

СЮЖЕТ И ФАБУЛА

Собиров Н.С.

к.ф.н., доцент

Мансурова Фотима

Ферганский государственный университет

Аннотация Различие между «сюжетом» и «фабулой» определяется по-разному, некоторые литературоведы не видят принципиальной разницы между этими понятиями, для других же «фабула» – это последовательность событий, как они происходят, а «сюжет» – это та последовательность, в которой их располагает автор.

Ключевые слова: поэтика, процесс, историческое развитие, конфликт, сюжет, фабула, композиция.

Представление о литературе как об искусстве слова базируется на таких категориях как «текст» и «произведение». Очень важно в этом отношении, что обе этих субстанции как бы сосуществуют в языковом сознании, но при этом обладают различной мотивировкой и функциями.

В основе всего литературного творчества, по мнению большинства теоретиков, оказывается некая художественная модель, параметры которой определяются, с одной стороны, универсальными законами текста, как способа передачи информации (вне зависимости от ее художественного или нехудожественного характера), с другой — ориентацией этого текста на те или иные национальные традиции, собственно, на то, что считается художественным произведением, а что — нет.

Именно поэтому, на наш взгляд, в разговоре об особенностях сюжетной структуры «малой прозы» следует исходить из специфики жанра рассказа как особой художественной формы, обладающей, как и любой текст, связностью и цельностью.

По поводу соотношения формы и содержания, а также функционирования художественного текста ученые отмечают: «Текст — это срединный элемент

схемы коммуникативного акта, которую предельно упрощенно можно, представить в виде трехэлементной структуры: автор (адресант) — текст — читатель (адресат). Первые два элемента этой схемы, используемой для представления любого коммуникативного акта, в художественной коммуникации спаяны весьма жестко... Дело в том, что в отличие от подавляющего большинства типов текстов, создание которых возможно только после совершения определенного события, вещный мир художественного произведения создается по мере создания текста... Форма художественного сообщения и его содержание не существуют отдельно друг от друга, и создатель этого единства всегда присутствует в нем»³³.

Таким образом, многосторонность понятия «текст» и в частности «художественный текст» обязывает выделить в нем то, что является ведущим, вскрывающим его онтологические и функциональные признаки. И в этом отношении определение И.Р. Гальперина, на наш взгляд, будет наиболее полным: «Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку»³⁴.

Развивая эти положения о художественном тексте, Л.Г. Барлас пишет: «Художественно-речевая ткань литературного произведения состоит из множества разнородных компонентов — от слов и грамматических форм до целых оценочно-речевых планов, — отбор, формирование и сочетание которых обусловлены эстетической функцией языка художественной литературы. Это дает основание говорить о художественно-речевой системе произведения, в

³³ Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988. – С. 8-9.

³⁴ Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. —М., 1981. – С. 17.

которой все ее компоненты зависят не только друг от друга, но и от системы в целом»³⁵. Это положение напрямую подводит нас к таким структурно значимым категориям художественного произведения, как сюжет и фабула.

Сюжет является довольно сложным проявлением формальных внутренних связей эпического или драматического произведения. Собственно говоря, понимание того, что такое сюжет, можно найти уже у Аристотеля, который отмечал в «Поэтике»: «Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем... А целое есть то, что имеет начало, середину и конец»³⁶.

Современное толкование термина сложилось в русском литературоведении постепенно и в нынешней интерпретации выглядит так: «Словом сюжет (от фр. *sujet*) обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах»³⁷.

Понимание сюжета как хода событий сложилось еще в XIX веке. Но в русском литературоведении наряду с этим понятием до сих пор существует коррелирующее с ним понятие фабулы. Так, представители формальной школы В. Б. Шкловский и Б.В.Томашевский термином «сюжет» обозначали художественно «обработанную» фабулу, то есть расположение событий, фактов и их подробностей в тексте произведения. «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи... назовем фабулой, — писал Б.В. Томашевский. — Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом»³⁸.

Значительная часть исследователей, для которых художественно значимая связь событий в произведении представляет собой однородное образование, вслед за Л.И. Тимофеевым считает, что целесообразно говорить лишь о сюжете

³⁵ Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. — М., 1978. — С. 143.

³⁶ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения в 4-х томах. -Т.4. М., 1984. — С. 653.

³⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. —М., 2002. — С. 249.

³⁸ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика — М., 1999. — С. 156.

и композиции: «...когда художник раскрывает изображаемых им людей при помощи совершаемых ими поступков, вызываемых жизненными обстоятельствами, мы имеем дело с так называемым сюжетом, как одной из форм композиции»³⁹. Особо этот теоретик литературы оговаривает то обстоятельство, что «...в ряде случаев общее содержание произведения не укладывается только в сюжет, не может быть раскрыто только в системе событий, отсюда — наряду с сюжетом — мы будем иметь в произведении элементы внесюжетные композиция произведения будет в таком случае шире сюжета.

Диалектика сюжета и фабулы. Формальная школа определяла антиномию художественного образа как противоречие между материалом и формой. Разрешалось это противоречие так-материал как нечто инертное, нейтральное преодолевается, одухотворяется «художественной конструкцией», воплощающей активное, творческое начало. При этом понятие «материал» (явления самой действительности, объект искусства) использовалось формалистами как синоним понятия «содержание»: ведь для них содержание — это то, что лежит вне произведения искусства. Произведение понималось как формальная конструкция («содержание-материал, форма-приём»). Для выражения этой концепции и использовались термины «фабула» и «сюжет»: фабула — материал, сюжет-форма.

