

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Т.В. ПОЛЕЖАЕВА (*Луцк, Украина*)

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

СЮЖЕТ В ЛИРИКЕ: ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

Аннотация. Статья посвящена исследованию сюжета как понятия в теории литературы. Предметом исследования является проблема наличия сюжета в лирических произведениях. Рассматриваются основные подходы к изучению сюжета в лирике начиная со времен Аристотеля и до наших дней. Особо детально представлены поэтические концепции XX-XXI вв. на примере работ А.Н. Веселовского, А.И. Белецкого, Ф.В. Гладкова, М. Гина, М.С. Кагана, М. Горького, Л.И. Тимофеева, Г.Н. Поспелова, В. Лесина, А. Пулинца, Г.Л. Абрамовича, А.И. Ревякина, В.Л. Удалова и др. Уточнены узкие и несовершенные определения категории «сюжет», которые игнорируют всеобщие принципы и законы исследования литературных объектов (М. Горький, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Поспелов и др.). Констатируется, что подобное состояние в изучении проблемы лирического сюжета отрицательно сказывается на понимании «структуры лирического произведения», её составляющих, в частности места, роли, типологии сюжета и фабулы в лирике. Определено, что в современной теории литературы одновременно существуют противоречивые взгляды: «лирика бессюжетна», «лирика частично сюжетна», «лирика сюжетна, но иногда бесфабульна» и «лирика всегда сюжетна и фабульна». Представлены два исторических уровня развития теории литературы: частично-системный и целостно-системный. На основе целостно-системного уровня представлен объективный выход из сложившихся противоречий – определение единственно возможного решения проблемы наличия сюжета в лирике. Определена внутренняя неразрывная взаимосвязь категорий «образность – конфликтность – сюжет – жанр». Акцентировано внимание на несостоятельности гипотез «теория бесконфликтности», «бессюжетность произведений», «атрофия жанров», «смерть жанра». Категория сюжета представлена со стороны строения и развития: большой-полный и

большой-неполный, малый-полный и малый-неполный. Разновидности малого лирического жанра представлены на примере стихотворений Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун», А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...», А. Ахматовой «Гость».

Ключевые слова: лирический сюжет, бессюжетность лирики, целостно-системный метод, внутренняя форма произведения, Э. Асадов, А. Блок, А. Ахматова.

У лирического сюжета как понятия в теории литературы длинная история и сложная судьба. Встречается множество противоречивых суждений относительно правомерности существования сюжета в лирике. И хотя этот вопрос существует еще со времен Аристотеля, особенно пристальное внимание ученых он привлекает на рубеже XX-XXI вв. Именно в это время прогрессирует ошибочная и необоснованная «теория бессюжетности». Причиной этому стали узкие и несовершенные определения категории «сюжет», которые, игнорируя всеобщие принципы и законы исследования литературных объектов, достаточно быстро стали традиционными (М. Горький, Л.И. Тимофеев, Г.Н. Пospelов и др.) и служат отправным ориентиром для многих ученых и теперь. Однако некоторые издания осмеливаются критиковать «теорию бессюжетности», истоки которой связывают с методологической эклектикой, частичной системностью при исследовании категорий «сюжет», «фабула», «лирика», «эпос» и др.

Подобное состояние в изучении проблемы лирического сюжета отрицательно сказывается на понимании «структуры лирического произведения», её составляющих, в частности места, роли, типологии сюжета и фабулы в лирике. Сегодня в теории литературы одновременно существуют противоречивые взгляды: «лирика бессюжетна», «лирика частично сюжетна», «лирика сюжетна, но иногда бесфабульна» и «лирика всегда сюжетна и фабульна».

Обратимся к истории вопроса о наличии сюжета в лирике.

Разные взгляды на проблему сюжета существовали еще со времен Аристотеля. В их основе – отличающиеся взгляды на художественную литературу, на отдельные поэтические вопросы в эстетическом и философском освещении.

Напомним малоизвестный факт, что ещё в первые десятилетия XX в. некоторые известные теоретики однозначно считали, что сюжет свойственен любому произведению. В частности, А.Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов» (1897 – 1906) дал глубокое определение сюжета и мотива как его составляющей: мотив – «это образный одночленный схематизм»; мотивы – «неразлагаемые далее элементы», а «сюжеты

это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [Веселовский 1982: 362, 363]. А.Н. Веселовский не касался специфики сюжета в лирике, но его признание лирических сюжетов четко видно из того, что сюжеты и мотивы он выводил из образности, которая свойственна всей литературе. Из приведенных слов также видно, что сюжет и мотив он понимал как всеобщие и противоречащие в своём единстве явления: они касаются как внешних событий («актов человеческой жизни»), так и внутренних («психики»).

