

О. И. Глазунова

## СЮЖЕТ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ПРИНЦИПЫ ОТОБРАЖЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Обозначая ход событий в литературном произведении, сюжет составляет динамический стержень композиции и на уровне текста соотносится с фрагментами, которые в наиболее общих чертах отображают событийный ряд в соответствии с замыслом автора и логикой повествования. Для писателя творческий процесс является попыткой обозначить проблему, связанную со становлением общества или характера отдельной личности, формированием человеческих чувств и отношений, с тем чтобы, в конечном счёте, понять причины, которые привели к её возникновению, и сделать прогноз на будущее.

Модальный вектор развития литературного произведения занимает в структуре текста основополагающее место: «Всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» [1, с. 200].

Определённая заданность тематики и развития сюжетной линии позволяет выстроить сюжет художественного произведения как единое целое, в котором начало, середина и конец обусловлены причинно-следственными закономерностями и отношением говорящего к содержанию того, о чём он рассказывает.

Как первый аккорд задаёт тональность в музыке, так и первое предложение указывает на эмоциональный настрой произведения, на характер его «звучания» на протяжении всего повествования. Знаменитое начало «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи счастливы...», хотя и облечено в бесстрастную форму философской сентенции, звучит обречённо, и эта обречённость приводит героиню к гибели в финале произведения. «Противоречия в семье как бы стягивают внутри себя противоречия мира» [2, с. 349]. Через трагедию одного человека к читателю приходит понимание несправедливости мироустройства и равнодушия общества.

В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» первое предложение и по форме, и по содержанию напоминает документ — «психологический отчёт одного преступления», а не художественное повествование: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую занимал от жильцов в С — м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К — ну мосту». «Канцелярская» правильность порядка слов, неопределённость наименования героя, как будто это совершенно незнакомый автору человек, и ряд уточняющих обстоятельств в начале предложения вступают в противоречие с принятыми в художественной литературе принципами. Использованные автором сокращения в С — м переулке, к К — ну мосту также можно отнести, скорее, к официально-деловому стилю речи.

В «Евгении Онегине» «первая строфа романа, представляющая прямую речь героя, вводит читателя непосредственно в середину действия, которое получает, однако, продолжение лишь в конце главы с LII по LIV строфу» [3, с. 119–120]. Типичный для XIX века «байронический» принцип построения, в соответствии с которым художественное произведение начинается с монолога героя, у А. С. Пушкина приобретает особые черты: «подчеркнуто-бытовой и сатирический характер эпизода ЕО придавал „байроническому“ зачину пародийный характер» [3, с. 120]. В первом предложении заложен программный смысл развития в «Евгении Онегине» сюжетной линии: свободная разговорная интонация и «своеобразная „дневниковая“ природа повествования» [4, с. 6].

Рассматривая форму как явление развивающееся, Юрий Тынянов отмечал: «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» [5, с. 33]. «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого протекания, этого „развертывания“ вовсе не обязательно вносить временной оттенок. Протекание — динамика — может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живет этим воздействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, — нет факта искусства» [5, с. 34].

Любое действие направлено на объект, и в этом смысле динамический характер построения художественного произведения имеет целью оказать воздействие на читателя. Сюжет литературного произведения, безусловно, является варьированием архетипических сюжетов мировой литературы, однако автор не копирует их (в противном случае не имело бы смысла говорить о самобытности произведения), а лишь заимствует основные черты, которые преломляются в тексте в зависимости от логики развития событий и субъективно-авторских представлений о них.

Отдельные детали повествования могут выходить за рамки целостного восприятия, но узловые моменты развития сюжетных линий остаются в памяти читателя, способствуя проникновению в суть художественного произведения. Выпуская из поля зрения всё второстепенное, сопутствующее, уточняющее, сюжет определяет логику повествования, обозначает знаковые моменты, в которых происходит качественный скачок — переход от одного состояния системы к другому. Качественный скачок предполагает не только наступление нового этапа в развитии сюжетной линии художественного произведения, но и изменение мировоззрения читателя — овладение им новыми знаниями.

«Произведение должно быть сложно построено и прерывисто-неожиданно разрешаемо» [2, с. 117]. В процессе чтения творческое мышление читателя, опережая описываемые события, подсказывает ему возможные варианты разворачивания сюжетных линий, которые часто не совпадают с положением дел, предложенным автором. Сюжет талантливого художественного произведения постоянно колеблется на грани типового, наиболее вероятного в данных обстоятельствах, развития событий и отступления от него, заставляя читателя, обманувшегося в своих ожиданиях, строить всё новые и новые предположения. Возможно, в этом и заключается его роль как «соучастника творчества». «Есть нечто более ценное, чем *оригинальность*: это — *универсальность*.

