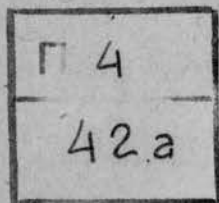


РС.Ф.С.Р

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ



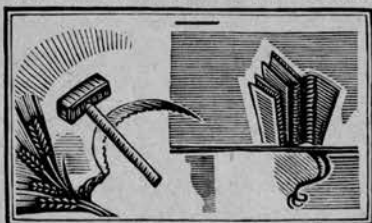
пч  
428

# 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.



КНИГА ПЯТАЯ  
ИЮЛЬ-АВГУСТ

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1926.

4  
6.24



Редакция  
номера закончена  
25/VII



# СОДЕРЖАНИЕ

## СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

Стр.

1. Б. Горев. ДИАЛЕКТИКА РУССКОГО БАКУНИЗМА (к пятидесятилетию смерти Бакунина) . . . . . 7
2. Д. Благой. МИФ ПУШКИНА О ДЕКАБРИСТАХ (окончание) . . . . . 15
3. Г. Лелевич. К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СЮЖЕТА . . . . . 34
4. Н. Бартрам. ИГРУШКА (с иллюстрациями) . . . . . 39

## 5. МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РЕВОЛЮЦИИ.

5. ПИСЬМА М. БАКУНИНА К АЛЬБЕРУ РИШАРУ (с предисл. Вяч. Полонского) . . . . . 63

## 6—9. ОБЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

6. С. Панентрэйгер. ДИКООЕ ПЕРО . . . . . 73
  7. Федоров-Давыдов. ПО ВЫСТАВКАМ . . . . . 78
  8. П. Марков. ОБЗОР ТЕАТРАЛЬНЫЙ . . . . . 95
  9. Е. Браудо. МУЗЫКА В МОСКВЕ . . . . . 103
- 
10. С. Марголина. ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (обзор) . . . . . 107
  11. М. Брагинский. ЛИТЕРАТУРА О КЛАССОВОЙ БОРЬБЕ В АНГЛИИ (обзор) . . . . . 116

12. М. Лацис. Ф. Э. Дзержинский. . . . . . 122
13. М. Брагинский. О. В. Аптекман . . . . . 128

## ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

- I. Литература о Ленине и ленинизме. И. Луппола, Д. Биленкина, А. Пинкевича . . . . . 132
- II. Социализм и коммунизм. И. Луппола, А. Давильковского, Б. Горева . . . . . 137
- III. Экономические науки и народное хозяйство. Г. Борисова, М. Зеликмана, А. Гайстера, Ц. Фридлянда, Г. Эльяшева. . . . . 141
- IV. Рабочее и профессиональное движение. В. Яроцкого, В. Виленского-Сибирякова . . . . . 148

## V. История:

- а) русская история: И. Макарова, В. Дитякина, Ф. Кона . . . . . 153
- б) история революционного движения на Западе: Р. Авербух, М. Зеликмана . . . . . 158

в) история революционного движения в России: М. Нечкиной, Ст. Кривцова, Дм. Сверчкова, Б. Козьмина, М. Клевенского, В. Худачова, Г. Серебряковой, М. Константинова .	161
VI. Науки об обществе и государстве. А. Пионтковского, А. Неусыхина	174
VII. Философия и психология. Г. Баммеля, С. Васильева, М. Байча . . .	176
VIII. Литература о Востоке. В. Гаруна, А. Старикова, Б. Пурецкого, С. Гальперина . . . . .	179
IX. Народы и страны. Ф. Кона, А. Аросева, А. Баркова . . . . .	184
X. Народное просвещение. Г. Гордона, А. Иоаннисиани . . . . .	187
XI. Науки о природе. М. Гремяцкого, С. Блажко, С. Генипта, А. Крубера . . . . .	189
XII. Книжное и печатное дело. А. Сидорова, М. Щелкунова . . . . .	193
XIII. Теория и история литературы. Л. Войтоловского, Д. Благого, В. Нечаевой, Р. Шор, Л. Якобсона, В. Гольцева . . . . .	197
XIV. Художественная литература:	
а) русская: М. Поляковой, А. Лежнева, В. Гольцева, Г. Делевича, Н. Замошкина, А. Смирнова-Кутаческого, Л. Некора .	209
б) иностранная: И. Анисимова, Е. Браудо, С. Пакентрейгера, Л. Розенталя, А. Гурштейна, К. Локса . . . . .	218
XV. Искусства. Л. Розенталя, М. Алпатова, Ан. Жардинье, В. Волькенштейна, В. Блюма, Е. Браудо, С. Бугославского . . . . .	223
XVI. Заметки о журналах. Ю. Спасского, С. Конобеевского . . . . .	232
XVII. Разные. С. Марголиной, С. Обручева, Р. Шор . . . . .	236