Позицию А.Н. Веселовского поддержал известный украинский историк и теоретик литературы А.И. Белецкий в 1923 г.: «всякая сюжетная схема не монолитна: она легко расчленяется на ряд элементов, способных существовать в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами». А.Н. Веселовский определяет мотив как «простейшую повествовательную единицу»; «Мотив – высшая степень обобщения мысли»¹ [Белецкий 1966: 331-332]. А.И. Белецкий также находит, что сюжет – это «совокупность событий как внешнего, так и внутреннего порядка (события, поступки, активные душевные переживания)», и это важно, поскольку целостно. Мысль опирается и на такой довод: сюжет – это совокупность событий, «на которой, как на скелете, держится живая плоть поэтического произведения. Увидеть скелет сквозь эту живую плоть конечно можно только путем определенного отстранения мысли» [Белецкий 1966: 321]. По поводу лирических произведений А.И. Белецкий пишет: «В чистой лирике нет сюжета в понимании комплекса действий, есть только мотивы, темы» [Белецкий 1966: 342], а «мотив – обыкновенное предложение повествовательного характера» [Белецкий 1966: 332]. Из выше приведенного следует, что в лирике тоже есть сюжет, только выглядит он иначе, чем в эпосе или драме: «В лирике явным или тем, что имеется в виду, подлежащим, героем для нас выступает сам поэт, который открывает с той или другой стороны сферу своего внутреннего мира» [Белецкий 1966: 355]. В связи с этим важно высказывание А.И. Белецкого: «В мировой литературе есть и произведения, которые дают сюжеты и мотивы в почти оголенной форме; в сказках древних народов, в народных приметах и поговорках у нас часто имеются такие оголенные сюжеты и оголенные мотивы» [Белецкий 1966: 332].

В защиту лирического сюжета выступал и писатель Ф.В. Гладков в 1934 г. в эссе «Мой творческий опыт рабочему автору»: «... строго

¹ А.И. Белецкий имеет в виду статью А.Л. Бема, которая вышла в 1918 г.

говоря, нет бессюжетных художественных книг, но одна книга сюжетно спокойна, в ней нет интриги <...> другая книга с волнующим сюжетом <...> Разные бывают градации сюжетности» [Тимофеев 1974: 393].

Такого взгляда придерживался и В.И. Кулешов в 1977 г.: «В лирике сюжетом является последовательность развертывания чувства. Раз перед нами стихотворение, значит оно определенным образом построено, то есть имеет структуру <...> Образы чувств выступают в определенной законосообразности: сам поэт решает, что будет первым, что вторым, где – теза, где – антитеза. А это и есть своего рода завязка и развязка. Почти всегда можно указать и ударный кульминационный стих, его смысловую и риторическую вершину, к которой тяготеет все остальное <...> Важно утвердить положение о наличии сюжета в лирике» [Кулешов 1977: 42].

В 1971 г. М. Гин в книге «От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова» пишет, что за любым художественным произведением стоит какой-то художественный факт, какие-то обстоятельства. «Художественное произведение всегда порождается определенной реальностью», но воссоздать ее автор может как эпично, так и лирично. В лирических произведениях, как пишет М. Гин, «факт может оставаться и за пределами произведения, исполняя роль толчка, импульса для мысли творца» [Гин 1971: 65]. Он приводит также другой вариант: «Факт описывается только в начале, оставаясь своего рода отправным пунктом лирического сюжета стихотворения» [Гин 1971: 72]. Таким образом, автор этих строк также указывает, что в лирике всегда есть сюжет.

В том же 1971 г. другой теоретик-литературовед М.С. Каган пишет, что «нет и не может быть произведения искусства, которому бы не был присущ определенный сюжет и тема, которая разворачивается в нем» [Каган 1971: 470]. Как видим, ученый признает, что сюжет есть в любом произведении, но характер его разный.

Таким образом, в XX в. было достаточно много высказываний в пользу лирического сюжета.

Иной позиции придерживался, как известно, М. Горький, который определял сюжет как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей – история роста и организация того или иного характера, типа» [Горький 1953: 215]. Из такого определения сюжета соответственно вытекает следующее заключение: лирика, в которой нет взаимоотношений людей, истории роста их характеров, должна считаться бессюжетной.

По этому пути в науке, опираясь на авторитет Горького, пошло подавляющее большинство теоретиков 30 -40 гг. XX в. Л.И. Тимофеев в книге «Стих и проза» (1938), понимая события только как внешние, писал: «Непосредственные, данные нам в произведении взаимоотношения людей, показанные в полной цепи событий, называются сюжетом произведения..», «Сюжет – отличительный признак эпического повествования» [Тимофеев 1938: 107, 111]. Позже на протяжении многих десятилетий Л.И. Тимофеев будет отстаивать принцип бессюжетности лирики: «В лирике перед нами композиционная организация, выражающаяся в движении переживания. Но сюжета как системы событий в ней нет. В эпических и драматургических произведениях сюжет выступает именно как система событий, отражающих в конечном счете общественные противоречия и конфликты <...> Композиция, таким образом, может быть организована и сюжетно и несюжетно. Эпическое повествование и драматургия сюжетны, лирика несюжетна <...> Но не во всяком произведении мы будем иметь дело с сюжетом, т.е. с раскрытием характеров при помощи событий, в которых обнаруживаются свойства этих характеров. Так, в лирике с этой точки зрения мы не имеем сюжета, поскольку в ней нет изображения событий и поступков <...> Если человек изображается в развитии, сюжетно, как законченный характер, – перед нами эпос. Если он изображается в отдельном своем состоянии, в переживании, без сюжета, – перед нами лирика» [Тимофеев 1976: 160, 157, 163, 346].