Первая содержится в этой последней, которая ее использует или нет в зависимости от потребностей» [6, с. 130–131].

Субъективно-авторские линейные схемы развития событий по принципу причинно-следственной связи накладываются на проступающую сквозь них вертикальную иерархическую конфигурацию типовых сюжетов мировой культуры, оказывая на читающего двойственное воздействие. В процессе чтения его сознание постоянно балансирует между неожиданным, принципиально новым, и привычным, давно усвоенным. Авторская интерпретация пробуждает интерес читателя, заставляя его обдумывать происходящее, а соответствие традиционным представлениям, в свою очередь, даёт возможность расслабиться, успокоиться, сохраняя преемственность литературного творчества в целом. Как писал В. Шкловский, «искусство всегда уходит от самого себя, разрушает прошлое для того, чтобы вернуться к нему с новым пониманием» [2, с. 316].

Логические принципы организации на основе синтагматических и парадигматических связанных единств являются неотъемлемой частью языка, их можно выявить на любом его уровне: в морфологическом строении слова и его структурных составляющих, в лексическом и грамматическом значениях, при вхождении слова в парадигму, образованную на основе общего признака (синонимические отношения) или противопоставлении по этому признаку (антонимические отношения), при образовании синтагм — линейных языковых образований и образных языковых конструкций.

Н. В. Павлович отмечает, что каждый поэтический образ, участвующий в создании метафорического значения, существует в ряду семантически связанных образов, которые в совокупности представляют модель, правило или парадигму, определяющую стереотипы ментального восприятия действительности. «Парадигма образа — это инвариант ряда сходных с ним образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления» [7, с. 7]. Например, парадигма «время» — «вода» реализуется в метафорических конструкциях «вода журчащих столетий», «течение времени» и т. д.

«Правильное, или, как обычно говорят, логичное, мышление — это мышление по законам логики, по тем абстрактным схемам, которые фиксируются ими. Законы логики составляют тот невидимый каркас, на котором держится последовательное рассуждение» [8, с. 13]. В художественном тексте в качестве каркаса, на котором держится произведение, выступает сюжет. Выделяя в повествовании ключевые моменты, которые усложняются и развиваются, сюжет художественного произведения постоянно балансирует на грани прогнозируемого, ожидаемого и случившегося, тем самым имитируя саму жизнь, заставляя читателя поверить в подлинность происходящего. «История искусства не монотонна. Неожиданность перелома явления, мы могли бы сказать, и есть перипетии. Это разрешение кажущейся невозможности» [2, с. 117].

Организация любой языковой структуры основана на подчинении и предполагает сосуществование в языковых единицах любого уровня разных по значимости компонентов: корня и всех остальных морфем в составе лексемы, главного и зависимого слов в словосочетании, главных и второстепенных членов в предложении. Иерархический принцип не теряет своей актуальности и в более сложных текстовых образованиях, объединяющих несколько предложений на основе единой тематики.

Выделение в абзаце предложения или нескольких предложений, передающих суть информационного сообщения, является наиболее актуальным при реферировании

научных текстов, однако и в случае поисков эксплицитных форм выражения сюжетной линии художественного произведения этот приём может оказаться эффективным.

Во втором абзаце романа Л. Толстого «Анна Каренина» таким информационным центром является второе предложение: «Все смешалось в доме Облонских. **Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме.** Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. Жена не выходила из своих комнат, мужа третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные; англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать ей новое место; повар ушел еще вчера со двора, во время обеда; черная кухарка и кучер просили расчета».

В приведённом выше отрывке первое предложение вводит читателя в суть дела, а последующие, начиная с третьего, лишь уточняют детали того, что произошло. Главная же информация — сообщение о конфликте — содержится во втором предложении абзаца.

Попробуем, следуя данному принципу, сократить текст первых двух глав романа «Анна Каренина» до отдельных предложений и прокомментируем их с точки зрения бифуркационных моделей развития:

1. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме. Автор использует один из наиболее распространённых сюжетов в мировой литературе, который строится на конфликте, вызванном неверностью мужа.

