**Сюжет как форма художественного произведения**

Петр Алексеевич Николаев

После предметной детализации логичнее всего продолжить разговор о форме, имея в виду ее важнейший элемент - сюжет. По распространенным представлениям в науке, сюжет образуется характерами и организуемой их взаимодействиями авторской мыслью. Классической формулой в этом отношении считается положение М.Горького о сюжете: "... связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей - история роста и организация того или иного характера, типа". В нормативной теории литературы это положение всячески развито. В ней говорится, что сюжет - это развитие действий в эпическом произведении, где непременно присутствуют художественные типы и где существуют такие элементы действия, как интрига и коллизия. Сюжет здесь выступает как центральный элемент композиции с ее завязкой, с кульминацией, развязкой. Мотивирована вся эта композиция логикой характеров с их предысторией (пролог произведения) и завершением (эпилог). Только таким образом, установив подлинные внутренние связи между сюжетом и характером, можно определить эстетическое качество текста и степень ее художественной правдивости. Для этого следует внимательно всмотреться в логику авторской мысли. К сожалению, это осуществляется не всегда. Но вот рассмотрим школьный пример. В романе Чернышевского "Что делать?" есть одна из сюжетных кульминаций: Лопухов совершает мнимое самоубийство. Он мотивирует это тем, что не хочет мешать счастью его жены Веры Павловны и друга Кирсанова. Вытекает такое объяснение из утопической идеи "разумного эгоизма", выдвинутой писателем и философом: нельзя строить свое счастье на несчастье других. Но почему такой способ разрешения "любовного треугольника" избирает герой романа? Боязнь общественного мнения, которое может осудить распад семьи? Странно: ведь книга посвящена "новым людям", которые должны, по логике своего внутреннего состояния, не считаться с этим мнением. Но писателю и мыслителю в данном случае важнее было показать всесилие его теории, представить ее как панацею от всех затруднений. И получилась не романическое, а иллюстративное разрешение конфликта - в духе романтической утопии. И потому "Что делать?" - далеко не реалистическое произведение.

Но вернемся к вопросу о связи предметных и сюжетных деталей, то есть деталей действия. Теоретики сюжета представили обилие примеров подобной связи. Так, у персонажа из повести Гоголя "Шинель" портного Петровича - табакерка, на крышке которой намалеван генерал, а лица нет - оно проткнуто пальцем и заклеено бумажкой (как бы олицетворение бюрократии). Анна Ахматова говорит о "значительном лице" в той же "Шинели": это шеф жандармов Бенкендорф, после разговора с которым умер друг Пушкина поэт А.Дельвиг, редактор "Литературной газеты" (разговор касался стихотворения Дельвига о революции 1830 года). В гоголевской повести, как известно, после разговора с генералом умирает Акакий Акакиевич Башмачкин. Ахматова вычитала в прижизненном издании: "значительное лицо стал в сани" (Бенкендорф ездил стоя). Помимо всего прочего эти примеры говорят о том, что сюжеты, как правило, берутся из жизни. Искусствовед Н.Дмитриева критикует Л.Выготского, известного психолога, ссылающегося на слова Грильпарцера, который говорит о чуде искусства, превращающего виноград в вино. Выготский говорит о превращении воды жизни в вино искусства, но воду нельзя превратить в вино, а виноград - можно. Это - выявление реального, познание жизни. Е.Добин и другие теоретики сюжета приводят многочисленные примеры трансформации именно реальных событий в художественные сюжеты. В основе сюжета все той же "Шинели" лежит услышанная писателем история чиновника, которому сослуживцы подарили лепажевское ружье. Плывя на лодке, он не заметил, как оно зацепилось за камыши и затонуло. Чиновник умер от расстройства. Все слушавшие эту историю, смеялись, а Гоголь сидел, печально задумавшийся - вероятно, в его сознании и возник сюжет о чиновнике, погибшем из-за потери не предмета роскоши, а необходимого в зимнем Петербурге одеяния - шинели.

