

СЮЖЕТ, ФАБУЛА, КОМПОЗИЦИЯ

(К вопросу о терминологии)

О. С. ИВАНОВА

Цель данной статьи рассмотреть терминологический вопрос о сюжете, фабуле и композиции, опираясь на метод функционального анализа литературы.

Сюжет часто смешивают с фабулой. Понятие фабулы, как известно, впервые встречается уже у Аристотеля, однако и по сей день не имеет необходимой терминологической определенности. В современном литературоведении этот термин употребляется в основном в двух значениях. В одном своем значении фабула—основные события произведения, в отличие от сюжета, охватывающего подробности действия. Эта точка зрения, культивируемая представителями формальной школы, уязвима в двух отношениях: во-первых, фабула в таком понимании приближается к понятию схемы, во-вторых, разделение событий на основные и второстепенные разрушает представление о целостности и единстве событийного ряда произведения, на что было указано Л. И. Тимофеевым¹. Но одновременно с этим вышли и продолжают выходить работы, в которых по-прежнему отстаивается именно такое понимание сюжета и фабулы. Это, к примеру, работа В. Кожина «Сюжет, фабула, композиция», где проводится разграничение фабулы—основных событий, и сюжета—второстепенных подробностей действия². Такое же деление мы находим в статье В. Демина «Бунт подробностей». Она менее известна, поэтому мы остановимся на ней.

Сюжеты, по мнению В. Демина, делятся на фабулярные и нефабулярные (терминология автора). «*Фабулярный* сюжет—это сюжет, основой которого является особое драматическое событие». Нефабулярный сюжет «избирает ареной своей деятельности поток реальных жизненных подробностей»³.

Демин намечает своего рода «исторический конфликт», который сложился между фабулой и бесфабульным сюжетом, сложным из подробностей. «В чеховской драматургии,—пишет он,—подробности жизни героев открыто восстали против интриг. В наши дни такой же бунт назревает в драматургии кино. Фабуле ничего не остается, как потихоньку

¹ Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1966, стр. 158—159.

² В. Кожин, Сюжет, фабула, композиция. В кн.: «Теория литературы», кн. 2, М., 1964.

³ В. Демин, Бунт подробностей. В кн.: «Сюжет в кино. Вопросы кинодраматургии», М., 1965, стр. 63 и 67.

сдавать свои прежние позиции. Язык подробностей все чаще и чаще оказывается богаче ее суховатого, однообразно-определенного языка»⁴.

Противопоставлять интригу подробностям, как это делает Демин, нам представляется неправомерным. Нельзя не заметить и того обстоятельства, что подробности бывают разными. Не всякая подробность есть статика. Есть подробности и детали пейзажные, портретные, а есть подробности и детали сюжетные. Сюжетной деталью мы называем ту сцену, эпизод или подробность, которая движет действие вперед, раскрывая характер героя, идею произведения в целом.

Сюжет же, как известно, это то, что происходит в произведении, цепь или система взаимосвязанных событий.

«Микроэлементом» сюжета, таким образом, выступает событие. Когда мы говорим о событии, мы должны прежде всего помнить, что событие—это понятие относительное, и определить его можно только в контексте. Важно установить является ли данная деталь событием, т. е. звеном сюжета, или это только «подробность», не имеющая никакого отношения к сюжету.

Верный ключ к решению проблемы нам, очевидно, может дать функциональный подход к сюжету. Критерием сюжета и *сюжетного события* при таком подходе выступает уже не масштаб события, не событие само по себе, а его *роль* в произведении. К сюжету, к каждому отдельному его звену предъявляется единое требование: раскрыть идею произведения и характеры героев посредством действия. На фоне этого требования столь часто отмечаемое литературоведами противоречие между «крупнособытийным», «крепким» сюжетом и сюжетом «ослабленным», т. е. построенным на событиях мелких или обычных и плохо пригнанных друг к другу, предстает как противоречие внутри самого сюжета, как своеобразная—в применении к содержанию понятия сюжет—«история роста».