Для того чтобы как-то обозначить, что же в лирике есть вместо сюжета, Л.И. Тимофеевым была выдвинута «теория композиции»: «В композиции художественного произведения мы наблюдаем две основные формы: *событийную* – сюжет и *несобытийную*, несюжетную, как это прежде всего можно видеть на примере лирики. Композиция, таким образом, может быть организована и сюжетно и несюжетно <...> Композиция – это, прежде всего, художественное средство создания, раскрытия, обрисовки характера путем определенного, последовательного изображения его свойств и признаков, путем соотнесения его с другими характерами <...> Характер, так сказать, переходит в композицию, как и она в свою очередь переходит в характер» [Тимофеев 1976: 157].

В 40-х гг. Г.Н. Пospelов также придерживался широко принятой в то время позиции «лирика бессюжетна», однако высказывал её менее определенно. В «Теории литературы» (1940) он только упоминает о композиции в названии главы «Поэтические жанры и их композиция», а по поводу лирики пишет: «Лирика в большинстве случаев не имеет

повествовательного сюжета, она бессюжетна <...> Но бывают и сюжетные лирические произведения. Это – лирические баллады. Баллада представляет собой короткое эмоциональное повествование о каком-либо событии; в ней есть и действующие лица, и сюжет, совсем как в эпическом произведении, и, тем не менее, баллада часто бывает лирическим произведением. В коротком эмоциональном повествовании поэт иногда не углубляется до создания типов и типических действий. Его сюжет не типизирует реальную жизнь, а только выражает типические мысли и настроения поэта» [Поспелов 1940: 160 -161]. В последнем предложении приведенной цитаты легко увидеть обычную игру слов, поскольку «типические мысли и настроения» – это один из способов типизации реальной жизни поэтом.

В последующие годы Г.Н. Поспелов придерживается той же позиции. Его высказывания еще ярче представляют внутренние противоречия: «Изображенная в произведении пространственно-временная последовательность событий, складывающихся из поступков персонажей, есть сюжет произведения. Поэтому эпические произведения всегда, так или иначе, бывают сюжетными и в своей сюжетности очень часто, хотя и не всегда, конфликтными» [Поспелов 1978: 98]. Эта мысль – отголосок ошибочной «теории бесконфликтности», которая в теории литературы много раз отбрасывалась. Сюжеты не могут строиться только на внешних действиях, на внешних поступках героев,двигающих действие вперед, как это обычно определяется в литературоведении. Сюжет вбирает все возможные проявления – как внешнего, так и внутреннего порядка – как и высказывания персонажей, обращенные к другим или обращенные к себе. Несмотря на это, Г.Н. Поспелов определяет сюжет только в одной разновидности лирики – изобразительно-повествовательной.

Проблема с определением лирического сюжета зачастую прослеживается на страницах одного пособия, одной книги, даже в тексте одной статьи [Недилько 1994: 132; Ревякин 1972: 43-44, 50]. Обратимся по этому поводу к словарям.

Третье издание «Словаря литературоведческих терминов» (1971) В. Лесина и А. Пулинца содержит следующее определение: «Сюжет – те сложные конфликты и взаимоотношения между персонажами, те события, разворачивая которые писатель раскрывает характеры персонажей <...> это представление персонажей художественного произведения в действии.» [Лесин, Пулинец 1971: 407]. Здесь же в статье «Лирика» можно найти такое несмелое уточнение: «..в лирических произведениях могут быть эпические моменты (зародыши сюжета), диалогическая форма, свойственная драме» [Лесин, Пулинец 1971:

216]. Авторы уточняют, что эти «зародыши сюжета» являются именно «эпическими моментами», или «диалогической формой», свойственной драме. Дальнейших размышлений относительно лирики и сюжета нет. Но в 1985 г. выходит книга В. Лесина «Литературоведческие термины», в которой мы находим более откровенное высказывание относительно сюжетности лирики: «В лирических произведениях они (сюжеты) или отсутствуют, или пребывают в зародышевом состоянии. В них на первом плане не разворачивание внешних событий, а выявление чувств, переживаний, настроений» [Лесин 1985: 217]. Иными словами автор признает, что в лирических сюжетах на первом плане не внешние события, а внутренние, что уже указывает на отличие лирического и эпического сюжета, и, одновременно, на *своеобразие* лирического сюжета (но, все-таки, *сюжета*).

Одновременно с изложенными выше двумя позициями – «лирика сюжетна» и «лирика бессюжетна» – существует и третья точка зрения – «лирика *иногда* сюжетна».

Частичная сюжетность лирических произведений – это наиболее распространенная концепция ученых рубежа XX-XXI вв. Как гипотеза, она имеет полное право на существование. Обратимся к пособию В.Я. Недилько «Элементы теории литературы» (1994): «Лирические <...> произведения, которые не имеют сюжета, передают внутреннее состояние человека, его настроения, чувства и переживания» [Недилько 1994: 49]. В 1997 г. ученый уточнил свою позицию: «Сюжет – событие или система событий, положенная в основу эпических, драматических, *иногда* лирических произведений» [Литературоведческий словарь-довідник 1997: 666].

