

П 4

42а

Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЧ
42б

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



ОКТАБРЬ-НОЯБРЬ
КНИГА СЕДЬМАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1925

ПЕЧАТЬ

№

РЕВОЛЮЦИОННАЯ



Редакция
номера закончена
20 октября



СО Д Е Р Ж А Н И Е

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

Стр.

1. А. Дивильковский. ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ДЕРЕВНЕ В ГОДЫ ВОЙНЫ 1
2. И. Луппол. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ В ПОСТАНОВКЕ ЛЕНИНА 14
3. Я. Тугендхольд. СТИЛЬ 1925 ГОДА (Международная выставка в Париже) 29
4. Н. Асеев. КЛЮЧ СЮЖЕТА 67

5—6. МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И РЕВОЛЮЦИИ.

5. ПИСЬМА БАКУНИНА ИЗ КЕНИГШТЕЙНА (с предисл. Вяч. Полонского и М. Неттлау) 89
6. Сергей Орловский. И. С. ТУРГЕНЕВ В ПЕРЕПИСКЕ С П. ГЕЙЗЕ 96
7. В. Красильников. СЕРГЕЙ ЕСЕНИН 112
8. А. М. Смирнов-Кутаческий. ХУЛИГАНСКАЯ ЧАСТУШКА СОВРЕМЕННОЙ ДЕРЕВНИ 128

9—12. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

9. А. Лежнев. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ 133
10. Евг. Браудо. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ЛЕНИНГРАДА И МОСКВЫ 139
11. А. Греч. ВЕЛИКАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЕЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ 142
12. С. Бугославский. НОВОСТИ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВЕТСКОГО ВОСТОКА 158
13. И. Звавич. РУССКАЯ КНИГА В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ 163

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

- I. Литература о Ленине и ленинизме. В. Адоратского, Ю. Спасского 173
- II. Вопросы текущей жизни. Ю. Спасского, Н. Фатова, Г. Димитрова 175
- III. Империализм и международная политика. В. Гурко-Кряжина, В. Яроцкого, В. Виленского (Сибирякова), М. Брагинского, Б. Пурецкого, С. Обручева 180
- IV. Экономические науки и народное хозяйство. М. Гольмана, А. Хавина, А. Бессера, П. Китайгородского 190
- V. Рабочее и профессиональное движение. М. Зеликмана, А. Чекина, В. Яроцкого 194
- VI. Организация труда. Д. Рейтынбарга, П. Шпильрейна, С. Каплуна 199
- VII. История.
 - а) Всеобщая история. П. Преображенского, А. Неусыхина, В. Сергеева 204
 - б) Русская история. П. Преображенского, И. Макарова, Ю. Спасского 214

| | |
|---|-----|
| в) История революционного движения в России. С. Пионтковского, Н. Мещерякова, М. Клевенского, И. Ильинского, Р. Ковнатор, Дм. Фурманова | 215 |
| г) История революционного движения на Западе. Н. Лукина-Антонова | 223 |
| VIII. История культуры. П. Преображенского, Н. Щербакова | 224 |
| IX. Философия и психология. И. Гельмана, Г. Баммеля, И. Луппола, П. Серебрякова | 227 |
| X. Науки об обществе и государстве. А. Пионтковского, И. Ильинского | 233 |
| XI. Народы и страны. Б. Пурецкого, В. Худалова, А. Стрелкова, В. Аболтина, В. Гурко-Кряжипа | 236 |
| XII. Народное просвещение. С. Марголиной, А. Калашникова | 244 |
| XIII. Науки о природе. М. Гремяцкого, Б. Жукова, А. Некрасова, Б. Андреева, Д. Яхнина, Н. Кольцова, П. Лебедева | 247 |
| XIV. Теория и история литературы. Р. Шор, Г. Лелевича, И. Кубикова, В. Нечаевой, И. Сергиевской, В. Гоффеншефера, Р. Моториной | 254 |
| XV. Художественная литература. | |
| а) Русская. В. Красильникова, Г. Березко, А. Смирнова-Кутачевского, Е. Рамм, Г. Лелевича, Н. Мещерякова, К. Локса, А. Ложнева, В. Переверзева, Д. Фурманова, Л. Войтоловского | 266 |
| б) Иностранная. Л. Розенталя, И. Маца, Р. Шор, С. Обручева | 278 |
| XVI. Искусства. Л. Сабанеева, С. Бугославского, В. Сахновского, М. Достоевского, А. Некрасова, Б. Арватова, А. Михайлова, Н. Щербакова, В. Згура, Г. Жидкова, Федорова-Давыдова | 283 |
| XVII. Заметки о журналах. М. Клевенского | 300 |
| XVIII. Разные. Н. Замошкина | 302 |
| Литературная хроника | 304 |
| Письма в редакцию. | 321 |
| 48 иллюстраций в тексте и на вкладных листах. | |

КЛЮЧ СЮЖЕТА ¹⁾.

Н. Асеев.

I. БЕССЮЖЕТНИКИ.

Нашему литературному рынку угрожает опасность колонизации. Переводная литература кладет туземную на обе лопатки. Цифры сравнительных тиражей говорят об этом с непрекращаемой убедительностью. Имена, сравнительно недавно услышанные русским читателем — Джозефа Конрада, Синклера Льюиса, Густава Мейринка и других иностранцев, не говоря уже об О'Генри и Пьере Бенуа, буквально заполнивших книжные прилавки, — гораздо ближе и дороже нашему читателю, чем десяток новых русских литературных фамилий, тщательно поддерживаемых нашими издательствами. И это несмотря на широкую популяризацию их критикой, несмотря на тщательное внимание к ним всех интересующихся литературой. Иностранцы идут самотеком. О них не пишут рецензий, по поводу их не устраивается диспутов, но — их покупают. Можно по-разному объяснять и расценивать это явление. Обычны ссылки на текучесть, неустойчивость нашего быта, на его продолжающиеся видоизменяться формы, на неуловимость вновь и вновь вводимых в поле сознания черт. С другой стороны, говорят, что читатель наш, тот, кто способен сейчас покупать книгу, рафинирован, что он тянется к гнилому Западу, что он ищет там удовлетворения своему пресыщенному вкусу. Последнее, конечно, не довод. Такой читатель — давно выбыл за пределы Советской России. Нельзя думать, что наш книжный рынок обслуживает только эмпмана. Значит, дело не в читателе. Лицом к деревне повернуть весь читательский фронт невозможно. И примитивные идиллии о мужике, умиляющемся на трактор, не удовлетворяют вовсе не внутренних эмигрантов, а всю читательскую массу. С другой стороны, ставка на писателя-средняка, годящегося якобы для читателя-средняка — тоже оказалась явно несостоятельной. Читатель - середняк, оказывается, читал и Толстого, и Чехова, и Горького, и его копированьем их жестов

¹⁾ Не разделяя некоторых взглядов автора, высказанных им в настоящей статье, редакция тем не менее дает ей место, как интересной теоретической попытке наметить законы сюжетного построения. *Ред.*

