

Любое художественное произведение строится по определённым правилам, канонам, принципам, которые сознательно или интуитивно приняты создателем своего творения. Прекрасное, которое пытается возникнуть из камня, звука, слова, рождается внезапно в появившемся образе, в мыслительном деянии, в сплаве чувств, эмоций, мыслей-молний.

Художник в воображении улавливает будущее произведение (из глыбы мрамора, например), его взгляд пронзает вещь и создаётся некий образ, который выламывается из породы. Коряга не была змеем, но стала таковым при участии творческого озарения в сознании человека. Происходит иносказание. Новое, созданное в мышлении, выражается в затвердевшей материальной форме, единичное останется до определенного момента не развёрнутым в связях с другими. Пользуясь словом, писатель, поэт, драматург строит взаимосвязь выражений, какую-то свою систему. В ней – образы, герои-персонажи, события. Они действуют: рождаются, гибнут, спорят, ищут, живут. Их действия закреплены в сочетании слов задуманной схемой, какой-то нитью, соединением. Вырисовывается взаимосвязь: вещь – мысль – слово – образ

– правило – действие – нечто новое. Они все различны, но завязаны в одном ансамбле, в одной задуманной структуре. Сама вещь, предмет, состоит из отдельных микроэлементов, которые могут определить дальнейшее его целое развитие.

Таким образом, **предмет (sujet), по-русски сюжет**, выстраивает действие своих компонентов, для чего, собственно, создано то или иное произведение. Почему предмет, вещь? Каждому слову соответствует своё действие, своя вещь. Мышление невозможно без соотношения с вещью, предметом. Сюжет завязан с миром при помощи языка, слова. Но слово метафорично, основной смысл может меняться или теряться, происходит структурное и смысловое изменение, вплоть до двусмысленности и загадочности. Возникает острота, игра, каламбурность, рождается фарс, сказка, иносказание, появляется метафорический сюжет, то есть система в определённом действии.

В литературе слово «сюжет» появилось в XVII веке от теоретиков классицизма П. Корнеля и Н. Буало, которые вслед за Аристотелем развивали содержание понятий сюжета и фавулы. «Поэтика» Аристотеля утверждала, что сюжет – это «есть основа и, как бы, душа», «источник самодвижения» в произведении, «подражание действию», «сочетание фактов». Сюжет должен иметь «начало, середину и конец». Прототипом всех сюжетов был «Миф». По мнению Джозефа Кэмпбелла, именно из мономифа вышли все сюжеты современного искусства. Многие писатели создали свою типологию сюжетов (К. Воннегут, В. Пропп, Х. Л. Борхес, К. Букер).

Борхес считает, что имеется 4 основных сюжетных линий, вокруг которых вращается мировая литература: 1. Осада (борьба двух образов, отрядов, систем, пример – «Илиада»), 2. Возвращение («Одиссея», «Граф Монте-Кристо», «Улисс»),

3. Поиск (романтическая литература), 4. Жертвенность (Христос, Мастер, Болконский).

У Букера – 7 сюжетов, на основе которых написаны все книги: 1. «Из грязи в князи», («Золушка»), 2. «Приключения», 3. «Туда и обратно», (Робинзон Крузо»), 4. «Комедия», 5. «Трагедия», 6. «Воскресение», (роль чуда), 7. «Победа над чудовищем», (герой получает власть, любовь).

Жорж Польти изучил 1200 драматических произведений и 8000 героев и пришёл к выводу, что существует 36 сюжетных ситуаций в мире.

Отсюда видно, что количество их посчитано и как-то ограничено. Сюжеты известны с древнего времени, многие от Ветхого и Нового заветов, они бродят как устойчивые комплексы, передвигаясь из одной страны в другую, меняя художественный облик в зависимости от среды.