Очень часто именно в сюжете наиболее полно представлена психологическая эволюция персонажа. "Война и мир" Толстого, как известно - эпическое повествование о коллективном, "роевом", и индивидуалистическом, "наполеоновском" сознании. Именно в этом суть художественной характерологии Толстого применительно к образам Андрея Болконского и Пьера Безухова. Князь Андрей в ранней молодости мечтал о своем Тулоне (о том месте, откуда начинал свою карьеру Бонапарт). И вот князь Андрей лежит, раненный на Аустерлицком поле. Он видит и слышит, как Наполеон ходит по полю между трупами и, остановившись около одного, произносит: "Какая красивая смерть". Это кажется Болконскому фальшивым, картинным, и здесь начинается постепенное разочарование нашего героя в наполеонизме. Дальнейшее развитие его внутреннего мира, полное освобождение от иллюзий и эгоистических упований. И заканчивается его эволюция словами о том, что ему дорога правда Тимохина и солдат.

Внимательное рассмотрение связи между предметными деталями и сюжетом помогает открыть подлинный смысл художественного творения, его универсальность, содержательную многослойность. В тургеневедении, например, сложилась точка зрения, согласно которой знаменитый цикл писателя "Записки охотника" - это художественные очерки, поэтизирующие крестьянские типы и критически оценивающие социальный быт крестьянских семей, сочувствующие детям. Однако стоит посмотреть на один из самых популярных рассказов этой серии "Бежин луг", как станет очевидной неполнота такого взгляда на художественный мир писателя. Кажется загадочной резкая метаморфоза во впечатлениях барина, возвращающегося с охоты в сумерках, о смене состояния в природе, которая предстает его взору: ясное, спокойное, вдруг становится туманным и пугающим. Очевидной, житейской мотивировки здесь нет. Точно так же подобные резкие перемены представлены в реакции детей, сидящих у костра, на происходящее в ночи: легко познаваемое, спокойно воспринимаемое, резко превращается в неясное, даже в какую-то чертовщину. Конечно, в рассказе представлены все указанные выше мотивы "Записок охотника". Но несомненно, что мы должны вспомнить о немецкой философии, которую изучал Тургенев, находясь в германских университетах. Он вернулся в Россию, находясь под властью материалистических, фейербахианских, и идеалистических, кантианских, идей с их "вещью в себе". И это смешение познаваемого и непознаваемого в философском мышлении писателя проиллюстрировано в его беллетристических сюжетах.