не заинтересуешь. Все это, конечно, вещи общеизвестные, но о них приходится говорить заранее, предвидя общеизвестные же возражения. Одним словом, ссылки на психологические взаимоотношения писателя вызывают лишь бесконечные споры. Бесспорен лишь факт упадка читательского внимания к современной русской прозе. И как ни объяснять его — на одном сходятся сторонники самых различных предпосылок этого явления: на утере русскими беллетристами умения заинтересовать читателя. Читатель перестал верить, что современный литератор даст ему что-нибудь способное занять его, заинтересовать, заставить следовать за собой со страницы на страницу. И нельзя сказать, чтоб утеря этого доверия произошла сразу. Нет. Интересовались одно время Б. Пильняком, затем, последовательно В. Ивановым, И. Эренбургом, Никитиным, Ю. Либединским, Л. Сейфуллиной и многими другими. Все они входили в орбиту читательского внимания, всем им были выданы векселя на подлинное признание, от всех их требовалось лишь немного внимания к читателю, к его терпеливому и благожелательному ожиданию. Однако ожидание это затягивалось, временный интерес к той или иной фамилии, интерес, основанный именно на благожелательном доверии, ослабевал, писатель отходил в сторону, уступая место другому. Можно сказать, что если раньше молодежи приходилось преодолевать полосу непризнания, то наши прозаики «преодолевали» именно быстрое и легкое признание их читателем, с тем, чтобы в дальнейшем уклониться от него. Было похоже на спешную мобилизацию. Литература была мобилизована, и признанные годными вначале затем оказались в большинстве случаев неспособными к службе. И читатель перестал верить в боеспособность литературных сил современья. Да и как было верить, если он не мог ориентироваться в преподносимых ему произведениях. Он не знал, зачем их читать. Ведь если мелькающие вначале на страницах прозы Б. Пильняка кожаные куртки интриговали просто самим фактом своего появления, то в дальнейшем оказалось, что их «функционированье» или «фукцированье» было лишь голым словом, а из-за словечка не стоит перелистывать целый том фраз, вьющихся, но не ведущих действия, не разъясняющих действия, не организующих действия повести, а лишь затемняющих, заметающих след этого действия. Стало ясно, что сказать «энергично фукцируют» — не значит еще заставить действительно энергично действовать персонажи романа. Неясность, путаность, недоговоренность с читателем относительно того, что же происходит в романе, оттолкнуло читателя от Б. Пильняка. Это же расхолодило отношения читателя и с другими авторами.

Откуда пошла эта неясность? Говорят, от формы. Но форма у Пильняка и у других, несмотря на большую ее растрепанность, не такая уж сложная. У Достоевского много сложнее. Говорят, от содержания: нельзя же Пильняку называть все своими именами, слишком много большого, саднящего, задевающего живое мясо современья затронуто им. Но ведь «содержание» у того же Б. Пильняка, если понимать под этим фабульные эпизоды, за исключением вяло-эротических моментов, весьма прием-

лемое? Наконец, и талантливость этого писателя вне всякого сомнения. Чем же объяснить его расхождение с современным ему читателем? И чем объяснить это расхождение у других современных прозаиков? Вот В. Иванов. Писатель плодовитый, крепкий, сырой. Он был признан чуть ли не прочнее Б. Пильняка. Почему его книг не видно из-за сотен названий заграничных новинок? Что с Бабелем? Почему его молниеносная известность разрядилась, отсверкала в одной вспышке. Где Леонов? Ведь о нем говорят вот уже год во всех критических статьях и обзорах. Никитин, Каверин, Зощенко, Слонимский? Сколько тысяч О'Генри разошлось тихомолком уже после того, как все они были признаны современными русскими прозаиками?

Нет, очевидно, не читательской невнимательностью объясняется сдача ими всеми литературных позиций заграничному беллетристу.

Объясняется это, думается нам, утерей нашими прозаиками чувства сюжетности. Советский беллетрист явно обессюжетился. Он размагнитил и раздробил сюжет на тысячи осколков, то симулируя «разорванное сознание», т.-е., не будучи в силах привести в порядок отрывочные наблюдения свои, записывал их без всякого уже порядка; то пытаясь «отразить жизнь», наводя эти разбитые осколки сюжета на тот или иной уголок быта, веря, что кое-как склеенные осколки эти уже и есть повествование.

Почему же случилась такая потеря? Почему писатель наш и литература наша не дали ощущения сюжетного равновесия, того равновесия, которое заставляет читателя переваливать на вторые и третьи тома самых толстых и не современных произведений?

Одной, едва ли не главной, причиной этой утери сюжетности является перенесение писательского внимания на задачи стиля в ущерб задачам сюжета. Начиная с символистов, русская литература занимается охорашиванием, кокетничаньем со стилем. Эстетизм и стилизация, оглядка на фразу, на предложение, сосредоточение внимания на «изыщном слого» оттесняет остальные вопросы литературной работы. Ф. Сологуб, А. Белый, Розанов препарируют сказуемое и подлежащее, переставляя их места. Выработка своей манеры письма, боязнь неоригинальности, желание быть непохожим на других заставляют наших писателей 900 гг. исхищряться в конструкции фраз, в попытках обновлять их чисто механическим путем. Это входит в традицию. Подлинный писатель, якобы, должен быть отличен сразу по изложению, построению, фактуре своего рассказа. В основе этого лежало предвзятое сознание действительной оригинальности манеры письма каждого крупного писателя. Но беда в том, что традиция эта, чрезвычайно плодотворная, обладала кроме положительной своей значимости еще и способностью быстро поглощать всю силу начинающего литератора, обращать ее целиком на каторжную работу вечных стилистических упражнений, вечных черновиков, вечных проб почерков. Вот такими черновиками, пробами почерков и оказалась наша современная проза, воспринявшая традицию стиля от предыдущего поколения. Такими черновиками и забросали советский книжный рынок

современные русские прозаики. Они, участь писать, начиная свою работу с упражнений, с орнамента стиля, полагали, что читатель может и должен проходить с ними всю эту литературную учебу. Но читатель оказался не согласен нащупывать каждый раз сызнова ту литературную тропку, по которой намеревается пойти прозаик. Читатель хочет видеть движение всей большой дороги литературы. И всякий отход с нее воспринимает как путанье и блужданье. Эти, быть может, весьма полезные скитанья авторов, эти стилистические разведки не интересны читателю. Эти круги и петли в поисках пути удаляют автора от читателя, эксперименты над тем или иным способом воздействия, наконец, надоели читателю, ему наскучило быть в положении дрессируемого зверя, он перестал верить в холостые выстрелы не ранищих фабул, раскатистое щелканье условных построений, его теперь не заставишь танцевать от стилистической печки. Читатель требует сюжета ¹⁾.

II. ОТМЕЖЕВАНИЕ СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЙ.

Что же представляет из себя эта «сюжетность», отсутствие которой так опресняет нашу современную прозу? Отсутствие сколько-нибудь точного определения понятия «сюжет» в нашей теоретической науке о литературе заставляет выделять каждый раз представление о нем из множества смешанных с ним и покрывающих его понятий. Прежде всего сюжет не есть «содержание» произведения, т.-е. фактическое сообщение читателю теми или иными стилистическими приемами того или иного количества фабульного материала. Это понятно без пояснений. Содержание присуще всякой информации. О газетном сообщении говорят: «содержание этой заметки»; никто не скажет: «сюжет этой заметки». Насыщенность фактами не дает еще впечатления сюжетности. Это понятно каждому.

Сюжет не есть также и фабула. Под фабулой должно разуметь ту идеологическую, социальную, философскую нагрузку, которой пресуется взятый в литературном произведении фактический материал. Фабула скрепляет и окрашивает повествование в тот или иной оттенок. Фабула есть отбор материала, необходимый автору для тех или иных выводов из его произведения, для тех или иных умозаключений и эмоциональных восприятий, которые данное в произведении содержание должно вызвать и возбудить в читателе.

Поэтому фабула всегда более или менее тенденциозна. Она определяет мирозерцание писателя; она знаменует круг наблюдений того или иного автора. Фабула именно и характеризует творчество писателя, определяя его широким общепонятным эпитетом, охватывающим кругозор того или иного автора. Так Тургенева называли «певцом дворян-

¹⁾ Все это ощущается и самими авторами. Уж существует «поддельная» литература, стремящаяся выдать русское за иностранное». Примерами ее служат хотя бы «Месс Менд». Или роман Юрия Слезкина, имитирующий французского автора. Все это свидетельствует о таком обнищании доверия читателя к русской прозе, за которой ей угрожает полная утеря какой-нибудь серьезной значимости, полная девальвация.