Действительно, сюжет – это не содержание произведения, не пересказ, заменяющий будто бы анализ, а одна из сторон формы произведения, вместе они выражают содержание. Все детали сюжета, определяющие форму, созданы для раскрытия какой-то идеи, какой-то художественной цели автора. Писатели обычно находят их в жизни или в других произведениях, казалось бы, используют «готовые» сюжеты, но всё равно их всегда перерабатывают под свою идею. Чаще всего находят новые сюжеты, в них новое содержание: время, место, герои, их действия. Творчество, воображение, фантастика тому всегда способствуют. Этому каждый писатель придаёт особое значение.

Онегин – тому пример: его самомнение, пренебрежение к другим, роль «первого»... Все подробности поведения «добротного друга» Пушкиным обдуманы и не случайны. Поэтому любому писателю надо проявить большое искусство в построении сюжета для выражения своей художественной идеи.

В эпосе и драме сюжет выражается нагляднее, в них пространство и время длиннее, чётче проявляется в силу особенностей рода искусства. В лирике он не так явно выражен, значительно замкнут и порой глубоко скрыт.

Определимся, не рассматривая разные точки зрения, что сюжет – это развитие события (связи событий), образа, метафоры. Традиционно он состоит из **экспозиции, завязки, развития, кульминации, развязки**. Возможны предисловие, эпилог.

В **экспозиции** намечается исходная ситуация (время, место, состав, расстановка персонажей), логический переход к завязке. Обычно она (**прямая**) находится в начале произведения, может быть в середине (**задержанная**) или бывает краткой, растянутой, может продолжаться до конца изложения. Не всегда произведение начинается с экспозиции. В экспозиции могут быть тайны, комбинации тайн (один знает, другой не знает и т. п.). Они могут пронизывать всё повествование, могут охватить некоторые мотивы (похищен ребёнок – 1-й мотив, воспитан другими – 2-й, родимое пятно – 3-ий). Особенности пушкинских «Повестей Белкина» говорят о разработке сюжетных линий.

Завязка – начало развёртывания действия, завязывание конфликта. Для того, чтобы двинуть действия, начать развитие событий, в исходную ситуацию вводятся события, нарушающие спокойствие. Эта завязка определяет весь ход фабулы. В «Гамлете» завязкой является встреча героя (персонажа) с призраком. «Вишневый сад» не имеет стандартной завязки конфликта.

Кульминация – высшая точка напряжения, она возникает перед развязкой. В трагедии кульминация – гибель героя. В комедии – конфликт с нормой, смех «убивает» персонажа, ситуацию.

Развязка – исход, выявление характера, разрешение конфликта, итог завязки. Для цельности произведения необходимо, чтобы завязка соответствовала развязке, а не исходила из чего-то случайного в середине повествования. Многое зависит от культурного слоя, страта, масштабности окружающей семантики значимых фигур. Поэтому очень важно единство сюжетного построения (завязка – развязка), образование в этих структурах мотивов. Кульминация может совпадать с развязкой (в драме, в комедии). Единой системы развития сюжета не существует, каждый писатель это делает по-своему. Тем они не похожи, оригинальны.

В прозе и в стихотворении всё это выглядит не так однозначно и очевидно. Последовательность может быть иная. Есть много определений сюжета, в которых подчёркивается та или иная сторона данного явления, но доминирующей видится – связь, развитие, движение, развёртывание во времени и в пространстве события или событий.

Признано, что в сюжете основа – **событие**, цепь событий, их система и ход. В стихе таким событием чаще всего является внутреннее переживание, эмоционально окрашенное. Состояние тревоги, беспокойства, явления необычного – характерно для лирики. Событием будет не каждое чувство (ссора для юриста, психолога, моралиста, историка не может быть событием). Событием может быть яркая личность, вспышка чувства, момент внутреннего взрыва. От многократного повтора слова «любовь» её более не станет, но вариантность чувства, значимость его бесконечна в связи с многомерностью жизни, мира людей. Интерес развивается и поддерживается эмоциями сердца творящего, иногда эти творения не интересны, не существенны, косвенны. Слов недостаточно, лексика бедна и невыразительна.