Различие между внутренней стороной событий, изображенных в произведении, и внешней стороной (всесторонне исследованной в литературоведении) все больше привлекает внимание исследователей. В 1961 г. Г.Л. Абрамович, рассматривая термин сюжет, пишет, отстаивая частичное присутствие его в лирике: «Движения событий нет лишь в тех эпических произведениях, непосредственным объектом изображения которых являются картины природы (например, «Лес и степь» Тургенева) или рассматриваемые в их статике черты человеческих характеров (например, юморески молодого Чехова) <...> Как правило, не имеют системы событий лирические произведения...». В виду отсутствия движений событий либо наличия статичности представленного образа характера ученый приходит к выводу о бессюжетности некоторых эпических произведений, опираясь на внешний событийный ряд как на определяющий. Но дальше ученый продолжает: «В подавляющем большинстве творений лирики выражается движение мыслей, чувств,

переживаний, передаются те или иные конфликты внутреннего мира. Изображения развития того или иного жизненного конфликта называется сюжетом» [Абрамович 1961: 133]. Здесь основой для определения сюжета автор избирает «движение» и «развитие» мыслей, чувств, переживаний героя. Но, если, например, лирическое стихотворение, или вообще – творение лирики – не будет соответствовать этой основе, то, по Абрамовичу, сюжет в них можно и не найти. Иными словами, если в наличии только статика «мыслей, чувств, переживаний», то речь о сюжете «лирического творения» вести нельзя.

Позже, в 1979 г. Г.Л. Абрамович конкретизирует свою мысль: «Как правило, не имеют системы событий лирические произведения. Это не значит, однако, что они бессюжетны <...> поэт раскрывает в своем произведении происходящее во внутреннем мире движение мыслей, чувств, переживаний <...> и определяет известную сюжетность лирического произведения» [Абрамович 1979: 118]. Иными словами, Г.Л. Абрамович признает наличие лирического сюжета, определяя его существенное отличие от эпического. Если таким отличием является движение событий *внешних*, то существенным отличием сюжета лирического будет движение событий *внутренних* («*движение мыслей, чувств, переживаний*»).

Ряд примеров, иллюстрирующих частичную сюжетность лирических произведений, можно продолжить, но основная их суть будет сводиться к следующему. Если основополагающим содержанием произведения являются мимолетные впечатления и мгновенные переживания, если в них непосредственно не передается *развитие* событий, нет *движения* мыслей, чувств и переживаний, то сюжетным такое произведение назвать нельзя. Правда, в ряде случаев, как, например, у А.И. Ревякина есть уточнение: «Но сюжет все-таки присутствует и в этих произведениях. Условно его можно назвать психологическим» [Ревякин 1972: 132].

Таким образом, на протяжении XX в., как и ранее, существуют разные взгляды на проблему наличия или отсутствия сюжета в лирике. Каждый из взглядов обоснован фактами, каждый подтвержден авторитетами, каждый так или иначе обусловлен. Но, в тоже время понятно – существовать эти концепции одновременно, претендуя на *истинность*, не могут, поскольку опровергают друг друга. Нельзя сказать, например, что в стихотворении А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» сюжет одновременно и есть, и его нет, или он здесь присутствует частично. Можно лишь сказать наоборот: либо в данном произведении сюжет есть, либо его нет.

Вследствие этого неразрешенного противоречия возникает много вопросов. Например: почему так долго в науке одновременно продолжают существовать взаимоисключающие суждения? какое из представленных суждений истинно? какие методологические погрешности не позволяют сделать объективный вывод?

Сложность исследования обозначенной проблемы состоит в том, что категории «сюжет» и «лирика» не существуют в теории литературы отдельно. Они связаны не только между собой, но и с другими категориями и понятиями, и поэтому их исследование зависит от качества исследования смежных вопросов. Недостаточно исследованными до сих пор остаются категории рода, вида в литературе, конфликта, коллизии, фабулы, этапов развития действия в произведении, сюжетной линии и т.д. Все это также влияет на качество представлений о сюжете в лирике, о составляющих сюжета со стороны его строения и со стороны развития, о существенных принципах лирики, о разновидности проявления лирического действия, о типологических разновидностях лирики, о композиционной возможности лирического сюжета и т.д.

Решение этих и других проблем (в нашем случае, связанных с лирическим сюжетом) зависит от уровня методологических подходов в науке. В литературоведении XX в., как известно, объективно существуют два исторических уровня развития теории литературы:

- 1) частично-системный и
- 2) целостно-системный [Удалов 1995].

Причину отсутствия четких представлений в 50 -80-х гг. об этих уровнях сегодня можно понять. Просто «системный подход» охватывает конкретику объективных методологических исследований лишь частично. Как следствие – рождаются разные взгляды на один и тот же вопрос. Они, в свою очередь, способны стать основой для «целостно-системных» исследований.

Уже доказано, что современная теория литературы находится в рамках переходного периода от частично-системного к целостно-системному уровню своего развития. Выход на целостно-системный уровень зависит от осознанного использования принципов и правил *целостно-системного метода*². Это дает достаточные основания для

² Бушмин А.С. Задачи философских семинаров в разработке методологических проблем гуманитарных наук // Философско-методологические проблемы специальных наук. Л., 1976. С. 129-138; Гусев В.И. К соотношению философских и литературоведческих категорий в контексте современной интерпретации классики // Классика и современность. М., 1991; Удалов В. Теория литературы: целостно-системный уровень. Часть 1. Луцк, 1995; Удалов В. Проблемы разви-

абсолютно объективного целостного определения лирического сюжета.