ских гнезд». Но ведь «содержание» Тургенева не ограничивалось дворянскими гнездами? Тем страннее бы звучало определение «сюжета дворянских гнезд». Так же нелепо выглядит в приложении к сюжету «горький смех» Гоголя или «муза мести и печали» Некрасова. Но фабула горького смеха, фабула мести и печали — как главная тема, покрывающая вторичные побочные качества того или иного автора, — отражение, всем понятное и не вызывающее недоумений.

Итак, ни содержанием, ни фабулой сюжет быть не может. Не может он быть и стилистическим орнаментом, выработкой манеры письма автора, его словарем, синтаксисом, даже, как мы постараемся доказать дальше, конструированием частей произведения в том или ином порядке, так как конструирование это можно скорее отнести к истории литературных форм и видов, чем к самому понятию сюжета.

До сих пор мы нащупывали определение сюжетности, выделяя его из смежных и смешанных с ним составных художественной прозы. Попробуем закрепить представление о нем вне этих сложных составных частей.

Один немецкий критик, рецензируя новый роман, отказался высказать о нем свое мнение ввиду того, что, как писал он, «с главным действующим лицом ничего не случается за время романа». Здесь интересна, главным образом, отмеченность этого «романного времени», т.-е. того промежутка от первой до последней страницы произведения, в которой происходят какие-то события, описанные в повествовании. Заметим это для уяснения дальнейшего. С другой стороны, Мопассан, когда его спросили — почему он описывает лишь падших женщин, почему среди его героинь не встречается «честной женщины», ответил: «У честной женщины нет истории». Мы нарочно привели подряд эти две цитаты, чтобы сопоставить их. Действительно. Если с героем «ничего не случается», — критик отказывается иметь дело с таким произведением; если у героини «нет истории», т.-е. с ней тоже «ничего не случается», — писатель отказывается вводить ее в роман.

Что значит это «ничего не случается»? Ведь в биографии самого рядового человека обязательно имеются потрясающие ее события. А в дневнике происшествий — больше всего «случайностей». Однако случайности эти не всегда пригодны как сюжетный материал. Для сюжета мало одного «преступления». Необходимо еще и «наказание». Наказание не в смысле морального искупления, а в смысле видоизменения «биографии» в «историю», в смысле отклонения этой биографии «честной женщины» в сторону «времени романа», т.-е. опять-таки того промежутка *описанного* времени, за который с героем должно «что-нибудь случиться».

Когда Анатоль Франс в беседе со своим секретарем роняет такое замечание: «Люди отличаются от животных способностью ко лжи, т.-е. литературой», то, конечно, он имеет в виду несоответствие событий, происходящих в романе, — событиям, действительно случившимся. Но в каких границах лежит это несоответствие? Ведь «выдуманных» происшествий нет. Всякое, самое смелое измышление фантазии опирается на подлинное событие. Значит, «ложь» в литературе здесь может быть

понята как взаимоотношение биографии «честной» женщины к истории падшей? Ведь всякая «падшая» была *в свое время* честной? Вот именно в свое время, но не во время романа. За время романа должно обязательно произойти что-то, что не соответствует среднему нормальному уровню биографии всех честных женщин мира, линия этих биографий должна быть сломана, нарушена: и это нарушение нормы, эта независимость романа от временного и психологического масштаба нормы «средней биографии» и есть начало времени романа. Независимость эта от «правды», конечно, не является независимостью вообще, свободой перестановки в любых комбинациях, в любой последовательности событий, служащих темой повествования. И, очевидно, должны существовать какие-то рамки для замыкания простого дневника происшествий в сюжет, сырого материала событий в повествование.

III. ОБРАЗЕЦ СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ.

В. Б. Шкловский в своем замечательном исследовании «Развертывание сюжета» с первых же слов отказывается от определения сюжета.

«Я не знаю,—пишет он,—какими свойствами должен обладать мотив, или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет. Простой образ и простая параллель или даже простое описание события не дают еще ощущения новелль».

Это ощущение новеллистичности, сюжетности повествования органически присуще западным беллетристам. Там никто не начинает литераторствовать с вопросов стиля. Вернее, вопросы художественной культуры не являются там вопросами. Если писатель имеет что сообщить читателю, то вопрос, *как* сообщить ему, является личным делом писателя. Читатель не обязан участвовать в его лабораторной работе, в самом процессе накопления автором способов наиболее полного и яркого воздействия на читателя; читатель не обязан учиться вместе с автором приемам его стиля. Французский писатель Пруст до сорока лет писал, вырабатывая свою манеру разговора с читателем. И только отчеканив ее совершенно, выступил со своими романами. Успех его был подготовлен им же самим в продолжение слишком десятилетнего периода кропотливой лабораторной работы. То же с англичанином Дж. Конрадом. Его прочные близкие отношения с читателем начались после длительной и упорной подготовки этого «ощущения новелль». Лишь после большей половины прожитой жизни выступает он как автор повествований. До этого он был «автором самого себя», он нащупывал в своих скитаниях капитана это ощущение сюжетности событий, происходивших вокруг него, с тем, чтобы в дальнейшем использовать их в повествовании.

Сказанное только что, конечно, не следует понимать так, как будто мы рекомендуем каждому писателю дожидаться своих сорока лет. Нет, ощущение коллизии, ощущение несовпадения фактов действительной жизни с жизнью сюжетною, ощущение разницы времени действия в жизни и времени романа — может прийти и в девятнадцать лет. Но до этой поры,

до ясного представления писателем сложных взаимоотношений реальной и художественной перспективы — не могут помочь повести никакие стилистические ухищрения. Это упустили из виду наши беллетристы в погоне за выработкой стилистической самостоятельности. Поэтому и получается такая чудовищная помесь манер, приемов, подражательных жестов, в которой чудятся растерзанные, изуродованные куски сюжетных построений писателей прошедших поколений. В Б. Пильняке совместились Карамзин с А. Белым, в Л. Леонове — Лесков со Щедриным, в Булгакове (Дьяволиада) — Гоголь и Гофман, в И. Бабеле — Гоголь и Флобер и Мопассан. И это не влияния, не художественная преемственность, это судорожный поиск своего русла, притягивание подземных стилистических журчаний полноводьем сюжетного потока.

Совершенно иное на Западе. Стиль там подвластен сюжету. Без сюжета, без ощущения повествования там не пишут, — без умения строить литературное произведение, — не издаются. Правда, сюжет на Западе у наиболее талантливых беллетристов чрезвычайно упростился, потерял в сложности за счет концентрированности. Он стал прост, прям и доступен самому поверхностному читательскому вниманию. Но я не собираюсь здесь говорить об истории сюжета, мне хочется поставить вопрос о наличии его в переводной литературе и отсутствии в нашей, в связи с указанным выше перенесением читательских симпатий на Запад.

Недавно мне пришлось прочесть роман Д. Гернетта «Человек в Зоологическом саду». В нем нет никаких особенных достоинств за исключением стальной пружины сюжета. Она почти выпирает из романа, почти режет глаз своей самостоятельной грузоподъемностью. С этой стороны роман Гернетта может служить наглядным примером упрощенного сюжетного построения.