В прозе события располагаются последовательно, повествование идёт от одного к другому медленно или быстро,

раскрутка происходит в задуманном движении. В стихе событие внутренней жизни героя сжато колоссальной энергией, оно способно мгновенно вырваться из одного состояния в другое. Иногда экспозиции не видно, одним словом завязывается движение души, итогом внутреннего клочкотания становится обязательная развязка (уход, прощание, гибель, что-то подобное).

Борьба чаще всего проявляется в оппозиции местоимений (я – ты, он – она, мы – они). Любое «Я» находится вне времени и в некоей абстрактности, нет связанности с автором, с его проблемами жизни. Это ощущает любой вникающий, читающий. Переживание может стать событием, а может и не стать. Всё зависит от напряжения этого чувства, пронзительности вспышки, от многих структурных культурных слоёв.

Для одного – это событие, а для другого оно никчёмно (Герцен в частном письме сообщил отцу о происшествии: полицейский убил и ограбил купца. Итог: высылка Герцена из столицы). Событие – это факт общественной жизни, опыта личности от встреч с другими личностями и культурой. Смысл события – выявить связи, нити между предметами, носителями информации. **События** могут быть **достоверными, случайными и невозможными**.

Различно понимание происшествия как события, любви как события, в романе и в летописи, в «Ревизоре», например. Отсюда очень важный элемент принадлежности события – **интерес**. Стихотворение должно быть интересным – вот важнейшее, что ценил Набоков: «...а мода, модные клише, содомы, задушевные сетования, – Бог с ними».

Сочинить событие мало. Надо расположить эпизоды в повествовании, их порядок. Обычно сообщается не всё. Некоторые события скрываются от читателя, чтобы возбудить любопытство, потом неожиданно появляются.

Автор в целом решает, на каких событиях (разговорах, поступках) надо подробно остановиться, продумывает порядок сцен и сообщений, распределяет описания в связи с движением, намечает тон ведения, а также – от чьёго лица вести повествование, кто будет рассказчиком. И рассказчик бывает различный: отвлечённый или конкретный персонаж, слышавший («Выстрел», «Станционный смотритель»), свидетель, участник действий («Капитанская дочка»). У Достоевского в «Братьях Карамазовых» рассказчик и свидетель – несуществующий, но в то же время, как отвлечённый. Автор постоянно меняет в своих романах рассказчика. По-своему ведут повествование и другие писатели (дневники, письма, «летописи»), используют различные «обрамления» в композиции своего произведения.

Сюжет – это, в целом, художественная конструкция, состоящая из многих составляющих и вспомогательных терминов: событие, тема, мотив (страсть, инстинкт), ситуация, интрига, время, пространство, деталь, стиль. Понятие сюжета тесно связано с более общим понятием в литературе – композицией (архитектоникой, структурой, конструкцией и т. п.). Вот мнение А. Н. Толстого: «Когда вы пишете..., вы должны найти исходную точку зрения... Если вы описываете сцену..., то... неминуемо чьими-то глазами..., потому что «вообще» писать невозможно...», композиция – «это, прежде всего, установление центра, центра зрения художника». Характерный пример смены точки зрения – рассказ А. П. Чехова «Попрыгунья».

Событие – то, что случилось, произошло. Это явление, факт жизни личной или общественной, важнейший факт.

Тема может быть у всего произведения, и в то же время темой обладают части. Понятие темы – это понятие суммирующее. Необходимо вначале тему «разложить» на более мелкие, чтобы не только определить каждую часть, но мотивы

вированно связать их в единое, в сюжет, подойти к неразложимым темам, т. е. мотивам. Они, сочетаясь и дополняя друг друга, образуют общую тематическую связь. Расчёт может быть на отвлечённого читателя, на традицию в литературе, на актуальность.

Не всё современное – актуально. Выделение из произведения частей, которые объединяют в тематическое единство, **называется разложением произведения**. Повесть «Выстрел» – это история встреч рассказчика с Сильвио и графом, столкновения Сильвио и графа, жизнь в полку и в деревне, дуэли.