Основная причина названных выше недостатков в исследовании поэтического материала, лирического сюжета в том числе, коренится, прежде всего, в качестве методологии современного литературоведения, а значит, в качестве мышления и познания. Сегодня необходимо учитывать наличие *четырёх уровней методологии науки* вообще, они же имеют непосредственное отношение к методологии литературоведения:

1) *эkleктический уровень* (элементарные знания, отдельные, единичные сведения об отдельных объектах);

2) *классификационный уровень* (отдельные сведения о соотношении отдельных объектов с учетом их только внешних взаимосвязей);

3) *частично-системный уровень* (учет частичного взаимодействия объектов, частичные знания и частичное использование объективных всеобщих законов Действительности; результаты исследования на этом уровне не выходят за пределы «общего»);

4) *целостно-системный уровень* (естественные, целостные знания об объектах, их целостное взаимодействие с внутренней и внешней стороны, как между собой, так и с Действительностью. Базовая основа естественных знаний об объекте – это использование естественных и всеобщих принципов и законов Действительности с учетом бинарных закономерностей: «целое и часть», «статика и динамика», «структура и система», «строение и развитие», «анализ и синтез», «объединение и разъединение», «внутреннее и внешнее», «непосредственное и опосредованное», «отношение и взаимодействие», «непрерывность и перерыв постепенности», «процесс и скачок», «постепенность и ступенчатость», «соблюдение основы и смена основ», «координация и субординация», «возможное и необходимое» и т.д. Принципы объективной Действительности: все есть *мысль* (тонкая материя); все *подчиняется законам*; все *движется*; все имеет *противоположность*; все движется *гармонично* (взаимодействие противоположностей); все имеет *причину и следствие*; все *бинарно* и т.д.

Сегодня современное литературоведение находится в пределах *переходного периода* – от традиционного, частично-системного к ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНОМУ уровню. Это определяется тем, что в последнее время наряду с частичными подходами и следствиями все чаще встречаются и объективные, целостные представления о *пути*,

тия современной теории литературы. Целостно-системный подход. Луцк, 1998.

направлениях и способах исследования (интуитивные или осознанные). Все чаще звучит мысль о неудовлетворенности многочисленными существенно различными, субъективными представлениями об определенных объектах исследования: об образе, конфликте, сюжете, жанре, также виде, роде, методе и т.д. В условиях современного развития литературоведения необходимо изменить подход к системе анализа.

Так, важно отметить следующее взаимодействие поэтических аспектов: «*образность-конфликтность-СЮЖЕТ-жанр*». Каждый из этих аспектов имеет одно неизменно существенное определение и разную форму проявления (именно это пока часто не учитывается при исследовании). Указанная цепь аспектов по своей сути неразрывна, это значит, что *одно* (например, сюжет) не бывает без остальных составляющих цепи, и, в то же время, *одно* выплывает из *других* остальных составляющих цепи. Это значит: 1) произведений без образов не существует (неоспоримый факт); 2) от формы столкновения образов зависит форма конфликтности (неоспоримое наличие образа, лежащего в основе коллизии, указывает на обязательное наличие конфликта); 3) форма развития конфликтности составляет содержание СЮЖЕТА и определяет его сложность (наличие фабулы или фабул в составе сюжета; внутреннее или внешнее его проявление; *одномоментное* проявление также); 4) форма строения и развития СЮЖЕТА определяет жанр произведения (в лирическом сюжете жанр, как правило, *малый и часто неполный*³).

Иными словами, произведений без образов не существует. Поскольку столкновение образов – это содержание конфликта, а конфликтность – содержание сюжета, то жанр, в свою очередь, форма этого сюжета. Каждое звено квадриадной цепи – это неотъемлемая часть внутренней формы произведения. Значит, на уровне цепи указанных аспектов («*образность-конфликтность-сюжет-жанр*») неизменно и объективно в произведении должны присутствовать все четыре – и определенный *образ* (образы), и *конфликт* (коллизия или коллизии), а значит и *сюжет* (в лирических произведениях он, как правило, состоит из одной фабулы), который определяет *жанр* произведения. Одновременно указанные аспекты бывают разными по содержанию и форме, да и присутствие их в произведении тоже имеет варианты. Именно эти свойства часто не принимают во внимание при анализе поэтиче-

³ Малый жанр – наличие только одной сюжетной линии (фабулы). Неполное развитие сюжетной линии (фабулы) – это отсутствие одного или более этапов развития сюжета (экспозиции, завязки, развития действия, кульминации, развязки).

ской стороны произведений, что приводит к появлению таких несостоятельных гипотез как «теория бесконфликтности», «бессюжетность произведений», «атрофия жанров», «смерть жанра» и т.п.

Сюжет любого произведения, в данном случае нас интересует лирический сюжет, имеет разные формы и виды, и не только со стороны материала (бытовые, психологические, социальные, философские, мировоззренческие и т.д.), но и со стороны *строения и развития*:

1) со стороны *строения* (*малый* сюжет – состоит из одной фабулы⁴-сюжетной линии; *большой* сюжет – состоит из двух или более фабул-сюжетных линий);

2) со стороны *развития* (*полный* сюжет – все пять этапов развития действия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, и *неполный* – меньше пяти этапов⁵).