39 иллюстраций в тексте.

Портреты М. А. Бакунина (гравюра на дереве П. Павлинова),  
Ф. Э. Дзержинского, О. В. Аптекмана.

## К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СЮЖЕТА.

Г. Лелевич.

**В**опрос о сюжете — сейчас один из основных вопросов современной литературной жизни. И пролетарские писатели, и революционные попутчики в области формы явно уперлись в задачу овладения сюжетным эпосом. Это относится и к прозе, и к поэзии <sup>1)</sup>. Читатель совершенно определенно давит в этом направлении на писателя, а чудовищное засилье на книжном рынке переводной западной беллетристики служит очень чувствительным напоминанием об этом читательском давлении.

Конечно, причины этого переводного наводнения чрезвычайно разнообразны и сложны. Тут действуют и некоторая усталость, некоторый рост «стабилизационных настроений». Тут сказывается и то при-скорбное обстоятельство, что покупать книги может, вследствие своей материальной мощности, как раз читатель-обыватель, читатель ново-буржуазный. Но сваливать вину целиком на эти объективные причины было бы крайне легкомысленно. Значительная доля истины заключается и в том объяснении, которое дал Н. Асеев в своей интереснейшей статье «Ключ сюжета» («Печ. и Рев.», № 7 за 1925 г.):

«Советский беллетрист явно обессюжетился... 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... Читатель требует сюжета» (стр. 69—70).

В самом деле, беспорное засилье так называемой орнаментальной прозы в течение последних десятилетий, являющееся одним из характернейших признаков *декаданса*, приводило к тому, что сюжетостроение торжественно закалывалось на алтаре языковых выкрутас. Потребность в развернутом, глубоком, синтетическом, действенном показе современности, в ее сложности и ее динамике, естественно *ставит в порядок дня вопрос о сюжете*.

Между тем, знаем ли мы, что такое сюжет, что такое сюжетная литература? Нет! Мы не имеем даже сколько-нибудь точного и полного *определения* сюжета, т.-е. перечисления тех признаков, которыми должно

<sup>1)</sup> О борьбе за сюжет молодых пролетарских поэтов см. мою брошюру «О пролетарском литературном молодняке», изд. «Новая Москва», 1926 г.

обладать художественное произведение, чтобы получить право на название сюжетного. Наше литературоведение до сих пор может повторить признание Виктора Шкловского:

«Я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив, или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет» («Теория прозы». Стр. 56).

Между тем, отдельные наблюдения, замечания и выводы различных исследователей уже *позволяют* подойти к определению сюжета.

Б. Томашевский в своей «Теории литературы» правильно подчеркнул, что «для фабулы требуются не только временной признак, но и *причинный*» (стр. 136). Первое отличительное свойство сюжета — его *детерминистичность*. Там, где каждое действие или явление органически не вытекает из предыдущего и, в свою очередь, не вызывает последующего, — там сюжета нет.

Вторая характерная черта сюжета обнаружена В. М. Фишером в его статье «Повесть и роман у Тургенева» (в сборнике «Творчество Тургенева»), а вслед за ним Асеевым в упомянутой выше статье. Эта черта заключается в *отклонении от жизненной нормы*. В сюжетном произведении мы всегда имеем дело с *нарушением привычного* хода жизни *героев* или с отклонением от привычной жизненной обстановки *читателей*. Асеев очень кстати вспомнил афоризм Мопассана:

«Если у героини «нет истории», т.-е. с ней... «ничего не случается», — писатель отказывается вводить ее в роман» (стр. 71).