Этой точки зрения придерживаются и авторы сборника «Вопросы сюжетосложения». Они также исходят из того, что фабулой художественного произведения является основной событийный костяк, а сюжет—подробности, детали. Но в это деление привносится еще одна градация: фабула включает реальные события, а сюжет—психологические детали.

В статье Л. С. Левитана «О некоторых соотношениях фабулы, сюжета и композиции. Время фабульное и время сюжетное (Рассказ И. Мазурук «Диктор в кадре)»⁵ автор пытается доказать наличие сюжета и фабулы в своем понимании, привлекая категорию времени. Если фабульное время, пишет автор, развивается в рамках определенного реального события (диктора телевидения неожиданно вызывают среди ночи, она собирается и едет на работу), то время сюжетное составляют размышления героини, вызванные этим событием, ее переживания и вос-

⁴ Там же, стр. 67.

⁵ См. «Сборник статей Даугавпилсского педагогического института», Рига, 1969.

поминания. Время фабульное предельно сжато, определенно, время сюжетное длиннее, «насыщеннее», оно раздвигает рамки фабулы. Художественный эффект создается именно в результате этого наложения одного временного плана на другой.

Действительно, в рассказе Мазурук налицо два временных плана. А разве время в художественном произведении обязательно однопланово? В данном случае, скорее, можно говорить о времени *действительном* и времени *переживаемом*, но ведь они почти всегда сочетаются, переплетаются и в литературе, и в самой реальной жизни, точно так же, как переплетаются и взаиморазвиваются события внешней и внутренней жизни человека. Действие внешнее порождает действие внутреннее, а размышления и переживания героя, в свою очередь, выливаются в какие-то поступки, подготавливают события, носящие «внешний» характер.

Какой бы краткой ни была фабула—как, например, в рассказе Мазурук,—она не есть нечто отдельное от сюжета, а находится внутри него, точно так же, как данный сюжет (размышления героини о прожитой жизни) не мог быть составлен из одних психологических подробностей—ему надо было бы опереться хоть на какую-то внешнюю событийность.

К событиям внешнего и внутреннего порядка предъясняется, как мы уже сказали, одно требование—они должны быть сюжетны, т. е. раскрывать в действии характер персонажа и основную мысль произведения. В этом смысле сущность героя упомянутого рассказа раскрывается нам не только и не столько в психологических деталях—воспоминаниях, сколько во «внешних» проявлениях: поспешность, с которой героиня собирается на работу, отлично свидетельствует и о ее высоком чувстве ответственности, и о любви к своему делу, и об умении прийти на выручку товарищам. Психологический план находит подтверждение, оправдание в плане внешнем; план же психологический, в свою очередь, расширяет, углубляет значение происходящего, позволяя увидеть за частным эпизодом целую жизнь.

Таким образом, и в данном случае мы приходим к выводу: все звенья сюжета—и внешние, и внутренние—в функциональном отношении равны, составляют органическое целое и нет никакой необходимости в том, чтобы искусственно препарировать это целое, отделяя друг от друга события внешнего и внутреннего порядка, подчеркнув это разграничение терминологически: одно называть—фабула, а другое—сюжет.

Поскольку в произведении действительно часто бывает возможным мысленно отделить основной событийный узел от событий «периферийных», то можно и нужно говорить о *сюжетных схемах*.

Давнюю традицию имеет и другое толкование фабулы.

В художественном произведении различают два вида событийной последовательности: тематическую, или естественную, и повествовательную, или композиционную. Разница между двумя событийными рядами и есть то, что отличает сюжет от фабулы.

«Под словом «сюжет» («сюжетное построение»),—пишет В. М. Жирмунский,—условно понимается композиционная сторона повество-

ительной формулы; слово «фабула» употребляется для обозначения его тематических элементов (совокупность «тем» или «мотивов»)»⁶.

Точно так же трактует термины сюжет и фабула Томашевский. «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена прагматически, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как они введены в произведении. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них»⁷. Этой же терминологии придерживается, видимо, и Б. Эйхенбаум⁸.

Исходя из определений Жирмунского, Томашевского и Эйхенбаума, сюжетом «Героя нашего времени», например, можно считать ряд событий, как он дан в произведении, а фабулой—те же события, но в их естественной, хронологической последовательности.