Таким образом, можно определить *четыре типа сюжета*: два – по *строению* и два – по *развитию* (*большой-полный* и *большой-неполный*, *малый-полный* и *малый-неполный*) – что помогает определить жанр любого произведения⁶.

⁴ Фабула нами понимается как причинно-следственное развитие событий в произведении на основе одного конфликта или коллизии; это отдельная, сжатая история. Фабула может составлять весь сюжет произведения (сказка, рассказ, миниатюра и т.д.) или быть в составе других фабул (множественность фабул есть, например, в романах Ф. Достоевского «Бедные люди» и Л. Толстого «Война и мир», или в повести А. Чехова «Степь»). Фабула имеет те же элементы развития (полные или *неполные*), что и сюжет (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Фабула и сюжетная линия являются синонимами. Фабула лирического стихотворения может строиться как на многомоментном проявлении событий как внешнего, так и внутреннего порядка, так и на одномоментном проявлении событий внешнего и внутреннего порядка. В лирическом стихотворении событиями (событием), как правило, являются многомоментные или одномоментные движения чувств, переживаний.

⁵ Со стороны развития сюжета лирики, как правило, имеет меньшее количество этапов развития сюжета.

⁶ *Роман* – это произведение с большим сюжетом по строению (две и больше фабулы) и полным по развитию (пять этапов развития действия) – *большой полный жанр*;

Повесть – это произведение с большим сюжетом (в этом его сходство с романом), но неполным по развитию (существенное различие с романом) – *большой неполный жанр*.

Роман и повесть – две разновидности большого жанра.

Рассказ – это произведение с малый сюжетом (одна фабула) и обязательно полным (пять этапов), *малый полный жанр*.

Благодаря целостно-системному подходу, анализируя лирическое произведение⁷, можно определить не только особенности внутреннего содержания, но то, что является объектом нашего пристального внимания, внутреннюю форму, а именно: «образность – конфликтность – сюжет – жанр».

Таким образом, любое лирическое произведение, бесспорно, обладает сюжетом. Возьмем, например, стихотворение Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» (сюжет – малый-полный, одна коллизия с пятью этапами развития действия). Здесь повествуется о героях, которые взаимодействуют относительно назревшего конфликта – это спор двух героев и вмешательство третьего. **Героями** (основными художественными образами) являются обобщенные металоогические архетипы – «Любовь», «Измена», «Колдун». **Тема** стихотворения – общечеловеческая и мировоззренческая: существующее, т.е. Действительность, представлено как субъективный негативный факт словами Измены: «Жить надо умело, хитро и с умом»; ей противостоят слова Любви, исполненные философского смысла: «А я не согласна бессовестно жить // Попробуй быть честной и честно любить!». **Проблема** предстает в бесконечно длящемся споре (борьба Добра со Злом), исхода которого могло и не быть, если бы не одно обстоятельство: «В гневе проснулся косматый старик, // Великий колдун...». **Идея** всего стихотворения воплощается в словах Колдуна: «Так вот, чтобы кончить все ваши раздоры // Я сплавлю вас вместе на все времена!» Это – соединение несоединимого, взаимодействие противоположностей. Конечным образом «сплавки» нам представлена – женщина. Справедливости ради считаем необходимым сгладить гендерный аспект. Если посмотреть глубже, автор металоогически представил нам два крайних типа человеческого характера – альтруистический и эгоцентрический. Альтруистический тип представлен в образе Любви (позитивного начала в человеке), а эгоцентрический – в образе Измены (негативного начала в человеке). А человек как таковой обладает положительными и отрицательными чертами характера (другое дело, что умный человек не позволяет себе проявлять свои отрицательные черты). **Фоновый**

Миниатюра – это произведение с малым сюжетом (одна фабула) и неполным (меньше пяти этапов), *малый неполный жанр*.

Рассказ и миниатюра – две разновидности малого жанра.

⁷ Целостно-системный метод предназначен для анализа любого произведения без ограничений в тематическом, идейном, образном, конфликтном, жанровом и др. планах.

материал – это жизнь, окружающая действительность, вечные образы вне времени и пространства.

Так мы определили *внутреннее содержание произведения* – «*фоновый материал – тематика – проблематика – идейность*».

Теперь обратимся к *внутренней форме произведения* – «*образность – конфликтность – сюжет – жанр*». Автор четко определил **образы** – Любовь, Измена, Старик (Колдун), скалы, спор, раздор, кувшин, трещина, женщина и т.д. (в любом произведении, как и в этом, каждое слово нам представляет отдельный образ). **Конфликт** выражен единственной коллизией: неразрешимым спором главных героинь и решающим участием третьей стороны – Колдуна. На основе единственного конфликта мы можем определить сюжет данного стихотворения.

В отличие от образности и конфликтности (*статика* внутренней формы произведения) сюжет и жанр представляют *динамическое* развитие. В этом проявляется перерыв постепенности исследуемого объекта.

Рассмотрим стихотворение Э. Асадова с точки зрения **сюжета**, развитие которого уложим в привычную цепь.

– *экспозиция* (определяемые автором рамки места, времени и действия, иными словами – что и кто, где и когда):

В горах, на скале, о беспутствах мечтая,
Сидела Измена худая и злая.

А рядом под вишней сидела Любовь,
Рассветное золото в косы вплетая.

С утра, собирая плоды и коренья,
Они отдыхали у горных озер.