2. Он (муж, Степан Аркадьич) раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены. Но он чувствовал всю тяжесть своего положения и жалел жену, детей и себя. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *герой раскаивается в том, что он сделал*; 2) *герой не раскаивается в том, что он сделал*. Раскаянье в данном случае является следствием того, что совершил герой (т.е. причины). В развитии сюжетной линии автор выбирает неожиданное решение, совмещающее две противоположные возможности: *герой раскаивается, но не в том, что он сделал, а в том, что не смог это скрыть*. Неожиданное решение смягчается указанием на переживания героя по поводу случившегося.

3. «Там видно будет», — сказал себе Степан Аркадьич и громко позвонил. На звонок тотчас же вошел старый друг, камердинер Матвей, неся платье, сапоги и телеграмму. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *герой просит прощения у жены и детей*; 2) *герой старается забыть о случившемся*. И вновь автор произведения выбирает неожиданный ход: *герой не старается забыть о случившемся, но откладывает решение проблемы*.

4. Разорвав телеграмму, он (Степан Аркадьич) прочёл её, догадкой поправляя перевёрнутые, как всегда, слова, и лицо его просияло. — Матвей, сестра Анна Аркадьевна будет завтра, — сказал он. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *Телеграмма оказалась случайной, не имеющей отношения к развитию событий*; 2) *Телеграмма имеет непосредственное отношение к развитию событий*. Автор выбирает второй вариант, внося в него коррективы: теле-

грамма не имеет к случившемуся непосредственного отношения, но вводит в сюжет посредника, который может оказать влияние на события.

5. Степан Аркадьич уже был умыт и расчесан и собирался одеваться, когда Матвей вернулся в комнату. <...> — Дарья Александровна приказали доложить, что они уезжают, — сказал он. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) Жена Степана Аркадьича решает простить его; 2) Жена Степана Аркадьича не прощает его и предпринимает ответные действия. Автор останавливается на втором из возможных вариантов, доводя его до критического уровня.

6. Степан Аркадьич помолчал. Потом добрая и несколько жалкая улыбка показалась на его красивом лице. — А? Матвей? — сказал он, покачивая головой. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) герой идёт к жене, чтобы остановить её; 2) герой облегчённо вздыхает или не обращает на информацию об отъезде жены никакого внимания. Решение, которое выбирает автор, не соответствует ни одному из типовых прогнозов: герой не знает, что делать, и ищет ответа у камердинера.

7. — Ну что? — сказал он (Степан Аркадьич) уныло. — Вы сходите, сударь, повинитесь еще. Авось бог даст. Выслушав совет Матвея, Степан Аркадьич отправляется к жене просить прощения.

Выбор предложений, обозначающих узловые моменты развития сюжетной линии, основан на том, что они могут быть прочитаны один за другим при сохранении общей логики повествования. Выстроенные в сюжетную линию фрагменты текста дают читателю представление не только о разворачивающихся в романе событиях, но и о героях произведения: читатель узнаёт о нерешительном характере Степана Аркадьича, о непримиримости Дарьи Александровны и невозмутимом спокойствии слуги Матвея.

Направление развития событий в художественном произведении и их интерпретация, заложенные автором на этапе формирования замысла, являются движущей силой творческого процесса, подчиняющей себе множественные переплетения сюжетных линий и соответствие их структурно-семантическим единицам текста разной размерности. При желании или в случае необходимости выделенные фрагменты можно сократить до трёх пунктов: 1, 2, 4. Можно пойти и дальше: последовательно сокращая текст, ограничить сюжет несколькими фразами или просто названием, которое, как правило, даёт наиболее общее представление о литературном произведении.

С другой стороны, исследователь художественного текста может двигаться и в обратном направлении, постепенно расширяя структуру сюжета за счёт включения в него промежуточных событий:

1. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме.
- 1а. На третий день после ссоры князь Степан Аркадьич Облонский — Стива, как его звали в свете, — в обычный час, т. е. в восемь часов утра, проснулся не в спальне жены, а в своём кабинете, на сафьянном диване.
- 1б. Неприятнее всего была та первая минута, когда он, вернувшись из театра, весёлый и довольный, с огромною грушей для жены в руке, не нашёл жены в гостиной; к удивлению, не нашёл её и в кабинете и, наконец, увидел её в спальне с несчастною, открывшею всё, запиской в руке.

- 1в. Вместо того чтоб оскорбиться, откаться, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным — всё было бы лучше того, что он сделал! — его лицо совершенно невольно («рефлексы головного мозга», — подумал Степан Аркадьич, который любил физиологию), совершенно невольно вдруг улыбнулось *привычною, доброю и потому глупою улыбкой*.
- 1г. Увидав эту улыбку, Долли *вздрыгнула, как от физической боли*, разразилась, со свойственной ей горячностью, потоком жёстоких слов и выбежала из комнаты.
2. Он раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены. Но он чувствовал всю тяжесть своего положения и жалел жену, детей и себя.