Связь сюжета с его реальным источником - это очевидная вещь. Теоретиков сюжета более интересует собственно художественные "прототипы" сюжетов. Вся мировая литература в основном опирается на такую преемственность между художественными сюжетами. Известно, что Достоевский обратил внимание на картину Крамского "Созерцатель": зимний лес, стоит мужичонка в лаптишках, что-то "созерцает"; он бросит все, уйдет в Иерусалим, предварительно спалив родное село. Именно таков и Яков Смердяков у Достоевского в "Братьях Карамазовых"; он тоже сделает что-то подобное, но как-то по-лакейски. Лакейство как бы предопределено крупными историческими обстоятельствами. В том же романе Достоевского Инквизитор говорит о людях: будут робки и прижиматься к нам, как "птенцы к наседке" (Смердяков прижимается по-лакейски к Федору Павловичу Карамазову). Чехов говорил о сюжете: "Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы в ней, как в фильтре, осталось только то, что важно или типично". Что же таким важным является в сюжете? Процесс влияния сюжета, охарактеризованный Чеховым, позволяет сказать, что его основой является конфликт и сквозное действие в нем. Оно, это сквозное действие, есть художественное отражение философского закона, согласно которому борьба противоречий не только лежит в основе процесса развития всех явлений, но и необходимо пронизывает каждый процесс от его начала до его конца. М.Горький говорил: "Драма должна быть строго и насквозь действенна". Сквозное действие - главная действующая пружина произведения. Оно направлено к общей, центральной идее, к "сверхзадаче" произведения (Станиславский). Если нет сквозного действия, все куски пьесы существуют порознь друг от друга, без всякой надежды ожить (Станиславский). Гегель говорил: "Так как сталкивающееся действие нарушает некоторую противостоящую сторону, то этим разладом оно вызывает против себя противоположную силу, на которую оно нападает и вследствие этого с акцией непосредственно связана реакция. Только вместе с этим действием и противодействием идеал впервые сделался совершенно определенным и подвижным" в художественном произведении. Станиславский считал, что контрдействие должно быть тоже сквозным. Без всего этого произведения бывают скучными и серыми. Гегель, однако, ошибался в определении задач искусства, где есть конфликт. Он писал, что задача искусства состоит в том, что оно "проводит перед нашим взором раздвоение и связанную с ним борьбу лишь временно, чтобы посредством разрешения конфликтов получилась из этого раздвоения в качестве результата гармония". Это неверно потому, что, скажем, борьба нового со старым в области истории и психологии бескомпромиссна. У нас в истории культуры бывали случаи следования этой гегелевской концепции, часто наивные и ложные. В кинофильме "Звезда" по повести Э.Казакевича вдруг погибшие разведчики с лейтенантом Травкиным во главе, к изумлению зрителей, "оживают". Вместо оптимистической трагедии получилась сентиментальная драма. В связи с этим хочется вспомнить слова двух известных деятелей культуры середины XX века. Известный немецкий писатель И.Бехер говорил: "Что придает произведению необходимое напряжение? Конфликт. Что возбуждает интерес? Конфликт. Что двигает нас вперед - в жизни, в литературе, во всех областях знания? Конфликт. Чем глубже, чем значительнее конфликт, чем глубже, чем значительнее его разрешение, тем глубже, значительнее поэт. Когда ярче всего сияет небо поэзии? После грозы. После конфликта". Выдающийся кинорежиссер А.Довженко говорил: "Руководимые ложными побуждениями, мы изъяли из своей творческой палитры страдания, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость. Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей... Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при этом, что страдание пребудет с нами всегда, пока будет жив человек на земле, пока он будет любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий. Сила страдания будет определяться не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясений".

Сюжет возникает, естественно, от идеи автора. Там, где есть логика связи между идеями и сюжетным и подробностями, там есть подлинное искусство. Если Достоевский видит мир чудовищным и преступление в нем, по общему представлению, есть отступление от нормы - для писателя составляет саму норму. Именно поэтому в его художественных сюжетах так часты уголовные действия. Именно потому, что для Тургенева моральным разрешением всех столкновений может быть обращение к некоей умеренной золотой середине - у Тургенева не вызывает симпатии ни крайний аристократизм Павла Петровича Кирсанова, ни радикализм Базарова. Вот почему окончательное разрешение всех конфликтов у него происходит не в коллизии (идейно-общественное столкновение), а в интриге (частная, интимная ситуация). У Толстого же соседствуют социальные и моральные критерии оценок, поэтому у него одновременно неправедный суд над Катюшей Масловой в "Воскресении" мотивирован моральными качествами судей, они осуждают Катюшу, потому что эгоистически думают о себе (о своих любовницах и женах). С другой стороны, этот суд отвратителен Толстому, потому что сытые судят бедного (мальчика, укравшего половики).

Иногда вместо понятия сюжета употребляют понятие фабулы. Некоторые ученые оспаривают необходимость существования последнего термина, но поскольку существует в художественных текстах несовпадение сюжетных действий с их хронологической последовательностью (как, например, в романе Лермонтова "Герой нашего времени", где начало главного сюжета поставлено в середину всей композиции романа), постольку есть необходимость сохранить этот термин и сказать: если сюжет - это подробности действия, то фабула есть порядок расположения эпизодов сюжета в ходе повествования.