Ряд ученых настаивает на обратной терминологии. Впервые ее вводит М. А. Петровский в работе о морфологии пушкинского «Выстрела». «Начну с терминологии,—пишет Петровский.—Я склонен применять слово «сюжет» в смысле *материи* художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином *фабулы*»⁹. Не будем здесь останавливаться на ошибочности представления о сюжете как о чем-то готовом. Главное, что сюжет верно трактуется как первичное, материя, фабула же—как вторичное, обработка.

Понимание сюжета как естественной, тематической последовательности событий, а фабулы—как последовательности композиционной, повествовательной из современных авторов мы встречаем у Г. Н. Пospelова. «Связь и последовательность авторского повествования называется *фабулой произведения*. Сюжет—это овязь и последовательность *самих действий и событий*, изображаемых в произведении. Фабула—это связь и последовательность *повествования о них*. Сюжет—это то, о чем повествуется, фабула—это то, как повествуется»¹⁰.

В принципе второй из указанных методов определения фабулы как равной сюжету по объему, но отличающейся от него последовательностью событий, обладает, на наш взгляд, бесспорными преимуществами: с одной стороны, он дает возможность избежать дублирования понятий, что не-

⁶ В. М. Жирмунский, Байрон и Пушкин, Л., 1924.

⁷ Б. В. Томашевский, Теория литературы, Л., 1925.

⁸ См. Б. Эйхенбаум, Проблемы поэтики Пушкина. В сб.: «Пушкин-Достоевский», 1926.

⁹ М. А. Петровский, Морфология пушкинского «Выстрела». В сб.: «Проблемы поэтики», М.—Л., 1923.

¹⁰ Г. Н. Пospelов, Теория литературы, М., 1940, стр. 175.

минуемо в первом случае, когда фабула ассоциируется с сюжетной схемой, а с другой—нам открывается еще одна сторона, дополнительный аспект в изучаемом объекте, а это не может не сообщить глубины и полноты художественному анализу.

Существует мнение, что в конце концов неважно, какой событийный ряд называть фабулой, а какой сюжетом—хронологический или авторский—важно их дифференцировать. Не менее важно, как нам кажется, в интересах литературоведческой теории и практики, этот вопрос уточнить.

Мы находим более правильным называть сюжетом естественный ход событий, а фабулой—ход повествования о них. И вот почему. Во-первых, такое понимание вытекает из этимологии слов сюжет (франц. *sujet*—предмет, от латин. *subjectum*) и фабула (лат. *fabula*—история, рассказ), и из семантики этимологических значений: предмет всегда предшествует рассказу о нем. Во-вторых, если взять соотношение сюжета и фабулы со стороны творческого процесса, в плане его логики, то опять сюжет будет отправной точкой для фабулы—один и тот же естественный ход событий можно изложить при помощи различных средств фабулистики. Наконец, третье обстоятельство. Авторское повествование часто полностью следует за естественным ходом событий, и в этом случае сюжет и фабула совпадают (в «хрониках», например). Фабуле, таким образом, принадлежит значительная роль в передаче, изложении сюжета, однако возникает она лишь на почве сюжета и никак не может подменить его. «Сюжет,—пишет Г. Н. Поспелов,—всегда действительно функционирующая сторона формы произведения, динамика его предметной изобразительности, художественную экспрессию которой фабула только подчеркивает и усиливает»¹¹.

Зависимость фабулы от сюжета, ее производность отмечает и А. Квятковский: «Фабула подчинена [сюжету], который сообщает стройность и единство многообразию событий, описываемых в художественном произведении. [Сюжет] относится к архитектонике художественного произведения, фабула—к его композиции»¹².

Итак, в произведении мы всегда имеем сюжет, часто обработанный, «выстроенный» фабульно.

Деление фабулы и сюжета по принципу последовательности вызывает возражения у некоторых авторов. «Оно,—пишет Л. И. Тимофеев,—основано на недоразумении: ведь естественная последовательность событий того или иного произведения на самом-то деле места не имела, поскольку сюжет есть плод вымысла автора; следовательно, фабула в этом ее понимании есть не элемент формы произведения, а результат размышлений самого исследователя»¹³.