В подкрепление к этой мысли Асеев ссылается на то, что возвращение к жизненной норме обыкновенно совпадает с концом романа. Как только герой «Человека в зверинце» покидает клетку и начинает нормальную семейную жизнь, роман кончается:

«Рассказывать об их благополучном сожителстве неинтересно писателю. Время романа истекло. Оно держалось только на необычности положения главных действующих лиц» (стр. 75).

Асеев дает следующую общую формулировку этого признака сюжета:

«Реальная биография героя должна быть разрушена, пересечена, отклонена сюжетной жизнью героя и сюжетной нарушением этой биографии, этой реальности... 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» (стр. 77).

Некоторые понимают этот закон, как требование безудержного фантазирования и обязательного выворачивания действительной жизни наизнанку. Такое толкование, конечно, не имеет ничего общего с действительностью. В повести Ю. Либединского «Комиссары», как нарушение жизненной нормы, воспринимается поступление боевых комиссаров

на военные курсы, т.-е. переход их на положение более будничное и серое, чем их «нормальная» жизнь.

К сожалению, сам Асеев допустил ряд ошибок, облегчающих всевозможные искажения. Так, например, Асеев провозглашает:

«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» (стр. 78).

Нет нужды спорить с *чисто-формалистическим* утверждением Асеева, что Гете привлекла в легенде о Фаусте лишь возможность сюжетного построения, а не философская глубина. Здесь Асеев приближается к пресловутому заявлению Шкловского об идентичности «Евгения Онегина» и «Влюбленного Роланда», потому только, что их сюжетная схема одинакова. Важно в приведенной цитате утверждение, что *«никаких положений помимо условных в сюжетном произведении нет»*. Это утверждение дает повод толковать обнаруженный Фишером и Асеевым признак сюжета в указанном выше искаженном смысле. На самом деле, *в зависимости от социально-обусловленного содержания произведения и от связанного с этим содержанием жанра, в сюжетном произведении могут быть, да и почти всегда бывают, положения, очень и очень «считающиеся с реальными жизненными возможностями»*. Отклонение от жизненной нормы вовсе не означает обязательного отклонения от правдоподобности. То, что является *нормой* для одной социальной категории и одной эпохи, то является *отклонением* для другого общественного слоя и другого периода. Да и сам Асеев констатирует, что в бытовом романе «реальная жизнь героев (биография) нарушается *реальной же* <sup>1)</sup> сюжетной жизнью» (стр. 77).

Другая ошибка Асеева заключается в следующем утверждении:

«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» (стр. 86).

Ошибка Асеева в том, что он критерий *сюжетной* литературы делает критерием *всей художественной* литературы, впадает в своеобразное *фетишизирование* сюжета. «Голая» бытовая хроника, без всякой «сюжетной жизни» *может быть вполне художественным произведением*, если в основе ее лежит значительная идея, данная в виде художественного образа, если эта хроника *эмоционально заражает* читателя. Сюжетным же произведением, конечно, такая хроника не будет.

Но, оставив в стороне эти ошибки Асеева, надо сказать, что противоречие между обстановкой произведения и реальным героем, про-

<sup>1)</sup> Курсив мой. Г. Л.

тиворечие между сюжетом и биографией, ощущение известного нарушения жизненной нормы и борьба за возвращение к этой норме действительно *должны* войти в определение сюжетной литературы.

Третий отличительный признак сюжетного (фабулярного) произведения прекрасно сформулирован Б. Томашевским в «Теории литературы»:

«Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой, при чем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов—коллизией и борьбой между персонажами. Диалектическое развитие фабулы аналогично развитию социально-исторического процесса, где каждая новая историческая стадия характеризуется как результат борьбы социальных групп в предшествующей стадии, и в то же время как поле борьбы интересов новых социальных групп, из которых складывается наличный социальный «строй» (стр. 140).

*Диалектически развивающаяся борьба персонажей между собой или вообще с противоположающимися силами*, — таков третий признак сюжетного произведения. Недаром Шкловский в цитированной книге утверждал:

«Простой образ и простая параллель или даже простое описание события не дают еще ощущения новеллы... Для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие <sup>1)</sup>, какое-то несовпадение» (стр. 56—57).