Путём разложения на тематические части доходим до самых мелких дроблений тем – неразложимых, **называются они мотивами**: «Наступил вечер», «Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо»...

Мотив – это тема неразложимого элемента, неделимого события. В каждом предложении имеется мотив. Мотивы обогащаются, меняются, связываются между собой причинами, временем и местом. Это может быть состояние природы, внутреннего ощущения чего-нибудь, факт жизни. Мотивы блуждают (увоз невесты), для фабулы имеют значения мотивы, связанные причиной и следствием. Для сюжета важны также свободные мотивы (отступления). Особо выделяются вводные мотивы с определённой целью. Даётся поручение – в сказке: собрать с чертей налог; оттягивается казнь – через рассказывание сказок («Тысяча и одна ночь»), мотив преследования, переодевания, узнавания... Типичны статические мотивы – описания природы, местности, обстановки, героев, их характеры и т.д. В динамике мотивов – действия, поступки персонажей.

Ситуация – положение, обстановка, стечение обстоятельств.

Интрига становится способом организации литературного произведения: это запутывание, козни, происки, план одного против другого, события вокруг. Борьба между персонажами, создание группировок, их тактика – типичны для драматургической формы. Интрига – часть композиции.

Порождают конфликт **коллизии**, столкновения взглядов, принципов, интересов. Сам **конфликт** – составляющая сюжета, борьба интересов, добра и зла, правды и лжи, любви и ненависти, характеров, разное восприятие ситуации. Неожиданные перипетии (повороты) в сюжете ведут к развязке.

Особое внимание обращается на **время и место** в повествовании. Различают фабульное время, т.е. время, в которое предполагается событие, когда оно совершится: даётся дата действия (абсолютно или относительно), временные рамки, промежутки, формируются впечатления длительности времени (растягивание или сжатие речи). У Лермонтова в стихотворении о родине есть весна, лето, осень, глубокая осень. А для **места** характерны – статичность (гостиница, аэропорт, гараж и т. д.), или кинетичность – перемещение, путешествие и другое, то, что нужно для развития действия, интриги героев.

Интрига, различные перипетии (переходы от одной ситуации к другой) необходимы для драматического искусства. **Место действия** – не только описание природы, но и бытовой фон окружающего мира, определённая предметность, которой насыщена литература многих лет. **Пространство предмета** может быть значительно расширено – до бесконечности, оторвано от реальности, как в произведениях фантастики, мистики.

Значение иногда получает **деталь**, особенно в драматургии (ружьё, гвоздь в стене, улыбка, прядь волос, звук, сорванный цветок и пр.). Она бывает актуальна, злободневна, символич-

на, поддержана разными стимулами – эмоциями, вниманием, перспективой, особенностью личности.

Поэтому понятие сюжета сложно, связано со многими терминами, например, **фабулой**. Это то, что «требует длинного изложения и почти не поддаётся пересказу» (изложение серий фильма, либретто оперы в программе, пересказ перед новеллой в «Декамероне»). «В фабуле же разветвляются частности» (А. П. Квятковский). Первоначальный смысл слова «фабула» – басня, сказка, история, предание. Сюжет и фабула дополняют друг друга, имея свои особенности в семантике. Они могут не совпадать. Лермонтов, чтобы раскрыть полнее душу Печорина, переставил главы романа «Герой нашего времени», определив по-своему сюжет, где время зигзагообразно, («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие», «Тамань», «Княжна Мэри», «Фаталист»), но по фабуле, где время прямолинейно, роман должен начинаться с «Тамани», потом «Княжна Мэри», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие». О событиях повествуют три рассказчика: Печорин в дневниках, Максим Максимыч и неназванный офицер. Сюжет может строиться из нескольких фабульных линий (Анна Каренина, Левин у Толстого).

Иногда писатель имеет готовую фабулу и создаёт новую, глубокую трактовку событий (Нащокин – история с дворянином – в повести Пушкина «Дубровский»). Сюжет включает в себя не только события, но и отступления, раздумья, споры по ходу повествования («Евгений Онегин», «Мертвые души»).