Такой терминологией воспользовался Л. С. Выготский в труде «Психология искусства» (написан в 1925, впервые опубликован в 1965), излагая свою концепцию искусства как творческого пересоздания жизни: «Соотношение материала и формы в рассказе есть... соотношение фабулы и сюжета»⁴⁰. Примером он берёт «Лёгкое дыхание» Бунина. Фабула здесь — «житейская муть»; но сюжет производит на читателя совсем иное впечатление: «чувство освобождения, лёгкости, отрешённости и совершенной прозрачности жизни, к-рое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе»⁴¹.

³⁹ Там же. — С. 161.

⁴⁰ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. — С. 188.

⁴¹ Там же. — С. 199.

«Житейская история о беспутной гимназистке претворена в лёгкое дыхание бунинского рассказа»⁴². В этом Выготский видит проявление общего закона искусства: «. . . то формальное, которое автор придаёт. . . материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, . . . проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства. . . », чтобы отрешить форму от действительности, «чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение»⁴³.

Верный тезис Выготского: «искусство-творческое пересоздание действительности». Но можно ли это противопоставлять познанию действительности искусством?

Левитан Цилевич: «Материал – это действительность, отражаемая искусством, содержание — это действительность отражённая, осмысленный и творчески переработанный художником».

«. . . Материал «преодолевается» не формой, а содержанием; содержание же выражается в адекватной ему форме».

Споры о том, к чему отнести сюжет-к форме или содержанию.

Формалисты называли сюжетом один из аспектов композиции. В их работах отсутствует термин «композиция» — он заменён «сюжетом». Выготский анализирует только композицию рассказа как «художественное построение», выражающее смысл произведения само через себя. Художественность, с этой точки зрения, создаётся только способом изложения материала.

«Закономерности жизни раскрываются в сюжете многообразно: сюжетным «итогами» (одинокость Печорина, преуспевание Ионыча, метания Григория Мелехова); совокупностью сюжетных отношений (изображается поражение-утверждается неизбежность победы: «Враги» Горького, «Разгром» Фадеева); сложным сцеплением сюжетных элементов (скрытый параллелизм в семейной

⁴² Там же. – С. 201.

⁴³ Там же. – С. 208.

судьбе Андрея Болконского, Пьера, Наташи в «В. и мире»; многократное умножением трагедии Нины Заречной в «Чайке»: Медведенко влюблён в Машу, Маша-в Треплева, Треплев-в Нину, Нина-в Тригорина»).

«Фабульное время — это время, в к-рое предполагается совершение излагаемых событий. . .

Фабульное время даётся:

1) датировкой момента действия, абсолютной (когда просто указывается хронологич. момент происходящего, напр., — «в два часа дня 8 января 18** года» или «зимой») или относительной (указанием на одновременность событий или их временное отношение: «через два года» и т.п.),

2) указанием на временные промежутки, занимаемые событиями («разговор продолжался полчаса», «путешествие длилось три месяца», или косвенно «прибыли в место назначения на пятый день»),

3) созданием впечатления этой длительности: когда по объёму речей или по нормальной длительности действий, или косвенно — мы определяем, сколько времени могло отнять излагаемое. Следует отметить, что третьей формой писатель пользуется весьма свободно, втискивая длиннейшие речи в краткие сроки и, наоборот, растягивая краткие речи и быстрые действия на длительные промежутки времени»⁴⁴.

Томашевский рассматривает фабульное время в соотношении с временем повествования, которое он определяет как «то, которое занимает прочтение произведения (соответственно-длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием объёма произведения». К этому Левитан и Цилевич педантично примечают: «Это не вполне верно: время прочтения определяется не только объёмом текста, но и темпом чтения; а темп зависит не только от навыка данного читателя, — он задаётся читателю самим стилем повествования». Ясно, что Томашевский имел в виду среднего читателя, среднее восприятие и средний темп.

⁴⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика — М., 1999. — С. 143-144.

«... Фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом-совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведениях»⁴⁵.

Д. Н. Медриш выделяет в структуре художественного времени три временных слоя: «событийное» время, «фабульное (эпическое)» и «внефабульное (лирическое)» время. «Событийное»-это время протекания события в действительности. Формы поэтического времени Медриш классифицирует в зависимости от литературного рода.

«Известно, — говорит Медриш, — что течение поэтического времени не совпадает с реальным: оно то движется быстрее, чем реальное время, — в повествовании, то синхронно с ним-в диалоге, то замедляет или даже приостанавливает свой бег в описании; оно то последовательно представляет события, в действительности протекающие одновременно, то разветвляется, то обрывается вспять. В этом смысле принято говорить о времени эпическом, или фабульном. . .

В произведениях, где нет событий (или есть только видимость событий, где повествование сводится к высказыванию, короче говоря-в «чистой» (т.е. нефабульной) лирической поэзии стилеобразующим началом становится время лирическое, или внефабульное. (Разумеется, речь здесь идёт об идеально «чистом» эпосе или же об идеально «чистых» лирических произведениях)»⁴⁶.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. – Л., 1974. – С. 3.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. – М., 1953. – Т.1. – С. 271-272.
3. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. – М. – Л., 1952. – Т.7. – С. 223.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. – С. 90-92.

4. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. —Л., 1974. — С. 20.
5. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX—XX века (проблематика и поэтика жанра). — Л., 1979. — С. 4.
6. Макина М.А. Творчество крестьянской «плеяды» в русской литературе начала XX века и «деревенская» проза наших дней // Русская литература, 1980. — №2. — С. 91-92.
7. Салтыков-Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений. — Т.6. — М., 1941. — С. 200.
8. Берковский Н. О повестях Белкина // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. — М.-Л., 1960. — С. 108.
9. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. — Воронеж, 1982. — С. 52.
10. Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. — М., 1978. — С. 143.
11. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения в 4-х томах. -Т.4. М., 1984. — С. 653.
12. Хализев В.Е. Теория литературы. —М., 2002. — С. 249.
13. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. — С. 188.