Главный персонаж романа Джон Кромарти, — средний англичанин, с присущим им упорством, твердостью решений, консерватизмом характера, способный к сильным движениям лишь как к результатам внутреннего большого перелома. Роман застаёт его в Зоологическом саду, где он гуляет со своей невестой мисс Лакэт. Это — тоже английская консервативная девушка из семьи, которая богаче ее жениха и которую она не может бросить из-за тысяч связывающих ее нитей. Время романа застаёт их за объяснением, во время которого раскрываются перед читателем как их характеры, так и взаимоотношения. Оба они раздражены непониманием друг друга. Кромарти настаивает на немедленной их женитьбе; мисс Лакэт не позволяет это сделать ее семейный уклад: ей кажется безумием связать сейчас свою жизнь с человеком, которому нехватает недельного заработка на самого себя. Кромарти — инженер, он верит в свою карьеру и настаивает на немедленном ее уходе к нему. В пылу спора, раздраженные оба, они резко отзываются друг о друге, но ее удар сильнее. Она говорит, что его страсть, не позволяющая ему видеть вещи в их настоящем свете, сродни страсти самца обезьяны, что ему место рядом с этой обезьяной, в Зоологическом саду. Конечно, это только под-

вернувшееся сравнение. Конечно, это лишь желание отомстить за насмешливое предложение ей выйти замуж за одного из друзей ее отца. Но тяжелый упорный характер Кромарти уже накопился под влиянием давнего чувства к мисс Лакэт. И спор — только последнее повышение температуры, видоизменяющее все вокруг него. Оскорбленный слишком похожим на правду смыслом ее слов, он покидает ее, чтобы осуществить в точности брошенный ему вызов. Если ему место, по ее словам, — в клетке, то он и постарается засесть в нее. Им подается официальное заявление дирекции Зоосада о предоставлении ему клетки, где он мог бы демонстрировать себя, добровольно соглашаясь на это, в ряду других млекопитающихся, как недостающее звено в общей цепи. Дирекция зверинца смущена его заявлением, но, учитывая плохие дела Зоологического сада, переставшего посещаться публикой, идет на предложение Кромарти, как на необычайную рекламу, которой должно стать пребывание Кромарти в клетке.

Делается соответствующая подготовка общественного мнения в газетах. И вот Джон Кромарти в клетке, приспособленной для жилья человека, в ряду других человекоподобных. Рядом с ним огромный орангутанг, недовольный своим новым соседом.

Ожидания дирекции оправдались: публика валом повалила в Зоологический сад. Весть о человеке-экспонате скандализировала весь Лондон. Очереди у касс были сдерживаемы полицией. Среди любопытных должна была оказаться когда-нибудь и мисс Лакэт. И вот человеку в клетке надо подготовить себя к этой встрече. Нужно учиться ходить, читать, есть под взглядами сотен зевак, комментирующих каждое его движение. Нужно научиться не встречаться ни с чьим взглядом, изучающим его с той стороны решетки. Все это для того, чтобы не заметить ее взгляда, который когда-нибудь устремится на него, на то место, которое ему этим взглядом указано. Ожидание ее прихода — самое тяжелое из ощущений, испытываемых им в новом положении. Оно расшатывает вконец его нервы, приводит к нему сомнение в собственном помешательстве. Наконец, настает этот день. Мисс Лакэт у клетки. Она полна возмущения и боли за его упрямство и эксцентричность, недопустимую в «хороших домах» Лондона. «Вы сумасшедший», — бросает она ему. И эта фраза спасает его от действительно близкого безумия. Если бы он был уже сумасшедший, она бы не сказала ему этого. Значит, все в порядке. Его поступок возмущает, но не вызывает сожаления. И тем же безразличным взглядом, который он выработал для тысяч посетителей зверинца, смотрит он поверх мисс Лакэт. Она уходит возмущенная, но и удивленная той упорной силой, которая заставляет этого человека подчинить себя раз принятому решению. Между тем жизнь в клетке однообразна. И смотритель зверинца, выпускающий его ночью на прогулку по саду, — обращает его внимание на тоскующую рысь, не привыкающую к неволе. Кромарти берет животное к себе в клетку. Неволя сближает их — начинается их дружба. Как-то, играя с рысью, Кромарти неловким движением облакачивается о стену соседней клетки — ненавидящего его орангутанга. Тот давно

ревнует его к вниманию публики, толпящейся со времени появления человека-экспоната лишь у клетки последнего. Оранг — целыми днями выстаивает, потрясая прутья клетки ненавистного соседа и скаля на него зубы. Кромарти привык к этому и забыл про него. Но обезьяна терпеливо выжидает случая. И когда Кромарти опирается спиной на стенку вблизи оранг-утанга — мгновенно его волосы оказываются в лапах зверя. Притянутому уже к его пасти, получившему несколько укусов, окровавленному Кромарти, приходит на помощь рысь, изо всех сил вцепляющаяся в ляжку обезьяны. Кромарти успевает достать фосфорные спички — и сунув их зажженную пачку в морду оранг-утангу — заставить его освободить свои волосы. Искусанного Кромарти увозят в больницу. Между тем мисс Лакэт, уже ревновавшая его к его дружбе с рысью, собирается идти к нему уговаривать его прекратить бессмысленное заключение. Как раз в это время она — как и весь Лондон — узнает о несчастье с человеком в клетке. Потрясенная, спешит она к нему, но ее не пускают в больницу: Кромарти в очень опасном положении, ему грозит заражение крови.

И увидеть его мисс Лакэт приходится снова в клетке, куда он упрямо возвращается по выздоровлении. Она идет к нему, заинтригованная его упорством, чтобы сказать ему, что согласна стать его женой тотчас же по выходе его из этой ужасной клетки. Она любит его и не считается с семьей и не считается с его печальной популярностью, как экспоната зверинца. Но он — вовсе не хочет покидать этой клетки, в которой уже начала складываться другая, дорогая ему жизнь, к которой приспособилось его сознание. Тогда, — решает она, — если его место в клетке — ее место рядом с ним. Она не может так жить дальше. Она выйдет за него замуж, хотя бы их совместная жизнь продолжалась в зверинце.

Конечно, роман кончается благополучно. Конечно, как только он убеждается в серьезности ее решения, он уходит из Зоологического сада. Но с этим кончается и сюжет «Человека в зверинце». Рассказывать об их благополучном сожителстве не интересно писателю. Время романа истекло. Оно держалось только на необычности положения главных действующих лиц.

Я нарочно так подробно изложил весь роман, чтобы этот готовый пример был перед глазами читателя. Не будем говорить о социальном значении этого романа. Фабула его может быть и сатирической — если усилить в нем соответствующие черты современного буржуазного общества, любующегося на самих себя в клетке зверинца; она может быть сантиментальной и авантюрной — в зависимости от окраски и намерений автора. Нас сейчас интересует не это. В чем вкратце сюжет этого романа? В том, что герой (допустим этот старый термин) — обыкновенный человек — перенесен в необыкновенную обстановку. Обстановка эта — явно несвойственна ему, не каждый день люди попадают в качестве экспоната в зверинец. Вот несоответствие этой обстановки реальному лицу и есть сюжетная жизнь его и есть начало романного времени, с которого интерес читателя сосредоточивается на одном из обыкновеннейших англичан. И чем

реальнее, нормальной, обычной дан герой в своих биографических подробностях, тем сильнее восприятие его читателем во «времени романа» — в его сюжетной жизни. Проще говоря, чем тоньше и явственней знает автор тот быт, из которого он берет персонажи своего повествования, чем правдоподобней, ближе, понятней нам предъистория романа, те черточки, которые характеризуют персонаж в его биографии, тем острее воспринимается цепь эпизодов, нарушающих биографию героя, не дающих ей продолжаться в обычных нормальных условиях, отклоняющих ее от среднего существования.

У. КЛЮЧ СЮЖЕТА.

Роман Гернетта взят мною как образец современного строения сюжета на Западе. Он прост и прям как телеграфная проволока. С помощью ее создается сообщение между читателем и автором. В самом деле: стоит посадить человека в клетку, стоит переместить обычное существо в необычайную обстановку, чтобы интерес читателя повысился, чтобы начались взаимоотношения между автором и читателем. Клетка тут, конечно, эпизодична. Но перенесете ли вы героя на необитаемый остров, как сделал это Де Фо в Робинзоне Крузо, омолодите ли вы его, как сделал Гете с Фаустом, пошлете ли к лиллипутам и великанам, как Свифт своего Гулливера, заставите ли, наконец, почувствовать его самого несоответствие окружающего с его личной биографией, как то сделал Сервантес с Дон-Кихотом, — везде можно проследить ту же сюжетную схему: перенесение обычного человека в необычную для него обстановку. Несответствие этой обстановки (сюжетной жизни) с его биографией, с реально данными пропорциями его бытия.

