попытка осмысления направлений литературной эволюции через призму понятий «традиция», «новаторство», «преемственность», выявления путей диалога между авторами разных поколений или национальностей и способов обращения к творчеству предшественников с целью создания нового, самобытного.*

***Abstract.** In this article we attempted to analyse the ways of literary evolution through such notions as tradition, innovation and continuity. We also studied means of dialogue between writers of different generations or nationalities and their ways of addressing to predecessors' works aimed to create something new, original.*

Вопрос о традициях и новаторстве всегда был и остается основополагающим для изучения закономерностей литературного процесса. Зачастую эти два понятия рассматривались как диаметрально противоположные. Так, например, В.Е. Хализев утверждал: «С точки зрения художественного творчества традиция представляет собой совокупность неких устоявшихся, сформированных средств, приемов, способов как художественной выразительности, так и идейно-эстетического плана, которые наследуются авторами последующих поколений» [6, 299]. О наследовании и творческом диалоге вели речь многие литературоведы и философы [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13 и пр.]. Однако в литературе бытует противоположное представление о традиции, которое восходит к поэме-мифу «Так говорил Заратустра» (1883 – 1884) Ф.В. Ницше: «Разбейте (...) старые скрижали. Я велел людям смеяться над их великими учи-

телями (...) поэтами» [15; 141, 144]. По мнению Ю.Н. Тынянова, традиция – это «неправомерная абстракция» и «говорить о преемственности приходится только при явлении школы эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена» [17: 272, 258].

И та и другая позиции при всей их, казалось бы, противоположности вполне или не вполне побуждают нас поставить вопрос о диалогичности в литературном процессе. Еще в 1960-е годы Д. Благой заметил: «Любое литературное произведение при всей его самоценности и неотъемлемой принадлежности индивидуальному творцу является органическим звеном в длительной цепи развития прежде всего данной национальной литературы, а затем и литературного движения человечества. (...) Преемственность – это не только усвоение, но и отталкивание, не только про-

должение и развитие, но и критический переосмотр» [3, 94]. Позже эту мысль развил А.С. Бушмин: «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» [54; 82 – 83].

При этом важно учитывать, что преемственность и эпигонство – различные процессы. Эпигонство – слепое подражание, преемственность – диалог. Подражать можно только по каким-то нормам или правилам, не видоизменяя их, подражать можно тексту, но не художественному произведению<sup>1</sup>.

Преемственность – процесс сознательного обращения писателя к наследию своих предшественников, творческое осознание его, поглощение и в конечном итоге создание нового. В основе этого процесса опять лежит диалог: диалог культур (национальных или социальных), диалог мировоззрений, диалог стилей и пр. Как утверждал М. Бахтин, «при диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [2, 360].

Фонд преемственности духовно-практического и интеллектуального опыта, передаваемый от предков к потомкам, многопланов и разнороден. В его составе, прежде всего, входят представления об универсальных ценностях нации и человечества в целом, то, что в философии именуется «архетипами» национального сознания (К. Юнг, Е.М. Мелетинский [14; 21]), или «концептами» (Ю. Степанов, Д. Лихачев [16; 10]). Следовательно, говорить о традиции того или иного писателя в творчестве последующих поколений литературных авторов или преемственности можно только в рамках диалога между ними.

Трудно, а порой почти невозможно доказать знакомство автора художественного

произведения с творчеством его предшественников, т.е. невозможно говорить о сознательном следовании традициям. Однако возможно утверждать о неких сходных «идеях», присутствующих в произведениях разных авторов, т.е. о диалоге между ними, причем диалог может быть осознанным или нет, но базой его будут те самые культурные константы, о которых речь шла выше.

Согласно теории К. Юнга, архетипы национального сознания обязательно проявят себя в любой «культурной обстановке». Любой писатель является выразителем не только коллективного, но и *личностного* начала, и его стремление создать свою художественную реальность может быть противопоставлено родовым, культурным представлениям о мире и о человеке в этом мире. В этом смысле убедительной является мысль А.С. Бушмина, что «плодотворность художественной традиции определяется не степенью зависимости того или иного писателя от своего предшественника, не широтой использования элементов его стиля, творческой манеры и т.п., а качеством художественного результата, отразившим глубину творческого преобразования воспринятого опыта» [4, 108].