Чехов на основе несложного события стремился построить глубокий сюжет, фабул у него много, но в них заложена мысль художника, его художественная цель, которую не сразу поняли критики, читатели, зрители. Мы не просто следим за событиями, но получаем возможность понять смысл авторской мысли, предмет изображения, а не только оригинальную

фабулу. И это очень важно. Горький, как и многие думающие читатели, к счастью, глубоко проник в сюжет рассказа «Дочь Альбиона».

Фабульное событие может иметь разные сюжетные смыслы и зависит от того, какими словами оно будет выражено. Поэтому сюжет прочно связан со стилем произведения, как тема произведения с идеей. Существуют бродячие сюжеты в устном народном творчестве (в сказках, мифах, легендах), мифические, фольклорные, исторические, литературные.

С сюжетом тесно взаимодействуют и фабула, и композиция. **Сюжет – канва, фабула – узор.** Необходимо различать и видеть их. Фабула в «чистой» лирике (неповествовательной) непересказуема. В лирике происходит мгновенное (сжатие или растягивание) перемещение настроения, переживания. Импульс, точка взрыва рождает неопределённость дальнейшего развития чувства, мысли, образа.

Огромную роль, иногда подавляющую, играет время развёртывания внутреннего клубка, протягивания нити чувства любви, ненависти, страдания, скорби, борьбы... В сюжете не просто связь одного с другим, но причина рождения, отталкивания от чего-то, прошлого или настоящего. Здесь возникает мотив, какая-то установка.

Вот стихотворение Е. А. Баратынского «Разлука»:

*Расстались мы; на миг очарованьем,
На краткий миг была мне жизнь моя,
Словам любви внимать не буду я,
Не буду я дышать любви дыханьем!
Я всё имел, лишился вдруг всего;
Лишь начал сон... исчезло сновиденье!
Одно теперь унылое смущенье
Осталось мне от счастья моего.*

Написано в 1820 году. Тема в названии. Есть ли во всём стихотворении сюжет, можно ли о нём говорить? Здесь внутренний сюжет. Строфа состоит из восьми строк, трёх предложений: два бессоюзных сложных, одно простое. Начало первой строки – факт установленный, бесстрастный, прошедший, в зачине заложена тема и дана экспозиция в двух словах: расстались (звуковой сюжет начат раскатисто, затем переходит в смягчающий и продолжительно тянущийся «ы»). Состояние без эмоций, кажется нейтральным. Действие затрагивает не одного, а двоих, более одного. Расставание, однако, не закончено, оно переживается, длится в глубине одного из них. Возникает новый мотив события «разлука». Боль внутреннего чувства, краткости жизни вяжется с любимой, с мигом. Вся жизнь – это миг волшебный, чудесный, очаровательный, в него вошло всё, оно усилено повторением. В первой строке знак – точка с запятой, идёт перелом связности словесной ткани в сторону лирического героя, во внутреннее состояние одного любящего.

В первых четырёх строчках резко, до боли, выливается чувство утраты в прошлом и невозможности в будущем внимать словам любви, горькое осознание, что «я» не может «дышать любви дыханьем». Повтор с отрицанием «...не буду я...» подводит к высшей точке чувства, кульминации реального. Звонкие согласные смягчаются сонорными, повторы нагнетают страдания.

Вторая половина охлаждена рассудочностью нового неожиданного вывода, обвала всего, что имел. Неоднократное «мне», «я» поднимается на высокую эмоциональную ноту, и далее напряжение медленно спадает, удивляя анафорой в гласной – «Одно», «Осталось», и оканчивается оно продолжительным открытым звучанием «о».