– *завязка* (возникновение вопроса, проблемы, спора):

И вечно вели нескончаемый спор -

С улыбкой одна, а другая с презрением.

При анализе малых лирических жанров, в частности стихотворений (это касается произведений любого жанра), нужно пользоваться следующим приемом – почувствовать вопрос: А что случилось? Что произойдет дальше? Как разрешится эта проблема?. Ответы на все вопросы *завязки* дает *развязка*.

– *развитие действия* (события могут быть выражены как многими строфами, так и одним словом, что зависит от объекта исследования); в нашем случае это четыре строфы.

– *кульминация* (главное обострение хода событий, одновременно решающий фактор исхода развития действия и перехода к развязке).

Однажды такой они подняли крик,

Что в гневе проснулся косматый старик...

Кульминация в этом стихотворении занимает три строфы.

– *развязка* (заключительная часть хода событий всего произведения; ответ на вопрос, заключенный в *завязке*):

Кувшин остывает. Опыт готов.

По дну пробежала трещина,

Затем он распался на сотню кусков,

И.. появилась женщина..

Заключительным этапом анализа художественного произведения с позиций целостно-системного подхода является определение **жанра**: Таким образом, стихотворение Э. Асадова «Любовь, Измена и Колдун» – это *лиро-эпическое* стихотворение с *малым полным* сюжетом, имеющее все пять этапов развития действия и одну коллизию (спор Любви и Измены).

Стихотворений, в развитии сюжета которых есть все пять этапов, наименьшее количество. Лирика – исключительный и специфический род; ей не присуща обязательная детальная разворачиваемость событий (особенно внешних), продолжительность изложения ключевых моментов, исключительная детализация представленных фактов – все это характерно для больших эпических жанров. Собственно говоря, события для лирики, это лишь внешний, часто скрытый фактор, о котором читатель узнает посредством дополнительных источников, исторической критики. Тем более в лирической лаконичности нет предысторий (как в романах), обусловленности изображенных фактов, нет и, как правило, конкретного адресата.

Рассмотрим стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Нас интересует в первую очередь наличие событийного ряда (либо отсутствие такового по определенным причинам). Да, здесь нельзя определить героев (людей, действующих лиц), но это на первый взгляд; также невозможно указать конкретное время и место событий. Унифицированность изображенного требует иного подхода. В двух строфах нам следует определить: и фоновый материал, и тему произведения, также проблему, идею – и это только со *стороны внутреннего содержания*; далее – образность, конфликтность, сюжет и жанр – со *стороны внутренней формы*.

Жизненным **материалом** в этом стихотворении является философское восприятие пустой обыденной действительности во всех ее проявлениях: «Ночь, улица, фонарь, аптека», «встарь», «бессмысленный и тусклый свет», «четверть века»; **тема** – сомнение в актуальности человеческого существования; **проблема** – что делать дальше, возможно ли что-либо предпринять для изменения сложившейся ситуа-

ции; **идея** – тривиальность и безысходность бытия. Да, грустно, конечно, от этих строк, но тем не менее. Блок высказал нам свое, пусть сиюминутное, одномоментное видение и ощущение жизни, ее смысла, вернее отсутствие такового. Иногда в литературоведении можно встретить замечания, что образ фонаря следует расценивать как символ надежды. Но, позвольте... как же тогда рассматривать уточнение автора, что даже свет в этой унылой серой жизни «Бессмысленный и тусклый...». И появление образа фонаря в конце последней строки подтверждает всю безысходность существования: «И *повторится* все, как встарь... // Аптека, улица, фонарь».

Теперь рассмотрим *внутреннюю форму* стихотворения А. Блока. **Образная** система здесь, как фундаментальная составляющая, представляет обширный материал *во времени и пространстве* с помощью унылого, пошлого, мертвого города; **конфликт** (он же единственная коллизия), конечно, один – *Я и мироздание*. **Сюжет** нужно определять со стороны и строения, и развития.

Традиционное литературоведение, как правило, усматривает в подобных лирических произведениях лишь одномоментность проявления чувства, единичность восприятия. Целостно-системный подход позволяет взглянуть на исследуемый литературный объект по-другому: от первой строки «Ночь, улица, фонарь, аптека...» до последней строки «Аптека, улица, фонарь» звучит одна мысль – безысходность. Относительно **этапов сюжета** – отсутствие некоторых из них не означает *полного* отсутствия сюжета. Приводим весь текст:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века -
Всё будет так. Исхода нет.

Умрёшь – начнёшь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Из пяти этапов в этом стихотворении мы имеем только *один*, в котором завуалировано читаются все остальные. Единственный присутствующий здесь этап – **развязка**. Поэт в имеющихся двух строках лишь высказывает окончательное, неоспоримое, по его мнению, суждение относительно безнадежности, безысходности и неминуемой цикличности жизни: «Всё будет так. Исхода нет». В данном тексте нет ни завязки, ни развития действия и т.д. О них читатель может только догадываться; т.е. отсутствующие этапы развития лирического сюжета

способны присутствовать в нем в скрытой форме. Иными словами, читатель можем прочувствовать *экспозицию* (человек в «своей» жизни; человек в «мире» среди людей, но в пустом городе и т.д.); *завязку* – внутренний разлад с самим собой и с Действительностью (внутренний вопрос – что делать дальше? возможны ли перемены?); *развитие действия* – наблюдения и размышления над жизнью; *кульминацию* – наивысший накал страстей, неконтролируемый взрыв эмоций по поводу пережитого, разочарование; *развязку* – как горький холодный ответ на гложущий поэта вопрос «Нужен ли такой смысл жизни?». Итак, стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» – это малый-неполный лирический жанр, сюжет которого состоит из одного этапа (сюжет-развязка).