Уже на основании этих простейших примеров можно сделать кое-какие выводы относительно необходимых условий существования простейших форм сюжета. Именно: если принять условно наличие в повествовании «героев», т.-е. главных персонажей, главных проводников основной нити рассказа, то их существование должно быть показано и доказано читателю подробностями биографических сведений о них. Т.-е. реальность восприятия читателем главных персонажей должна быть закреплена автором рядом точных подробностей, точным знанием быта, круга, социального слоя, из которого взят персонаж. Вот поэтому писатель должен быть связан крепко-накрепко с определенным общественным слоем, с тем классом, выразителем которого он является. Иначе «герой» будет недостоверен; читатель не увидит его живым, не поверит в его существование: а эта вера — первый шаг к взаимопониманию автора и читателя.

Одним словом, для героя нужна реальная биография. Это требование сюжетного построения. Англичанин Кромарти должен быть дан, как в нашем примере, подлинным средним живым англичанином, иначе вся сюжетная постройка не будет прочна. Только из свойств характера Кромарти возможно допустить, чтобы он действительно полез в клетку.

Если это не вызывает возражений, перейдем к следующему условию сюжета. Реальная биография героя должна быть разрушена, пересечена, отклонена сюжетной жизнью героя. Сюжетная жизнь и есть борьба между реальной данностью героя и сюжетной нарушенностью этой биографии, этой реальностью. В нашем примере — уравновешенный средний англичанин садится добровольно в клетку. «Добровольно» — думает читатель; «по закону сюжета» — знает автор. И до тех пор, пока держится это отклонение от реальной биографии героя — действует сила сюжетной пружины, — не ослабевает интерес к повествованию. Биография снова приходит к норме — роман кончается. Кроме этой биографии героев, известной в теории литературы под термином «Vorgeschichte» (предыстория) и сюжетной жизни, есть в сюжете еще узлы конфликтов — места, где обостряются противоречия между первой и второй. В романе Гернетта это место сомнения героя в своей разумности, место, когда Кромарти искусан обезьяной, и, наконец, решение мисс Лакэт жить с ним в клетке.

Эти узлы — места наивысшего подъема повествования, сосредоточивание наибольшего интереса к роману, — у каждого автора завязываются по-своему. Мы с ними встретимся на другом примере. Обычное после них снижение нагрузки интриги, «торможение» действия даны у Гернетта, как болезнь Кромарти, дружба его с рысью, возвращение его вторично в клетку.

Следовательно, мы имеем три образующих сюжетное начало составных части: 1) биография героя (ев) ¹⁾ — реальная предыстория повествования, с полным бытовым ее правдоподобием; 2) сюжетная жизнь героя; нарушающие эту биографию события, несоответствующие ее нормальному течению; 3) конфликт (ы) между биографией и сюжетной жизнью.

Это и есть простейшая схема сюжета, которую мы проследили на нашем примере. Проверая ее на всех запомнившихся мне читанных романах, я везде находил полное соответствие ее с наличием сюжетного построения. Конечно, она бывает усложнена, повторена не однажды на протяжении одного и того же романа. Здесь вступает в свои права исследование развития сюжета. Но основное ее движущее начало, ее простейшая форма может быть отыскана в большинстве сюжетных построений самых разнообразных литератур. Меняется фабула и мотивировка; меняются прием и стилистический орнамент; но формула сюжетного построения неизменна, начиная с древней трагедии, кончая рассказами О'Генри.

Применение этой формулы к различным видам повествования грубо может быть характеризовано нижеследующим подразделением:

а) Реальная жизнь героев (биография) нарушается реальной же сюжетной жизнью. — Бытовой роман (Золя, Мопассан).

¹⁾ Чтобы не быть ложно понятыми, оговариваемся еще раз по поводу употребления термина «герой». Под ним мы разумеем носителя последовательного изложения повествования, трансформатора его энергии. Героем может быть и человек и лошадь (Холстомер), и машина (Чанек), и стихия. Удобство же употребления этого термина в его общепонятности.

б) Биография отодвинута временной сюжетной жизнью — исторический роман (хотя бы Дюма).

в) Биография разрушена пространственным перемещением сюжетной жизни. Путешествие, приключение, поэма. Мертвые души. Фрегат Паллада. Робинзон Крузо.

г) Биография нарушена любовным мотивом (любовная новелла).

д) Причина конфликта — отклонение психики (Достоевский).

е) Причина в механическом нарушении биографии. Фантастический роман (Уэллс).

Ясно, что подразделения эти почти не наблюдаются в чистом виде. Они нам нужны лишь для расслоения различных смешанных видов сюжетного построения, которые могут в целом ввести в заблуждение своей внешней усложненностью. Но, конечно, «Война и Мир» Л. Толстого сплавляет в себе и исторический и любовный и бытовой сюжетные развития. Тем не менее, каждый из них имеет свою первоначальную сюжетную схему.

Попробуем применить нашу сюжетную схему к тем или иным образцам сюжетной прозы. Вспомним наиболее популярные, именно по сюжету книги. «Золотой Осел» Апулея, Овидиевы «Превращения», «Гаргантюа» Рабле, Гулливер Свифта, Дон-Кихот Сервантеса, Фауст Гете — вот произведения с наиболее ярко выраженной сюжетной жизнью героев. В них — вне зависимости от мотивировки — сюжет сконцентрирован именно таким образом, что ясно видимы его сочленения, выпукло даны подразделения нашей первой схемы. В самом деле — будет ли подлинная биография героя дана в начале или конце произведения, проступят ли ее черты в жалобах Санчо-Пансо или в репликах Мефистофеля, изменится ли обстановка с карликов на великанов Гулливера, или сам герой раздуется до чудовищных черт Пантагрюэля, сражается ли доблестный Дон-Кихот с бесчисленными им только видимыми врагами или действительно опутан злыми чарами апулеевой насмешки — везде мы видим эту сюжетную жизнь, ничуть не считающуюся с реальными возможностями и ведущую свою линию построения.

Но, —ответят нам,—ведь это как раз романы фантастические, это положения условные, на которые заранее соглашается читатель.

Нам кажется, что, и не беря в расчет фантастику, являющуюся, как указано в пункте 2 нашей второй схемы, лишь ответом на механический перенос героя в сюжетный план, можно утверждать, что никаких положений помимо условных в сюжетном произведении нет. И Гете воспользовался легендой не потому, что в ней он нашел особую философскую премудрость, а потому, что разглядел в ней зародыш великолепного сюжетного построения, способного выдержать и философскую и сатирическую нагрузку обеих частей трагедии.

Однако мы готовы проверить правильность нашей схемы на русском сюжетном построении, поскольку оно ближе и доступней нашему читателю.

Возьмите классиков: Пушкина, Гоголя, Толстого. Как ими проводились сюжетные линии?

Перед нами Евгений Онегин. Первые же строки переносят героя из обстановки, привычной ему, городской, свойственной герою, в сюжетный план, в данном случае такой же реалистический, но явно помогающий автору создать дальнейшую коллизию. Затем дана биография героя (1а). Встреча с Татьяной и объяснение (2 г). Дуэль (1с) и путешествие. Параллельно этому развивается тот же сюжетный сдвиг и в отношении героини — биография Татьяны (1а). Ее замужество (1б) и вторичная встреча с Онегиным (1 с, 2 г). Значит, мы видим здесь совершенно точно развитую схему сюжета. Расшифровывая наши обозначения, мы приходим к выводу, что перед нами любовно-бытовой роман. Он может служить примером сконцентрированного сюжетного построения с двойным героем. Возьмемте «Тараса Бульбу» Гоголя. Тарас томится бездеятельностью мирной жизни (1 б). Приезд сыновей (2 е). Отправление в поход (1а). Раня Тараса (1б). Гибель сыновей (1с). Путешествие его в Варшаву (1б). Поясним применение наших обозначений. Если биографическая реальная жизнь Тараса на коне, в сечи кошевой, в пылу битвы (1а), то сюжетная, насильственно навязанная ему и автором и условиями мирного быта обстановка ничегонеделания, апатии мирного бытия, так нетерпимого вольной и деятельной натурой запорожца (1б). Тот же мотив скованности, связанности этой натуры проступает и в бегстве его после ранения запеленутым и притороченным к седлу; он же звучит и в путешествии его на возу под горшками. Приезд сыновей из бурсы — механическая причина, вызывающая его из жизни сюжетной и бросающая в реальную биографию (2е). Гибель сыновей и есть тот конфликт, который назревает в результате столкновения этих двух планов: сюжетного и биографического. Итак, перед нами схема: 1 б, 2 е, 1 а, 1 с. Т.-е. схема сюжета героического произведения, начинающегося сюжетным планом непосредственно.