В отличие от краткого варианта развития сюжетной линии первой и второй глав «Анны Карениной» (предложения 1–7), подробный вариант включает ретроспективные подробности (предложения 1а, 1б, 1в), т. е. меняет направление движения событий в романе по оси времени, давая возможность читателю составить более полную картину того, что происходит.

Возможность расширения и сокращения смыслового содержания художественного произведения свидетельствует о корреляции, которая существует между сюжетом и текстом в определённых поворотных моментах повествования. Безусловно, любое сокращение — это всегда упрощение, следовательно, усечённые варианты представления художественного текста не могут претендовать на полноту целого, они только указывают на иерархическую структуру организации содержания и формы литературного произведения.

Не вызывает сомнений тот факт, что между текстовыми и смысловыми структурами художественного произведения невозможно установить однозначное соответствие, так как «усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объём информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры» [9, с. 17]. В условиях, когда содержание значительно превышает возможности отдельно взятых языковых единиц, соответствие текста смыслу в наиболее значимых точках развития сюжетной линии позволяет сохранять структурную целостность художественного произведения.

На каждом этапе построения текста сопутствующие события или обстоятельства, которые автор включает в повествование, расширяют художественное пространство, позволяя читателю получить дополнительные представления о событиях и героях литературного произведения. Так, груша, которую Степан Аркадьич захватил для жены на обеде у приятеля, свидетельствует о том, что у семьи Облонских, по-видимому, стеснённые финансовые обстоятельства (груша для жены — это лакомство, а не повседневная пища), а также о том, что, несмотря на измены, Степан Аркадьич думает и по-своему заботится о жене.

Однако детали становятся доступными только в том случае, если сохраняется представление о форме — организованном целом, сложившемся на данном этапе повествования. Точки пересечения элементов сюжета литературного произведения с фрагментами текста, которые наиболее полно отражают соответствие содержания форме, определяются интересами читателей, которые во время чтения должны удерживать в памяти узловые моменты повествования, оставаясь в рамках развития сюжетной линии.

Количество необходимых читателю информационных «зацепок» зависит от способности человека воспринимать и хранить информацию, чтобы на её основе двигаться дальше, осмысливая происходящее. Отсюда возможность свободы выбора ключевых моментов в развитии сюжетной линии. Для каждого читателя необходим свой набор фактов, на основе которых он может прийти к пониманию структуры и смысла художественного произведения, разрешить возникающие в художественном тексте противоречия, соотнести их с проблемами реальной действительности, понять позицию автора и выработать свой взгляд на описываемые события.

«Сюжет — это отвержение мнимых разгадок во имя истинной разгадки» [2, с. 316]. Читатель, который не имеет достаточной подготовки и не способен с первого раза разобраться в перипетиях сюжетной линии, вынужден перечитывать текст до тех пор, пока его возможности восприятия не будут соответствовать уровню художественного произведения. «Роман — это не соединение новелл. Это не лестница, которая поднимается на четвертый, на двадцатый этаж. Это сложная игра с вниманием человека» [2, с. 274].

Фрагменты текста, соотносящиеся с наиболее важными моментами повествования, являются определёнными маяками в структурно-содержательной организации художественного текста, представляя собой подобие узловых точек сложного орнамента, которые отмечают пересечение разных сюжетных линий и задают определённый порядок их построения.

Таким образом, при анализе художественного произведения можно выделить сюжет как цепь событий, которые соотносятся с традиционными сюжетными линиями («иконическими изобразительными знаками» (Ю. Лотман)), и обозначающий его текстовый материал, сгруппированный в соответствии с функциональными установками автора на основе системы образных средств и существующих в языке правил. Чтобы понять принципы организации художественного текста, представим себе процесс, обратный его созданию.

При ослаблении связей между компонентами сюжетных линий — в случае движения системы в сторону энтропии (состояния максимального равновесия системы, которое характеризуется независимостью её компонентов) — в литературном произведении прежде всего обозначатся, выделятся в самостоятельные единицы события, соответствующие типовым сюжетам мировой культуры. В романе «Анна Каренина» это измена мужа в семье Облонских; выгодное, но несчастливое замужество и семейная жизнь Анны; запретная любовь между Анной и Вронским; сватовство с преодолением препятствий и счастливая женитьба Константина Лёвина и т. д. Далее сюжетные линии романа распадутся на образы главных и второстепенных персонажей и систему отношений между ними.