Однако вполне закономерным становится вопрос: как исследовать преемственность и традиционность в произведениях конкретного литературного автора; где кончается диалог (если он вообще был) и где начинается новаторство? Наверное, единственно возможным (и, главное, доказательным) путем становится следующий. Во-первых, следует отказаться от широкого и не вполне конкретного понятия «традиция». «Традиция (лат. tradition – передача, предание) – общегуманистическое понятие, характеризующее культурную память и преемственность» [9, 1089].), и ввести иное понятие – «диалог». Во-вторых, в основу исследования диалога положить выдвинутое Ю. Степановым понятие «концепт»<sup>2</sup>. В-третьих, необходимо доказать, что исследуемый нами автор – родоначальник, а не ретранслятор той или иной идеи, образа, концепта, а для этого необходимо

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман жестко разграничил понятия «*текст*» и «*художественное произведение*». «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения (...), художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [12, 24 – 25].

<sup>2</sup> «Концепт - это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт - это то, посредством чего человек - рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей», - сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [<http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm>].

четко установить, какое преломление в творчестве исследуемого автора получает тот или иной концепт, и вычленив так называемые «авторские концепты» (новаторство), которые находят свое воплощение в ряде произведений исследуемого автора. В-четвертых, определить, какие именно «авторские концепты» используются последователями и насколько они видоизменяются (новаторство) в их произведениях. Только в этом случае мы можем говорить о преемственности и диалоге, а следовательно, и об эволюции литературного процесса.

В качестве примера, призванного проиллюстрировать возможность анализа диалоговых взаимоотношений, возьмем два рассказа на еврейскую тематику: «Уход Хама» Л. Леонова и «Кладбище в Козине» из цикла «Конармия» И. Бабеля, в каждом из которых в основу положены традиционные религиозные образы-концепты.

В основе «Ухода Хама» библейская история об изгнании и проклятии младшего сына Ноя. Однако в данном случае мы можем говорить, скорее, об авторской интерпретации этой истории, а не о ее пересказе. Стилизуя монолог рассказчика (едва ли не библейского) под неторопливое эпическое повествование, Леонов добился того, чтобы его рассказчик, как это было принято в еврейской талмудической традиции, остался анонимным, а вот комментатор (в данном случае сам автор), на протяжении всего текста ни разу не перебивший рассказчика, и идейная подоплека рассказанного четко проявились в несоответствии «истинного» (леоновского) повествования с библейской его трактовкой.

В новелле «Кладбище в Козине» Бабеля ситуация иная. Рассказчик Лютов и автор И. Бабель – единоверцы, оба они евреи. Более того, Лютов не что иное, как авторская маска, «надетая» Бабелем еще в гражданскую войну и перешедшая на страницы художественного текста. Плач на кладбище «выплакан» высоким библейским слогом, автор и рассказчик солидарны в своей грусти, их позиции почти схожи, голоса ПОЧТИ сливаются. Но если Лютов вкладывает в этот плач еще и тоску по собственной жизни, которая далека от праведности лежащих на кладбище, тоску по прошлому, то Бабель, композиционно расположив новеллу между «Жизнеописанием Павличенки...» и «Прищепой», четко расставляет «этические»

знаки: творимое казаками – «минус», праведная жизнь волынских раввинов – «плюс».

Оба автора строят сходную мифологическую модель мышления героев. На первый взгляд, это так, но если для Бабеля подобная модель естественная, то для Леонова – искусственная, экзотическая. Это видно даже в символике, использованной писателями.