На этом можно было бы и закончить разбор Тараса Бульбы, если бы в него не была вклинена второстепенная повесть о любви Андрея к полячке. Этот сюжетный развилочек имеет самостоятельную линию. Биография бурсака (1а). Андрей попадает в осажденный город, в обстановку ему несвойственную (1б). Его встреча с полячкой (2 г). Предательство и гибель Андрея (1с).

Здесь на-лицо самостоятельный сюжет, вклиненный в основной план повествования. Сюжет этот — любовный, но находящийся в точной зависимости от основного сюжета повести: Тарас гибнет из-за сыновей, которых он повел учить военному делу; Андрей гибнет от руки отца. Концы сюжета сведены воедино.

Значит, согласно нашей схеме — перед нами героический эпос с вплетенной в него любовной новеллой.

До сих пор мы видели сюжетные построения довольно простого типа. К ним нетрудно было применить нашу схему. Но вот произведение крайне запутанное, в котором не так-то легко определить лицо героя, как не легко усмотреть сразу все условия сюжетного плана. Мы говорим о «Страшной Мести» Гоголя. В самом деле: кто герой этой повести? Пани Данило, но он не герой, — герои не умирают в середине повествова-

ния. Катерина ли с ее отторгнутой колдуном душой, или сам колдун? И, однако, герой скрыт автором за все эти эпизодические подставные лица сюжетной жизни настолько хорошо, что все догадки будут походить на узнавание в карнавале знакомого лица.

Но и здесь нам поможет не ошибиться наша схема. Ведь по ней — необходимым условием сюжета является биографическая реальная жизнь героя, обязательно сталкивающаяся с сюжетным его существованием. Чьи же биографические, реальные черты выступают в повести? Катерина, Данило и остальные персонажи повести не изменяют своего бытия на протяжении рассказа. Колдун дан настолько загадочно, что о его реальной биографии и речи быть не может. И только в конце повести, в легенде бандуриста, дана подлинная реальная биография героя — предателя казака Петро. Его жизнь смещена в сюжетную жизнь его потомка, в нем отражены, — характерная для Гоголя манера, — связывания слишком буйно пробивающейся жизни рядом механических, стихийных пут. Вспомните самую фигуру разросшегося мертвеца; вспомните плененного в пещере колдуна, всадника на Карпатах, обреченного скитаться в ожидании завершения своей мести. Но возвратимся к герою «Страшной Мести». Сюжетная жизнь (1б) его механически (2 е) приводит к конфликту — бегству от всадника (1с), и основанием этого конфликта является рассказанная бандуристом (1а) реальная жизнь его предка. По нашей схеме 1б, 2 е, 1с, 1а. Сложность сюжета, если принять во внимание отсутствие вторичных и параллельных мотивов, оказывается, достигается простой перестановкой необходимых составных сюжетного построения.

Гоголь, вообще говоря, не пытался сгладить неправдоподобие сюжетной жизни героя, приспособить ее к бытовым условиям читательского восприятия. Достаточно вспомнить «Нос», чтобы понять, насколько Гоголь рассчитывал на силу и занимательность самого сюжета, без оправдывания его реалистическим событием. И любимым его приемом был именно сгущенный, сконцентрированный сюжет, весьма слабо развитой и совсем уже не мотивированный соответствием с действительностью.

Перейдемте к Толстому и Достоевскому. Чтобы не повторяться, не будем приводить однообразных перечислений совпадений нашей схемы с сюжетными построениями этих писателей. Вспомним только, что Пьер Безухов — по нашей схеме именно герой «Войны и Мира» — все время находится в двух планах, данных автором на протяжении всего романа: его подлинного биографического бытия и сюжетно-бытовых положений, создающих ряд повторных конфликтов. Наиболее вышуклы из них — его первая женитьба, масонство и, наконец, пребывание в занятой неприятелем Москве. Роман настолько сложен, что разбору всех его сюжетных линий пришлось бы посвятить отдельную статью. Но, думается, читатель уяснил уже основные признаки приложимости нашей схемы настолько, что может, возобновив в памяти отдельные эпизоды романа, убедиться в правильности ее масштаба. То же самое с «Идиотом» Достоевского. Столкновение биографических данных Мышкина с его сюжетным суще-

ствованием создают этот роман. В «Преступлении и Наказании» конфликт опять-таки происходит на почве личной биографии Раскольниковова с предоставленной ему автором сюжетной участью. Разница манеры письма его и Толстого главным образом в том, что Толстой переносит центр тяжести сюжетного построения на временное, а Достоевский на психологическое сюжетное бытие своих героев.

У. Сюжет *Анны Карениной*.

Предыдущие применения нашей схемы к различным русским авторам были сделаны более или менее бегло и поверхностно из-за нежелания загромождать статью чрезмерными подробностями. Попробуем, однако, хотя бы на одном произведении остановиться более подробно, чтобы проследить правильность нашего представления о сюжете. «Анна Каренина» представляет настолько благодарный материал в отношении сюжета, что, перечитывая ее, мы как бы беседуем с автором относительно нашей схемы.

Для того, чтобы проследить сюжетную линию романа, необходимо иметь представление о его строении. Композиционно «Анна Каренина» разбита на восемь частей с общим количеством в 238 глав. Главные массивы этого формального деления расположены по линиям Китти—Левин и Каренина—Вронский. 117 глав отведены под первую сюжетную линию, 103 под вторую. Остальные 18 глав служат связующими звеньями между этими главными отрогами сюжетных хребтов романа. Если принять во внимание, что персонафицирование действия романа сосредоточивается не только в главных лицах повествования, что самые «герои» эти распадаются на ряд повторных и отраженных характеров, то структура сюжета предстанет совершенно ясно и прозрачно перед глазами читателя.

В. Б. Шкловским указана ступенчатость строения главных действующих лиц *Анны Карениной*. Долли — это прообраз несчастной Китти. Стива Облонский «объясняет» черты легкомыслия в характере *Анны*, приведшие ее к «падению». Таким образом в романе Толстого действует «родовой герой», герой, расщепленный на несколько персонажей, дополняющих и подчеркивающих черты главных лиц. Со своей стороны укажем, что прием этот — прием пародийно-повторного описания не употребляется Л. Толстым не только в отношении лиц и характеров, но и в отношении самого действия. Вспомните хотя бы неудачный роман Кознышева с *Варенькой*, которому посвящены II, III, IV и V главы VI части. Он как будто бы совершенно случаен и не входит в план сюжетного строения. И только биографической пародийностью объясняется его введение на фоне расцвета любви Китти и Левина. Вглядимся внимательней в эти строки:

...«— Ну, а захотел бы ты сейчас поменяться с *Сергей Ивановичем*? — сказала Китти. — Захотел бы ты делать это дело и любить этот заданный урок, как он, и только?

— Разумеется, нет,— сказал Левин.— Впрочем, я так счастлив, что ничего не понимаю. А ты уж думаешь, что он нынче сделает предложение? — прибавил он, помолчав.