Литературные произведения можно условно разделить на две категории в зависимости от того, что составляет в них основу развития сюжетной линии: система образов главных персонажей (номинативный тип построения) или система разворачивающихся между ними отношений (атрибутивно-предикативный тип). Например, в басне на первое место выходят отношения между героями, а их образы, как правило, имеют типовое, условно-обобщённое значение. При формировании замысла басни автор использует общепринятые представления, восходящие к устному народному творчеству. Данный принцип презентации художественного материала лежит в основе литературного творчества в целом: чем более абстрактными, схематичными являются персонажи, тем большее значение приобретают отношения между ними.

Басня относится к традиционным жанровым формам, существующим со времен древности. Любая попытка изменить, исправить её сюжет (например, сделать так, чтобы муравей пожалел стрекозу и впустил её в свой дом<sup>1</sup>) вступает в противоречие с системой этических коллективных представлений, в данном случае о справедливости, а потому обречена на неудачу. Стоит отметить, что особое место в системе художественных произведений атрибутивно-предикативного типа построения занимают лирические стихотворения, в основе которых лежит отношение поэта (лирического героя) к окружающему миру.

С развитием литературных жанров происходила детализация образов, они наделались мыслями, чувствами, характерными чертами, приближенными к реальности. В рассказах, повестях, романах, пьесах классической литературы главные персонажи становятся выразителями сюжетного действия, занимая центральное место в структуре повествования. Отмечая их наиболее значимые черты, писатели создавали портреты «героев своего времени». Взаимоотношения между героями литературного произведения стали строиться на основе их личностных характеристик и, как правило, занимали вторичное положение в структуре художественного повествования.

Образы героев классической литературы отражают представления писателя об общечеловеческих ценностях и не подвержены девальвации, в то время как предметы, которые их окружают, и обстоятельства, которые им сопутствуют, часто имеют условное историческое значение в тексте художественного произведения. Но иногда они могут менять статус в зависимости от целей и задач автора. Например, образ Петербурга в «Преступлении и наказании» является не только местом, где происходят события: город имеет мистическую связь с героями романа, он определяет их мысли и направляет действия.

Развитие сюжета определяется логикой, т.е. причинно-следственными отношениями. Следовательно, сюжет — структура, обусловленная принципами мотивации. Текст же художественного произведения — структура семантически обусловленная, основу которой составляет соответствие языковой форме сложного многопланового содержания, заключённого в рамки субъективно-авторских о нём представлений. «Принцип многоплановости, которая возникает в результате вхождения одних и тех же элементов во многие структурные контексты, исторически сделался одним из центральных свойств поэтической семантики. Видимо, именно здесь кроется одно из наиболее глубоких отличий структуры искусства от всех других моделирующих систем» [9, с. 92].

Если развитие сюжета происходит в соответствии с логическими принципами причинно-следственной связи, то способность языковых единиц вступать в синтагматические отношения друг с другом определяется их семантическим значением. Образы действующих лиц литературного произведения и складывающиеся между ними отношения превращают текст в динамическую систему, в которой отдельные языковые единицы выстраиваются в определённой автором последовательности.

Текстовый материал по отношению к сюжету выступает как структура вторичная, обозначающая, функционально обусловленная. Как летательный аппарат строится

---

<sup>1</sup> С. Л. Выготский отмечает, что рассказ в басне «имеет свои собственные законы, которыми он направляется, не считаясь с законами морали», и в качестве примера приводит басню Измайлова, который заканчивает рассказ о стрекозе следующими стихами: «Но это только в поучение ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал» [1, с. 143].

в соответствии с заданными характеристиками его полёта, так и текст литературного произведения подчинён задачам развития сюжетной линии, которые ставит перед собой автор. По мнению Л. С. Выготского, настоящее произведение искусства напоминает «машину тяжелее воздуха... т. е. нечто такое, что с самого начала в силу своих свойств как будто бы противоречит полету и не дает ему развиваться. Это свойство, эта тяжесть материала все время противодействует полету, все время тянет вниз, и только из преодоления этого противодействия возникает настоящий полет» [1, с. 285].

Ощущение полёта мысли автора над действительностью складывается в художественном тексте благодаря преодолению инертности языкового материала. Как в биологических системах эволюция сводится к приспособлению организма к условиям существования во внешнем мире, так и в художественном произведении языковые формы и их значения постоянно трансформируются, уточняются, преодолеваются, чтобы обрести новый смысл, соответствующий мыслям, чувствам и представлениям автора.