Если следовать тому, что здесь есть сюжет, а он действительно есть, то схематично можно видеть экспозицию и завязку – «Расстались мы...», далее развитие внутреннего состояния – духовное напряжение его в реальном ощущении любви, в понимании иллюзорности всего чувства, оно находится между двумя восклицаниями в содержании: «...исчезло сновиденье!» – кульминационный момент мотива сна. Любовь – сон, наваждение, порождённое словом, обаянием чувства.

Далее какое-то пробуждение, отрезвление, осознание реальности. Напряжение спадает, неизбежна развязка – «унылое смущенье». Заметно в седьмой строке ослабление звука, каденция рока-рокота «р»: «теперь».

И результат всего – появляется новый мотив: унылое настоящее (ещё в «мы» откликающемся), что осталось от движения, «от счастья моего». Разочарование, исчезновение всего (любимой, любви, жизни, вселенной...) страстно подчёркнуто восклицаниями. Само лирическое стихотворение полно противоречий: любви, горечи, холодной рассудочности, невозможности поверить в произошедшее.

Отдельные мотивы сочетаются в пространстве с одной общей темой – разлуки, расставания. Поэт полностью и целиком отдаётся событиям души, заражает читателя не только движением и поворотами сокровенных чувств, но и эмоциональным настроением, фонетикой, морфологией и синтаксисом высказывания.

А вот знаменитое стихотворение А. Ахматовой из триптиха «Смятение»(1913 г.):

*Не любишь, не хочешь смотреть?
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.*

*Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.*

Это стихотворение – взрыв. Оно кратко, сжато до предела. Таков и сюжет.

1. Первая строка – брошен вопрос, он усилен двойным отрицанием. Ответа никто не ждёт. Нет осознания произошедшего. «Не» становится не только зачином, но и некоей экспозицией всего чувства-взрыва. С высоты любви идёт снижение – до «не хочешь смотреть». Здесь возмущение, требование, изумление перед всеми и своей душой – возможно ли такое? Какова причина реакции? Интонация повисает, открывается новый поворот во второй строке.

2. Идёт развитие чувства к нему – к красивому, но ненавистному, проклятому! Новый мотив. Вот он, конфликт, рождающий стон в душе!

3. Третья строка поднимает всё метущееся на высшую ступень развития, до вершины понимания этого мятежа, этого неожиданного поражения. Красота связала крылья героине, не даёт «взлететь», хотя с детства она была свободной. «Крылатость» – разъясняет любовь и ненависть, огонь и лёд персонажей. Ещё мотив.

4. Следующие строки разрешаются тихой внутренней каденцией, закрытием окружающего мира, переходом непокорного чувства к одной значимой детали-символу, к тюльпану. Такова развязка. Земное, кажется, побеждает, но высокое продолжается, живёт за гранью стиха. В этом прелесть и обаяние стихотворения.

Настоящее искусство лирики находится в принципе: «Как можно короче и как можно полнее». Краткость и ясность,

как известно, необходимы и в прозе. И простота – тоже. Знаменательны слова Горького: «А писать нужно просто, как будто беседуя по душе с милейшим другом...» Способность чувствовать и мыслить существует не только у поэтов и писателей. Жизнь людей состоит всегда из этого. Но для того, чтобы родилось явление, например, в литературе, необходимо ещё что-то.

Илье Фонякову «приходилось видеть, как на одном литературном семинаре при упоминании *о мужских и женских* рифмах юные поэтессы розовели и потупляли глаза». Современницы, может быть, поумнели и внимают сказанному, но некоторые вещи приходится объяснять буквально «на пальцах».

«Мы, поэты, – люди голые, у нас всё видно, поэтому нам надо позаботиться о том, чтобы мы выглядели пристойно». Этот завет Анны Ахматовой надо помнить не только поэтам. Видеть надо, в частности, где внешний и где внутренний сюжет. Эмоции, знания, опыт жизни – это хорошо, никто не отрицает, но для искусства – недостаточно. Мастер должен не только знать материал, но и уметь работать с ним. Умение – одно из значений слова «искусство», и тот, кто ему отдаёт себя полностью и безвозвратно, должен постоянно этому учиться и совершенствоваться.