— И думаю и нет. Только мне ужасно хочется. Вот постой. — Она нагнулась и сорвала на краю дороги дикую ромашку. — Ну, считай: сделает-не сделает предложение, — сказала она, подавая ему цветок»...

Затем идет самое объяснение Кознышева с Варенькой:

«Они прошли молча несколько шагов. Варенька видела, что он хотел говорить, она догадывалась о чем и замирала от волнения, радости и страха. Они отошли так далеко, что никто уж не мог бы слышать их, но он все еще не начинал говорить. Вареньке лучше было молчать. После молчания можно было легче сказать то, что они хотели сказать, *чем после слов о грибах*; но, *против своей воли*, как будто нечаянно, Варенька сказала:

— Так вы ничего не нашли? Впрочем, в середине леса всегда меньше.

Сергей Иванович вздохнул и ничего не ответил. Ему было досадно, что она заговорила о грибах. Он хотел воротить ее к первым словам, которые она сказала о своем детстве; но как бы *против воли* своей, помолчав несколько времени, сделал замечание на ее последние слова:

— Я слышал только, что белые бывают преимущественно на краю, хотя я и не умею отличать белого».

Эта пародийная подстановка разговора о грибах вместо объяснения в любви упорно повторяется Толстым «против воли» действующих лиц.

«Он повторил себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение; но вместо этих слов, *по какому-то неожиданному пришедшему ему соображению*, он спросил:

— Какая же разница между белым и березовым?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

— В шляпке почти нет разницы, но в корне.

И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее перед этим до высшей степени, стало утихать.

— Березовый гриб — корень его напоминает двухдневную бороду брюнета, — сказал уже спокойно Сергей Иванович».

Этот насмешливый эпизод явно контрастирует с полной расцветы любовью Левина и Китти. Но он введен не только для контраста. Он пародирует первое неудачное объяснение с Китти Левина, он напоминает о биографии их, продолжавшейся бы в тонах увядания, неполноты жизни, «против их воли». Обратимся теперь непосредственно к биографической и сюжетной жизни героев.

Выше сказано о родовом герое. Стива Облонский — сниженный, опошленный образ своей сестры Анны. Аналогичным положению Анны в доме Каренина эпизодом — измены Стивы — начинается роман.

Граница между предъисторией, биографией действующих лиц и началом сюжетной жизни — дана сном Облонского.

«Глаза Степана Аркадьевича заблестели, и он задумался, улыбаясь, *«Да, хорошо было, очень хорошо, много еще было там славного, отличного, да не скажешь словами и мыслями, даже на яву не выразишь»*¹⁾).

«Ах, ах, ах! Аа!..» замычал он, вспоминая все, что было. И его воображению представились опять все подробности ссоры с женой, *вся безвыходность* его положения и мучительнее всего собственная вина его».

Эта фраза «хорошо было» — сразу противопоставляет перед читателем сюжетную жизнь — предъистории. Хорошо было во сне, но сон разрушен явью; хорошо было в предыдущей повествованию биографии героев, но сюжетная жизнь прервет эту биографию — как явь прервала сон.

Этот лейтмотив сюжетной завязки повторяется и сравнивается самим автором со сном через две страницы той же I главы романа.

«Ах, ужасно! Ай, ай, ай! ужасно! — твердил себе Степан Аркадьевич и ничего не мог придумать. — *И как хорошо все это было до этого*, как мы хорошо жили»...

В следующем абзаце:

«надо жить потребностями дня, то-есть забыться. Забыться сном уже нельзя, по крайней мере до ночи; нельзя уже вернуться к той музыке, которую пели графинчики-женщины; стало быть, надо забыться сном жизни».

Упрямо проводимая автором параллель между сном и явью — имеет в виду усвоение читателю разницы положений впервые встреченного персонажа «до этого» и «после этого». До чего до этого? До измены Облонского, до встречи Анны с Вронским, до отказа Китти Левицу? Нет, ответим мы, — все это эпизоды романа: «до этого» — до начала времени повествования, до сюжетной жизни героев.

Вариант той же фразы встречается опять-таки тогда, когда Толстому нужно дать ощущение разрыва между биографией и сюжетной жизнью самой Анны Карениной. В главе XXIX ч. I Анна, возвращаясь из Москвы, после встречи с Вронским думает:

«Слава богу, завтра увижу Сережу и Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь, *хорошая и привычная, по-старому*».

Консервативность героя, его стремление продолжать свою биографию подчеркнуты автором, чтобы читатель яснее ощутил всю невозможность этой «хорошей, привычной жизни, по-старому», обреченной на разрушение сюжетной жизнью.

Это же напоминание о невозможности «биографии» повторяется еще и еще; в особенности явственно оно звучит в письме мужа Карениной к ней в III части.

...«Наша жизнь должна идти, как прежде, вспомнила она другую фразу письма»...

¹⁾ Курсив везде наш. П. А.

И теперь уж невозможность этой «жизни как прежде» встает перед читателем во всей силе своей убедительности, всей доказательностью развившейся сюжетной жизни.

Интерес к жизни биографической, к традиционной бытовой обстановке Толстой формулирует в мыслях Китти об Анне в XX главе первой части:

«О, как хорошо ваше время, — продолжала Анна. — Помню и знаю этот голубой туман, вроде того, что на горах Швейцарии... Кто не прошел через это?»

«Китти молчала, улыбаясь. «Но как же она прошла через это? Как бы я желала знать весь ее роман», подумала Китти, вспоминая непоэтическую наружность Алексея Александровича, ее мужа».

Восприятие же сюжетной жизни читателям дано у Толстого в ощущениях Анны, возвращающейся из Москвы к семье, уже повстречавшей Вронского, уже начавшей свою сюжетную жизнь, выталкивающую ее из биографии.

«Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то-есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным — ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного, читала ли она о том, как член парламента говорил речь, — ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мэри ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, — ей хотелось это делать самой. Но делать было нечего, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать».

Толстой описанием ощущений Анны внушает читателю динамику действия ее сюжетной жизни. Он превращает «читающую Анну» в Анну читающую. Он прислоняет ее плечо к плечу читателя, чтобы через него заглянуть в сюжетную жизнь Карениной.

Такие и им подобные постоянные наталкивания читателя на разницу между биографией героя и его активной, протекающей в «романном времени», сюжетной жизнью постоянно повторяются в Анне Карениной. Размежевание границ между жизнью персонажей до начала действия романа и во время его впечатляются читателю рядом разнообразных приемов: повторностью характеров, повторностью положений, прямыми репликами героев, мотивами воспоминаний, снов, предчувствий и т. д. Систематизировать их — дело отдельного исследования. Нас же интересует обнаружение этого намерения автора.

Из приведенных примеров оно видимо с достаточной наглядностью.

Посмотрим теперь, как используется Толстым биография отдельных действующих лиц для композиции повествования.

После сильнейшей сцены падения Анны, когда внимание читателя утомлено и потрясено этими страшными сравнениями любовника с убийцей, режущим труп на куски, после того, как дано зрительное описание всей будущей сюжетной жизни Анны, когда в фразе «чем громче он говорил, тем ниже она опускалась» схематизирована уже вся будущая судьба

Анны, одним словом, после конфликта между сюжетной жизнью и биографией одной пары своих героев Толстой находит нужным отпустить туго завинченные скрепы повествования. Он ослабляет напряженность сюжетной жизни, дав непосредственно вслед за этим описание жизни Левина в деревне. Шесть глав посвящены этому описанию, которое, в сущности, пытается показать читателю, «как бы жил Левин без любви к Китти». Картины охоты, хозяйствования, деревенской жизни вставлены в роман как отдых после трудного и напряженного описания городского существования героев «Анны Карениной». Вслед за этим идет описание полковой жизни Вронского, т.-е. опять-таки его биография, опять-таки история о том, «как жил бы Вронский, если бы он не встретился с Анной». Красносельскими скачками и заключительными эпизодами с искалеченной Вронским лошадей, служащим аллегорией взаимоотношений Анны и Вронского, снова отводится в сторону сюжетная жизнь для утверждения в восприятии читателя реальности действующего лица. Весь этот орнамент полкового быта необходим Толстому для того, чтобы рельефнее выступили перед читателями черты страстной настойчивости, упорной стремительности характера Вронского, которые вскрыты здесь именно биографически, не в плане его отношений с Анной, вне связи с сюжетной жизнью данного лица.