Сюжет соединяет художественное произведение в единое целое. Для бессюжетных текстов подобным стержнем является унификация представленных языковых единиц по определённым параметрам и порядок их расположения в тексте. «Бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство» [9, с. 286]. Номинативный способ презентации и описания объектов окружающего мира и отношений между ними наиболее наглядно представлен в словарях различного типа.

В основе построения бессюжетных текстов лежит незыблемость организационных принципов, в то время как при создании художественного произведения типовой сюжет, который все привыкли видеть в качестве выражения определённых сложившихся ситуаций и отношений, меняет своё значение. Но понимаем мы это не сразу, а лишь после того, как совместим причину со следствием: «Жена узнала, что муж был в связи с бывшей в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме» (причина) — «Он (муж) раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены» (следствие). Вместо типовых вариантов развития сюжетной линии *муж — злодей / муж — жертва* или *раскаивается / не раскаивается* автор выбирает неожиданное решение: не злодей и не жертва; он раскаивается, но не в том, что он сделал, а в том, что не смог это скрыть. Переход от причины к следствию в тексте романа дополняется различной информацией, представленной на фонетическом, лексическом, грамматическом, коммуникативном и стилистическом уровнях.

Наряду с информативной функцией, связанной с отображением ключевых событий литературного произведения, типовой сюжет, использованный в качестве основы, обладает эмоциональными, оценочными, эстетическими, стилистическими и даже идеологическими функциями, которые раскрываются в художественном тексте в соответствии с целевой установкой автора или нейтрализуются, если в этом есть необходимость. «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые» [9, с. 19].

Построение смысла художественного произведения через структуры текста с помощью привлечения типовых архетипических сюжетов соответствует принципу метафорической конструкции. Традиционный сюжет (иконографический образ) используется в литературном произведении в качестве вспомогательной структуры — метафоры, предназначенной для актуализации определённого значения или целого ряда значений.

В басне иносказательный, обобщенный метафорический смысл сюжета определяет её значение, давая возможность читателю самому соотнести прочитанное с теми или иными ситуациями, имевшими место в его жизни. Так как метафора является понятийно-образным аналогом некоего предикативного смысла, как правило, соотносимого с лексическим знаком — словом или рядом слов, то басня выступает как её аналитическая разновидность. Басня представляет собой сложную, многокомпонентную структуру, значение которой, основанное на выражении наиболее общего — архетипического, предикативного или квалификационного, оценочного смысла, может быть передано иконографически — в виде картинки, зарисовки, жанровой сценки.

Читатель сам интерпретирует метафорический сюжет басни, в то время как в романе, рассказе или повести в роли интерпретатора выступает автор, адаптируя типовой сюжет к представлениям читателя о действительности, включая его в заданные пространственно-временные рамки повествования. Неожиданные сюжетные повороты, «обманутые» ожидания читателя, построения по принципу «тезис — антитезис — синтез» лишают текст монотонности, стимулируют работу мысли, приводят её в движение, способствующее осмыслению событий и получению новых знаний. Как заметил Ю. М. Лотман, «деавтоматизирующую роль новая структурная подсистема сможет выполнить только в том случае, если она не заменит (разрушит, отбросит) старую, а будет функционировать одновременно с ней так, чтобы каждая из них выступала в качестве фона другой» [9, с. 96]. Типовой сюжет является источником, а не проводником. И в том, и в другом случае успешная его интерпретация зависит не только от структуры образа (знака), но и от умения адресата постичь закодированный автором смысл. Личность истолкователя определяет значение переноса, а не его традиционное содержание.

События, описанные в художественном произведении, — вымысел, но вымысел, который для читателя находится на грани реальности. Вовлечённый в развитие сюжетных линий читатель не только способен вообразить себя среди героев литературного произведения, но и испытывает психологическую потребность стать одним из них, чтобы реализовать не востребованные в жизни возможности, почувствовать себя если не автором-творцом, то хотя бы одним из игроков в ролевой игре художественного повествования.

Если в основе научных исследований лежит стремление понять окружающий мир, то значение художественной литературы заключается в том, чтобы дать человеку познать самого себя, свои желания, способности, границы эмоционального и физического. «Создавая человеку условную возможность говорить с собой на разных языках, по-разному кодируя свое собственное „я“, искусство помогает человеку решить одну из существеннейших психологических задач — определение своей собственной сущности» [9, с. 83].