Новелла И. Бабеля «Кладбище в Козине» [1] включена в цикл «Конармия» и одновременно является составляющей мини-цикла о хасидах («Гедали», «Рабби», «Сын рабби», «Кладбище...»). В предыдущих новеллах мини-цикла «Гедали» и «Рабби» образы хасидов овеяны запахом тления, приверженцами хасидизма остались лишь «бесноватые, лжецы и ротозеи» («Рабби»), святость, которую вечно искали и блюли в себе евреи, разрушена временем, она сохранилась лишь на кладбище, поэтому вся кладбищенская символика выражает чистоту и мудрость. Лютов видит «изображение рыбы и овцы над мертвой человеческой головой. Изображение раввинов в меховых шапках. Раввины подпоясаны ремнем на узких чреслах. Под безглазыми лицами волнистая каменная линия завитых бород». Эти символы носят явный мифологический характер. Для Лютова они «читаются» без труда, ибо мышление еврея насквозь мифологично.

Понятие головы в мифологической традиции тесно связано с понятием вечности, которая соотносится с понятиями молодости и жизненной силы. Но голова мертва. И не случайно над ней изображены овца и рыба. «Поскольку вода была символом Вселенной, символом божественной силы, то и рыба... выступала как символ спасения, сверхъестественной силы, мудрости» [13; 285]. Скотина, ягнота в частности, в древности считались священными, жертвенными, предназначенными богу существами. Мудрость и знание, святость и жертвенность – вот что символизируют рисунки на могилах. Отсутствие глаз на лицах, изображенных на каменных плитах, очень существенно. Глаза олицетворяли луну и солнце, они, подобно небесным светилам, могли излучать добро и зло. Лежащие в могилах этого лишены, они не могут нести зло потомкам.

Образ бороды во многих национальных культурах ассоциируется с мудростью, силой, мужеством, нередко борода связывается и с фаллическими понятиями. В этом же значении она представлена и в новелле «Кладбище в

Козине», и в других новеллах цикла, где речь шла о евреях. Еврейская мифологическая символика включена в единый мировой ряд духовных святых человечества. Надпись же на скрижалях, «переведенная» Лютовым на русский язык, это эпитафия по почившей династии волынских раввинов. Надо заметить, что в этой надгробной надписи смерть выступает в своей мужской ипостаси. Смерть забрала не просто каких-то людей, а целую династию, подчинившую свою жизнь служению Богу. Все они не ушли от смерти, хоть и «предназначены» были Богу. В данном случае смерть рассматривается как антипод Бога, поэтому использован мужской род, ибо женщина смерть нести не может. Смерть выстояла в противостоянии с Богом, со временем лишь она сохранила в себе черты величия. Их-то и видит Лютов.

По-иному создается и воспринимается сказ Л. Леонова. Все части «Ухода Хама», кроме двух последних, явно стилизованы под библейские зачины. Эпичность и торжественность «библейской» речи передается с помощью достаточно простых синтаксических конструкций: используется или набор простых предложений, следующих одно за другим (например: «первая бездна упадет. Ключарь неба отверз узы Кешиля. Воин тьмы разрубил узел Химы. Отвесные ручьи бегут и топят. Плачь, Адма!» и пр.), или бессоюзные сложные предложения, вторая часть которых раскрывает смысл первой (например, «верь слову Иафета: солнце будет всходить над водой» и пр.). Песнь Хама о «втором Отце» строится как перечислительный монолог, наполненный образными ассоциациями земной и небесной жизни. Диалоги Ноя и его сыновей также стилизованы под еврейскую разговорную манеру. Вопрос, заданный в аллегорической форме, и такой же ответ: «к Ною подходит Сим, второй Ноя.

- Я Сим. Благослови меня.

Ной:

- Но Иафет первенец мой» [11; 109] и пр.

Автор использует инверсию и безглагольные предложения. Характерно, что диалоги в *словесном* выражении ничем не завершены, они завершаются *действием*: Хам поджигает дом, отец благословляет Сима. На протяжении всего текста автор нигде не пояснял (даже в сносках) значения используемых незнакомых русскому читателю слов и выражений. С одной стороны, чтобы создать иллю-

зию своего присутствия, звучащего библейского (хотя, скорее, его нужно назвать апокрифическим) текста, с другой стороны, приблизительные значения непонятных слов легко восстанавливаются из контекста: географические названия, неизвестные современному читателю (Элассар, Фесрим, Гуакада и пр.), имена древних еврейских пророков и царей (Ламех, Мафусаил, Хасс и так далее), названия музыкальных инструментов (тимпан) и т.п.