Есть также примеры с *четырьмя этапами сюжета*, но что более важно, с *нарушением хронологической последовательности событий*. Стихотворение А. Ахматовой «Гость» в первой строфе содержит **развязку**, в которой подведен итог минувшему событию (из развязки мы узнаем, что исходом данной встречи явилась душевная пустота, которая и была у героини ранее):

Все, как раньше. В окна столовой
Бьется мелкий метельный снег.
И сама я не стала новой.

Последняя строка первой строфы – **завязка**: «А ко мне приходил человек». Эта строка указывает не только на давность события во времени (т.е. воспоминание), но и на мнимый вопрос: «А это было что-то значимое? Что было дальше?». Из дальнейшего повествования читатель узнает о ходе минувшей встречи, которая представлена в трех строфах – это **развитие действия**:

Я спросила: «Чего ты хочешь?»
Он сказал: «Быть с тобой в аду».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду».

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы:
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».

И глаза, глядящие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Заклучительная строфа является **кульминацией** развития действия, в которой звучит нота трагического разочарования:

О, я знаю: его отрада -
Напряженно и страстно знать,
Что ему ничего не надо,
Что мне не в чем ему отказать.

Итак, сюжет стихотворения А. Ахматовой «Гость» представлен в *четырёх этапах* своего развития (малый-неполный) с *нарушением хронологической последовательности событий*. Читатель сначала знакомится с развязкой, а лишь потом узнает о событиях, которые ей предшествовали. Такой принцип в лирике используется довольно часто.

Таким образом, проблема наличия сюжета в лирике легко решается с помощью целостно-системного подхода. Это значит, что сюжет как категория поэтики обладает следующими определяющими признаками – **величиной и полнотой** развития – (сюжет *большой-полный; большой-неполный; малый-полный; малый-неполный*). Лирика как род, в основном воплощенный в стихотворениях, имеет исключительные возможности проявления, выраженные с помощью лаконичности, авторского чувственного видения, индивидуалистического отношения и, иногда, с нарушением временной последовательности событий. Как правило, это одна фабула с вариантами развития действия: 1) сюжет с *полным последовательным* развитием действия (что бывает весьма редко, например, в стихотворении «Любовь, Измена и Колдун» Э. Асадова); 2) сюжет с *частичным* наличием этапов действия («Ночь, улица, фонарь, аптека» А. Блока, содержит только один этап – развязку); 3) сюжет с *вариативным* наличием этапов развития действия («Гость» А. Ахматовой содержит четыре этапа развития действия с нарушением хронологической последовательности⁸). Сюжет в лирическом произведении – это необходимая часть внутренней формы, который является неотъемлемой частью квадратной неразрывной цепи «образность – конфликтность – сюжет – жанр».

⁸ Нарушение хронологической последовательности этапов действия в лирическом сюжете представлены в нашей работе: Полежаева Т.В. Особливості сюжету і фабули, в структурі ліричного твору (на матеріалі української та російської поезії XIX-XX ст.). Автореферат канд. дис, спец. 10.01.06 – теорія літератури. Автореферат канд. дис. Київ-Луцьк: Вежа, 2000. 16 с.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамович Г.Л.* Введение в литературоведение. М.: Учпедгиз, 1961. 403 с.
- Абрамович Г.Л.* Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1979. 352 с.
- Білецький О.* Зібрання праць в п'яти томах. К.: Наукова думка, 1966. Т. 3.
- Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Хрестоматия по теории литературы. М.: Просвещение, 1982. 608 с.
- Гин М.* От факта к образу и сюжету. О поэзии Некрасова. М.: Сов. писатель, 1971. 303 с.
- Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. литература, 1953. Т. 27. 1951. 588 с.
- Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е, расшир. и перераб. Л.: ЛГУ, 1971. 768 с.
- Кулешов В.И.* О сюжетосложении в гражданской лирике // Замысел, труд, воплощение. М.: МГУ, 1977. 240 с.
- Лесин В.М.* Литературознавчі терміни. К.: Рад. школа, 1985. 251 с.
- Лесин В.М., Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів. К.: Рад. школа, 1971. 286 с.
- Литературознавчий словник-довідник / Автори-укладачі Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.* К.: Академія, 1997. 752 с.
- Неділько В.Я.* Элементы теории литературы. К.: Віпол, 1994. 67 с.
- Ревякин А.И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. М.: Просвещение, 1972. 367 с.
- Поспелов Г.Н.* Теория литературы. М.: Учпедгиз, 1940. 264 с.
- Поспелов Г.Н.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.
- Словарь литературоведческих терминов.* Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
- Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
- Тимофеев Л. И.* Стих и проза. М.: Учпедгиз, 1938. 271 с.
- Удалов В.* Теория литературы: целостно-системный уровень. Часть 1. – Луцк, 1995. 110 с.