¹¹ Г. Н. Поспелов, Проблемы литературного стиля, М., 1970, стр. 51.

¹² А. Квятковский, Ст. «Сюжет». В кн.: «Поэтический словарь», М., 1966, стр. 293.

¹³ Л. И. Тимофеев, Указ. соч., стр. 169.

По Тимофееву, в произведении мы имеем только один событийный ряд,— тот, который нам дан в повествовании, а остальное—плод нашего вымысла. Но дело в том, что в произведении—все плод вымысла автора. Как без дополнительного понятия фабулы—сюжетной композиции нам оценить смысл тех перестановок естественного хода событий, с которыми мы сталкиваемся, скажем, в «Выстреле» или в «Герое нашего времени»? И, очевидно, вовсе не случайно, что автор дает нам возможность обязательно восстановить естественный ход событий.

Фабула под рукой искусного мастера становится действенным средством художественной выразительности. Фабула позволяет, с одной стороны, лучше, полнее раскрыть характер героя, с другой—повысить интерес читателя, заинтриговать его.

Все, что может усилить сюжетный интерес—умолчания, внезапные узнавания, встречи, неожиданные сообщения о прошлом героев—составляет область сюжетной композиции—фабулу.

Фабула в таком понимании, как видим, обладает своими специфическими функциями в художественном произведении, и это дает ей право на существование. Как категория со своим, только ей присущим смыслом, она по праву займет место рядом с сюжетом и композицией. Точнее, порядок соотношения таков: сюжет, фабула, композиция. Но в этом мы сможем убедиться лишь обратившись к рассмотрению понятия *композиция* и его взаимодействия с сюжетом и фабулой.

Термин композиция от лат. *compositio* (*com* или *com-so*—вместе и *positio*—положение, расположение) означает составление, соединение¹⁴ и имеет два основных значения. Можно говорить о композиции в широком смысле—в произведении компонуется, т. е. составляется, располагается абсолютно все—композиция образа и композиция портрета, наконец, композиция одного предложения.

В узком смысле композиция—это соотношение, составление каких-то «зримых» кусков текста: сюжетный эпизод и пейзаж или описание обстановки в доме и беседа действующих лиц.

Помимо динамической стороны художественной формы—сюжета, в произведении, как мы знаем, есть еще и статика, так называемая «часть описания». Сюда входят различные описания—пейзажа, портрета, обстановки и т. д., и складывается весь такой «кусок» из своих особых предметных деталей: портретных, пейзажных и т. д., подобно тому, как сюжет складывается из деталей сюжетных. Композиция соединяет, соотносит, сливает эти «мертвые» куски текста с «живыми», добиваясь стройности и гармонии целого.

Как соотносятся сюжет и композиция? Правомерно ли считать сюжет «одной из форм композиции», как это делает Л. И. Тимофеев?

Хотя сюжет тесно связан с композицией (как и все элементы в произведении), он *качественно* отличается от нее. Сам по себе сюжет не мо-

¹⁴ А. Квятковский, Указ. соч., стр. 137.

жет быть ни формой, ни вариантом композиции, точно так же как композиция не покрывает, не заменяет понятия сюжет.

У сюжета и композиции—разная природа и разное назначение в произведении, разные функции. Эта специфическая сумма признаков и позволяет, собственно, выделить их в отдельные категории. Сюжет состоит из *предметных деталей*, направленных на раскрытие в действии идейного содержания произведения, характеров—это определенные события, поступки и т. д. Задача композиции—ввод этих сюжетных и всех прочих деталей, их *мотивировка*; арсенал композиции—*набор композиционных приемов*.

Композиция шире сюжета по охвату компонентов произведения—она, как мы говорили, пронизывает буквально все, но по отношению к содержанию произведения она представляет более «верхний» слой, опосредованный сюжетом. Однако и композиция—в отведенных ей пределах—выступает достаточно активной стороной формы. Композиция литературного произведения—это не просто фон, на котором разворачивается действие, часто композиция может расширить значение сюжета, сообщив ему более глубокий смысл.