Заданная типовым сюжетом схема отношений между героями художественного произведения постоянно меняется, заставляя читателя не только обдумывать и оценивать происходящее, опираясь на свой опыт, эмоциональное состояние и имеющиеся в его распоряжении логические схемы мышления, но и принимать решения относительно вероятностного развития событий. «Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам» [1, с. 317]. В сюжетных коллизиях заложен импульс для активизации (хотя бы на уровне сознания) этих действий. Не порождая из себя того или иного практического действия, искусство «приготавливает организм к этому действию» [1, с. 313].

Творчество является той сферой, которая призвана разрушать автоматизм восприятия, формируя отличный от стереотипов взгляд на действительность. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно*» [2, с. 15].

Возвращая читателю ощущение жизни, остроту переживания каждого её мгновения, автор и сам должен обладать (и даже в большей степени, чем читатель) способностью глядеть на мир самостоятельно и пристрастно. Размышляя над особенностями построения произведений Л. Толстого, В. Шкловский пишет: «Прием остранения у Л. Н. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах» [2, с. 15–16].

Выстраивая сюжетную линию художественного произведения, писатель постоянно заставляет читателя «обманываться» в своих ожиданиях, предлагая те схемы и коллизии, которые меньше всего можно было бы предположить в сложившихся обстоятельствах. «Произведение жизнеспособно, если оно с успехом противится тем заменам, которые мысль *активного*, неподатливого читателя стремится навязать его элементам» [6, с. 129]. Данный принцип, соответствующий бифуркационным моделям развития, является своеобразным двигателем развития сюжета и становления характеров действующих лиц литературного произведения. По мысли Выготского, «задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить ее пойти кривыми путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдем те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пьеса описывает свою кривую орбиту» [1, с. 231].

Анализируя переплетение сюжетных линий «Гамлета», Л. С. Выготский приходит к выводу, что у Шекспира действие трагедии постоянно развивается вопреки наиболее вероятным логическим схемам, «чтобы мы могли острее ощутить те уклоны и петли, которые оно описывает на самом деле» [1, с. 231]. Фабула трагедии заключается в следующем: «Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца», в то время как сам сюжет развивается совсем в ином направлении: «Гамлет не убивает короля» [1, с. 255].

«В сознании зрителя, — по мысли Выготского, — всё время соединены две несоединимые идеи: с одной стороны, он видит, что Гамлет должен отомстить, он видит, что никакие ни внутренние, ни внешние причины не мешают Гамлету сделать это; больше того, автор играет с его нетерпением, он заставляет его видеть воочию, когда меч Гамлета занесен над королем и затем вдруг, совершенно неожиданно, опущен; а с другой стороны, он видит, что Гамлет медлит, но он не понимает причин этой медлительности и он все время видит, что драма развивается в каком-то внутреннем противоречии, когда перед ней все время ясно намечается цель, а зритель ясно сознает те отклонения от пути, которые совершает в своем развитии трагедия» [1, с. 230–231].

Двойственность восприятия и неожиданная для читателя развязка составляют основу развития сюжетных линий классического литературного произведения. Как заметил А. С. Пушкин, «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив». Надо сказать, что и Дездемона в трагедии Шекспира меньше всего похожа на лживую, по-

рочную женщину, которая может дать повод для ревности. «Именно здесь, — по мысли Выготского, — достигает своего апогея трагический эффект, когда неревнивый Отелло убивает из ревности не заслуживающую ревности Дездемону» [1, с. 288]. Буйство страстей в трагедии достигает своего предела и требует разрешения, вот почему развязка, сколь печальной она ни была бы, несёт в себе освобождение от того эмоционально-чувственного состояния, в котором пребывал читатель на протяжении знакомства с художественным произведением.

«Трагедия есть буйство максимальной человеческой силы, поэтому она мажорна» [10, с. 155]. Виктор Шкловский считал, что смысл и жизнеутверждающий пафос искусства заключаются в его соответствии внутренним ожиданиям читателя, т. е. присутствующим в его сознании нравственным и этическим нормам: «Искусство справедливо. Поэтому человек может смотреть на трагедию. Искусство не только протирает стекла, которые открывают перед нами мир. Искусство учит нас видеть и понимать мир, который так часто бывает обманут и окровавлен» [2, с. 308].