То же самое повторяется в описании путешествия Щербацких на воды. Черты характера Китти, которые были бы очень неясны в ее сюжетной жизни — любви к Левину, — даются в добродушно-насмешливом любовании ее подражанием Вареньке, ее попытками заняться «не своим делом», так как «ее дело» в романе — это выйти замуж за Левина.

Таково отчетливо различаемое сложное строение «Анны Карениной». Ясно видимо перемежение действия сюжетной жизни действующих лиц с биографическими сведениями, которые преподносятся читателю, как заслуженный отдых, как пояснительные и успокаивающие страницы, я бы сказал, как лекарство после чрезмерного жара потрясающего повествования. Толстой внимателен к читателю. Он не жалеет аллегорий, подсобных сравнений, постоянных напоминаний о назревающих конфликтах между биографией и сюжетной жизнью. Он терпеливо, и со вкусом несчетное количество раз подсказывает читателю выводы, он вдалбливает в читателя основной тематический лейт-мотив романа: — «как бы пошла жизнь героев, если бы не случилось того-то и того-то». Он до того подготавливает читателя к движению сюжетных линий, что читатель чувствует подлинное удовлетворение, когда эти им уже угаданные линии приводят к центральным местам романа — конфликтам сюжета с биографией. Постоянное фосфоресцирование между соприкасающейся сюжетной жизнью и биографиями героев указывает ему границы действия. И ключ сюжета, данный автором в руки читателю, ведет его по всему сложному лабиринту повествования, не оставляя ни одного неясного угла, ни одной наглухо запертой коллизии.

Сюжет Анны Карениной, как и всех других замечательных произведений — в протаскивании автором своих героев через быт, в сопротивлении

их этому быту, при полной ознакомленности с ним самого автора, при точнейшей его осведомленности обо всех деталях этого быта, служащего социальным фундаментом каждого сюжетного произведения. Ключ сюжета, в том несовпадении сюжетной жизни героев с их бытовой биографией, со всем комплексом условий обиходных и психологических, которые становятся или пытаются становиться традицией. Иными словами: не может быть в сюжетном построении благополучного существования героев при благополучно же воспринимаемом быте. Или то или другое должно быть отрицательным.

И Анна Каренина не «героиня» Толстого. Он не любит ее как образец человека. Его любимцы — Китти и Левин. Но образ Карениной был необходим Толстому для сюжетного построения. Без нее Китти и Левин выглядели бы благополучными мещанами. И только как параллель с трагедией Анны — они умещаются в роман.

Анна же, чьим именем и назван все-таки весь роман — как раз и есть тот сюжетный завод, на котором раскручивается пружина романного времени.

Анна несчастлива вопреки своей биографии. Анна борется с бытом, как борется Дон-Кихот с мельницами. И если быт и там и здесь побеждает героев — это лишь свидетельствует о диалектически необходимой потребности — разрушения этого быта, о смене его иным бытом иного поколения, иных общественных взаимоотношений.

Ключ сюжета — всегда в столкновении биографической бытовой судьбы персонажей повествования — с их сюжетной судьбой. Из первой должен вырасти автор — вторую он волен вырастить сам.

Легко уследить по этому подразделению и задачи как формальной, так и социологической критики произведения. Там, где нет бытового накопления — нет и биографии. Где нет биографии — нет реальности действующих лиц. Там нет романа.

Где нет сюжетной жизни — нет авторской воли, нет фантазии, нет движения, нет времени повествования. Сплошной быт также не художественная литература, как и голый роман приключений.

Установить наличие сюжета, оценить обновленность его приемов, связать их с той или иной историко-литературной зависимостью и традицией — дело формального исследования.

Оценить, обобщить, взвесить бытовую нагрузку современности или архаичность тенденций и симпатий автора — дело социологической критики.

Но лишь то произведение может быть внесено в списки большой литературы — в котором оба критических подхода найдут себе применение. И еще раз следует сказать: ключ сюжета, занимательность повествования, привлекательность его для читателя — в столкновении сюжетной и биографической жизни действующих лиц повествования.

Когда настоящая статья была вчерне уже закончена, О. М. Бриком мне был указан сборник «Творчество Тургенева» (к-во «Задруга»,

М. 1920 г.), в котором имеется статья В. М. Фишера — «Повесть и роман у Тургенева». Автор в главе о композиции повести очень близко подходит к мыслям, высказанным в настоящей статье. Так в Тургеневской повести он различает три момента:

1) Норма. Изображение человеческой личности в обычных житейских условиях, в которых другой писатель эту личность и оставил бы (напр., Гончаров).

2) Катастрофа. Нарушение нормы, благодаря вторжению исключительных житейских условий, не вытекающих из данного положения обстоятельств.

3) Финал. Конец катастрофы и психологические последствия ее.

В таком порядке расположены моменты, напр., в повести «Ася», где нормою является путешествие Н. Н., катастрофою — любовь Аси, финалом — одинокая старость Н. Н. Но эти моменты могут следовать и в обратном порядке: в начале может быть финал, т.-е. изображение последствий катастрофы, затем рассказ о норме и о последовавшей за ней катастрофе. Так построена, напр., повесть «Переписка»... Бывает в одной и той же повести — повторение однородных моментов: один финал превращается в норму, которая, в свою очередь, нарушается второй возвратной катастрофой, приводящей к новому финалу. Так построена повесть «Сон»...

Нетрудно увидеть близость устанавливаемой В. М. Фишером схемы с нашей. Норма — биография героя, катастрофа — сюжетная жизнь или, вернее, самый конфликт между нею и биографией героя и финал, как заключительная — «обрамляющая новелла».

Однако исследователь творчества Тургенева видит в этом композиционном делении индивидуальную особенность Тургеневской манеры письма. На самом же деле Тургенев, как всякий крупный прозаик, подвластен общему закону сюжетного построения: столкновения «нормы» (биографии) с «непредвиденными обстоятельствами» (сюжетной жизнью героя). Я очень рад подтверждению моего представления о сюжете, в наблюдениях другого лица. Очевидно, ближайшее знакомство с тем или иным автором приведет к тем же выводам не одного еще исследователя. Настаивая все же на своей терминологии, как наиболее удобной для понимания общей всем сюжетной схемы, я для большей четкости ее предлагаю читателям проверить схему В. М. Фишера на любом романе с резко выявленным сюжетным рельефом.

Глубоко правильно также замечание автора относительно перемещения местами «нормы», «катастрофы» и «финала» и их повторенности. Это то же самое, что я говорил о предъистории, введенной в повествование. Это — биография Вронского, его полковая жизнь, описанная уже после падения Анны. Примеров множить нет необходимости. Но все это подтверждает правильность наших догадок.

Открытым остается вопрос о постоянстве сюжетных схем. Несомненно их возобновляемость как основ повествования. Если «Дон-Кихот»

возник в другом бытовом окружении в «Идиоте»; «Принц и Нищий» Твэна повторился в «Шлюке и Яу», а затем и в современном английском романе Голлсоурти «Чик», то не ожидает ли сюжет «Фауста» своего повторения, в связи с реализующейся уже проблемой омоложения, в литературе? И не будет ли наша схема общей рабочей гипотезой всей художественной литературы, при сменяемости бытового (биографического) материала и неизменности варьированного сюжетного бытия героев? Это вопрос чрезвычайно важный, при нашем малом знакомстве с законами художественного, устранивший всякие споры между формалистами и социологами, — должен быть поставлен о нетерпящей отлагательства срочности.