Эта борьба, это наличие противодействия, эта противоречивость развития могут проявляться в самых *разнообразных формах* и *мотивироваться* самыми *различными* способами. Возможна диалектически развертывающаяся борьба за преодоление *внешних препятствий* (например, борьба изобретателя или путешественника). Возможна борьба между различными персонажами на личной почве (любственное соперничество, борьба за богатство). Возможна борьба между персонажами на общественной почве (борьба за власть, за общественные реформы). Эта борьба, являющаяся нервом сюжетного произведения, может беспрерывно создавать новые ситуации, детерминистически связанные между собой, но и она *недостаточна* для полного ощущения сюжетности. Есть еще четвертый признак, сформулированный Шкловским в той же книге:

«Если мы не имеем развязки, то не получаем и ощущения сюжета. Это легко проследить у Лесажа в его «Хромом бесе», в котором мы имеем как бы картинки, не имеющие сюжетного построения» (стр. 58).

Что такое развязка? *Разрешение основных противоречий, лежащих в основе сюжетного произведения*. Разрешение противоречия между биографией и сюжетной жизнью может быть разрешено или *возвращением к норме* или *катастрофой* (гибель героя и т. п.). Противоречия между борющимися персонажами могут быть разрешены либо *победой* какой-либо из борющихся сторон, либо *всеобщей гибелью*, либо *примирением*. Так, развязка повести Георгия Никифорова «Так или этак»

<sup>1)</sup> Курсив мой. Г. Л.



есть возвращение к норме: рабочий, ставший комиссаром и чуть было не разложившийся на этом опасном и необычном для него месте, возвращается к станку — к «биографии». Но то же самое противоречие может быть разрешено катастрофой: исключением из партии, самоубийством и т. п. Часто развязка носит *сложный* характер; например, «Неделя» Либединского сюжетно построена на борьбе укома с контр-революционными заговорщиками. Казалось бы, это противоречие разрешается поражением укома — весь его персональный состав гибнет. Но на самом деле отчетливо ощущается поражение контр-революционеров, хотя их главарь и спасается. Эта сложность развязки объясняется тем, что у Либединского за спиной индивидуальных персонажей все время чувствовались классовые силы, борьба персонажей была лишь выражением борьбы классов, и потому основное противоречие, по существу, разрешается не в индивидуальной, а в социальной плоскости.

Положение, что без развязки нет сюжета, не следует понимать в том смысле, что развязка обязательно должна быть дана в развернутом виде в самом произведении. Это может быть, но этого *может и не быть*. Необходимо только, чтобы читатель определенно *чувствовал ее*, что может быть достигнуто и тогда, когда писатель вплотную подводит к развязке, но не преподносит ее.

Таким образом отрывочные высказывания различных исследователей, будучи соединены и сопоставлены, проливают яркий свет на *диалектику сюжета*, дают возможность сформулировать ряд основных признаков его, подводят вплотную к его определению.

Все вышесказанное позволяет заключить, что сюжетным произведением называется *повествовательное* произведение, обладающее следующими признаками: 1) *мотивы и ситуации связаны между собою не только временной, но и причинной связью: повествование развивается строго детерминистически*; 2) *повествованием создается противоречие между обстановкой произведения и жизненной нормой, между сюжетной жизнью и нормальной биографией героя*; 3) *повествование разворачивается путем перехода от одной ситуации к другой, при чем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов — коллизией и борьбой между персонажами или персонажей с внешними препятствиями*; 4) *сюжетное действие заканчивается развязкой, т.-е. разрешением основных противоречий, лежащих в основе произведения*.

Не следует думать, как Асеев, что произведения, не обладающие признаками сюжетных, вообще не художественны. Но *произведения, лишенные указанных признаков, не сюжетны*. Конечно, дальнейшие работы над конкретным литературным материалом позволят *дополнить и уточнить* приведенное определение, но, думаю, мне, оно вполне пригодно, как *отправная точка* для разработки проблемы сюжета.