Символика, использованная Леоновым, также заимствована из древних мифологических и библейских преданий. Она не столь значима, как в новеллах Бабеля, но все же несет дополнительное значение. Суть символов вывести из текста или контекста леоновского сказа невозможно, с другой стороны, многие символы использованы как в прямом своем значении, так и в переносном, например: «Тяжела борода моя днями, как медом пчелиный сот. Пастух, возьми бороду мою и, намотав, как веревку, дерни вверх и вниз. И вытри ею ослиный помёт с порога твоего шатра. Спаси сына!». Если рассматривать этот текст в прямом значении, то очевидно, что Иавал может пройти через любое унижение ради спасения своего семени, если же взглянуть более глубоко, то проявляется еще одно значение этих слов: борода ассоциировалась не только с мудростью, но и с плодородием, мужской силой. Иавал жертвует своим «плодородием», наделяя им сына. Предлагая свою дочь в качестве платы за спасение сына, Иавал не делал выбор между любимым и нелюбимым ребенком, он спасал семя рода.

Хочется обратить внимание на еще один момент. Легенда о Ное – из Ветхого Завета, почитаемого иудеями каноническим. Раввины – комментаторы божественного текста, а не «ниспровергатели» его. Если учитывать, что евреи – «народ книги» (их самоназвание «Амха-сэфер»), их фольклорная культура получила письменное воплощение в религиозной литературе, то история, предложенная Леоновым, не характерна для иудейского мировосприятия. Скорее можно говорить о влиянии славянского фольклора, изначально языческого. Мы предполагаем, что именно опора Леонова на традиции национальной русской культуры и была той направляющей силой, позволившей историю изгнания Хама увидеть в ином, отличном от библейского свете.

Таким образом, использование религиозных концептов обогатилось авторской интерпретацией, и мы можем говорить и о преемственности Бабея и Леонова по отношению к Библейской мудрости, и о диалоге с Библией, и о литературном новаторстве. Но при этом созданные писателями «авторские концепты» могут быть взяты на вооружение последователями, и тогда мы можем говорить о новом диалоге, но родоначальниками «традиции» будет уже не Библия, а Бабель или Леонов, и диалог пойдет между двумя конкретными писателями.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бабель, И. Сочинения [Текст]: в 2 т. / И. Бабель. – М.: Художественная литература, 1990.
- 2 Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1983. – С. 360.
- 3 Благой, Д. Диалектика литературной преемственности // Вопросы литературы. – 1962. – № 2. – С. 94 – 113.
- 4 Бушмин, А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. – М.: Современник, 1980. – 334 с.
- 5 Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы. – Л.: Наука, 1975. – 157 с.
- 6 Виноградов, В. В. Из биографии одного «неистового» произведения. «Последний день приговоренного к смерти» / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – С. 63 – 75.
- 7 Гурьева, Т. Н. Новый литературный словарь. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. – 364 с.
- 8 Жирмунский, В. М. Байрон и Пушкин / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1978. – 424 с.
- 9 Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2003. – 1596 с.
- 10 Лихачев, Д. С. Традиции в истории культуры. – М.: Наука, 1978.
- 11 Леонов, Л. М. Повести и рассказы [Текст] / Л. М. Леонов. – Л.: Лениздат, 1986. – 528 с.
- 12 Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 272с.
- 13 Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
- 14 Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976; Мелетинский Е. М. Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972.
- 15 Ницше, Ф. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1990.
- 16 Степанов, Ю. С. Константы: словарь русской культуры. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
- 17 Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
- 18 Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
- 19 Шубин, Л. А. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове: работы разных лет / Л. А. Шубин. – М.: Сов. писатель, 1987. – 367 с.
- 20 Эрн, В. Ф. Сочинения / В. Ф. Эрн. – М.: Правда, 1991. – 575 с.
- 21 Юнг, К. Г. Психология бессознательно-го. – М., 1996. – С. 243.