Сюжет художественного произведения выполняет функцию посредника, с помощью которого автор доводит до читателя свои взгляды. Сюжетная линия выстраивается таким образом, чтобы дать возможность читателю с разных сторон взглянуть на проблему и выбрать свою собственную точку зрения, которая может совпадать или не совпадать с точкой зрения автора. В. Б. Шкловский пишет: «Гамлет ощущает королевский двор как тюрьму. Пафос трагедии направлен против спокойных людей. Драма Чехова показывает главного героя не для того, чтобы его пожалеть, а чтобы осудить мир, который его уничтожил» [2, с. 355].

То же самое можно сказать и о романе Сервантеса «Дон Кихот». Хотя в этом романе В. Б. Шкловский усматривает другой, более важный смысл, к которому подводит развитие сюжетной линии: «Роман стал бессмертным не потому, что Дон Кихота били и смеялись. Роман стал бессмертным потому, что Дон Кихот боролся» [2, с. 294]. От себя добавим, что Дон Кихот не просто боролся, а боролся в абсолютно безвыходных, с точки зрения читателя, ситуациях. И это выделяет роман Сервантеса среди других сходных по сюжету произведений, делая его бессмертным.

Иерархическая структура восприятия, вершину которой составляет представление, сохраняющееся у читателя после прочтения, отличает талантливое произведение от сиюминутного, направленного на решение частных задач. В сознании человека изначально заложена страсть к обобщению, в процессе которого всё поверхностное, случайное, единичное отбрасывается и внимание сосредоточивается на тех признаках, которые носят устойчивый характер, т. е. повторяются в ряде предметов или явлений. Данный принцип мышления не зависит от времени. «Законы мысли повсюду одни и те же, и... заключение, выводимое первобытным человеком, есть разумное заключение из тех данных, которые ему известны» [11, с. 110].

Талантливый писатель не довлеет над сознанием читателя, стараясь во что бы то ни стало довести до него свою точку зрения, — наоборот, он описывает ситуации таким образом, что тот вынужден сам делать выводы, решать проблемы, стараясь восполнить пропущенную информацию, соединяя и обобщая разрозненные части литературного произведения в единое целое. Д. С. Лихачёв обратил внимание на раздробленный характер построения романов Ф. М. Достоевского: «Мир Достоевского „работает“ на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обозревается с раз-

ных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей. <...> События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны» [12, с. 83].

Художественная мысль реализует себя через структуру текста и не может существовать вне этой структуры. Совмещение в романе противоположных взглядов, точек зрения и не связанных, на первый взгляд, событий выглядит как мозаичное панно с утраченными фрагментами, которые читатель должен восстановить, исходя из своего опыта и степени понимания прочитанного. «Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, — во всяком случае, в его элементарной форме» [12, с. 84].

С другой стороны, знакомство с выдающимся художественным произведением напоминает сложную шахматную партию, в которой автору отводится доминирующая позиция. Столкнувшись с неожиданным ходом в развитии сюжетной линии, читатель вынужден «отвечать», предлагая тот или иной вариант продолжения. Однако каждый раз автор, как опытный шахматист, направляет действие в неожиданное русло, разыгрывая партию по своим правилам, выстраивая повествование исходя из принципов, которые читателю часто неизвестны.

Через противоречия и неожиданные решения в развитии сюжетной линии художественный текст обретает смысл. Творческий импульс, который закладывается в художественном произведении, наделяет его возможностями не просто хранить информацию и передавать её в пространстве и времени, но и оказывать воздействие на сознание читателей, заставляя их двигаться дальше, находить в исходном материале всё новые смысловые значения. Перипетии или неожиданные повороты в сюжетной линии позволяют привлечь внимание читателя к узловым моментам развития сюжета, предлагая ему остановиться и рассмотреть события более внимательно и под разными углами зрения. В этом, с нашей точки зрения, и заключается задача писателя.

#### Литература

1. *Выготский Л. С.* Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 572 с.
2. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 383 с.
3. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.
4. *Немзер А.* «Евгений Онегин» и творческая эволюция Пушкина // Волга. 1999. № 6. С. 3–16.
5. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные статьи. М.: Аграф, 2002. С. 29–166.
6. *Валери П.* Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 506 с.
7. *Павлович Н. В.* Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Наука, 1995. 491 с.
8. *Ивин А. А.* Логика. Учебное пособие. 2-е изд. М.: Знание, 1998. 234 с.
9. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
10. *Волькенштейн В.* Драматургия: метод исследования драматургических произведений. М.: Новая Москва, 1923. 181 с.
11. *Спенсер Г.* Основания социологии: в 2 т. СПб.: И. И. Билибин, 1876. Т. 1. 897 с.; 1877. Т. 2. 497 с.
12. *Лихачёв Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

Статья поступила в редакцию 13 октября 2011 г.