Посредством искусной композиции писатель может выразить то, что осталось недосказанным в сюжете. Такое соотношение сюжета и композиции часто можно встретить в произведениях А. П. Чехова.

Однако, несмотря на всю широту и многообразие форм, приемов, понятие композиции не безгранично. В литературоведческих работах последних лет наблюдается тенденция вкладывать в это понятие слишком широкий смысл. Так, в сборнике «Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы»¹⁵ у авторов статей чувствуется одна общая тенденция—заменить понятие сюжета понятием композиции, растворить первое во втором.

В статье И. Ф. Монаковой «Композиция и жанр (к постановке вопроса)», на наш взгляд, правильная постановка вопроса как раз и отсутствует. Автор обращает внимание на тот факт, что разным жанрам соответствуют определенные композиционные структуры, что отразилось и в названии жанров: семейная хроника, драматическая хроника, лирический репортаж. «Взаимозависимость композиции и жанра,—пишет автор статьи,—обнаруживается и в процессе эволюции жанра. Жанр—категория историческая. Движение жанра обычно вызывает изменения и в композиционной структуре»¹⁶. Все это совершенно верно, но недостаточно. Ведь сама композиция, композиционная структура жанра определяется изнутри сюжетом, и говорить о связи жанра и композиции, минуя сюжет,—значит опустить очень важное звено и исказить картину в целом. В такой интерпретации сюжет опять выглядит как часть содержания, нечто готовое, данное, что подлежит формальному выражению в

¹⁵ См.: «Тезисы докладов 8-ой межвузовской научно-методической конференции», М., 1965.

¹⁶ И. Ф. Монакова, Композиция и жанр (к постановке вопроса). См.: «Тезисы докладов 8-ой межвузовской научно-методической конференции».

композиции. Нарушается граница между содержанием и формой произведения.

Тенденция к подмене одного понятия другим встречается и в статье Н. Ф. Бабушкина «Композиция литературного произведения как творческий процесс»¹⁷. Мы думаем, что когда речь идет о создании композиции, *процессе*, в результате которого появляется определенная композиционная структура вещи, как раз необходимо говорить о сюжете, ибо в картине творческого процесса сюжет предшествует композиции.

В том же духе трактуется связь категорий сюжет—композиция в диссертационной работе Т. Н. Денисовой¹⁸. Здесь точка зрения автора следующая: в тех случаях, когда в произведении нет событийного сюжета, главную роль в выражении содержания играет композиция. Но тогда неясно, что komponуется, что с чем, ведь композиции нужен строительный материал—а для композиции это всегда сюжет¹⁹—пусть наметенный пунктирно. И складывается впечатление, что там, где есть событийный сюжет, композиция уже не нужна, развитие сюжета идет само по себе.

Все сказанное подтверждает нашу мысль о том, что вопрос о соотношении и взаимодействии сюжета, фабулы, композиции может найти свое верное решение на методологической основе функционального подхода к литературному произведению.

ՍՅՈՒԺԵ, ՖԱԲՈՒԼԱ, ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱ

Օ. Ս. ԽԱՆՈՎԱ

Ա մ փ ո փ ու մ

Գրականագիտության մեջ սյուժեի, ֆաբուլայի, կոմպոզիցիայի խնդրի շուրջ առ այսօր միասնական կարծիք չկա: Տերմինաբանական ասարակարծությունների պատճառով այդ հասկացությունները, հաճախ, շփոթվում են միմյանց հետ: Սյուժեն, ֆաբուլան, կոմպոզիցիան միանգամայն ասարերբ հասկացություններ են, որոնցից յուրաքանչյուրը դեղարվեստական երկում ունի իր դերը, իրեն հատուկ ֆունկցիան:

Երկի մեջ ունեցած իր ֆունկցիայով սյուժեն դեպքերի հաջորդականությունն է, որի մեջ ամփոփվում է երկի գաղափարական բովանդակությունը, դինամիկան: Ֆաբուլան պատմություն է սյուժեի մասին: Կոմպոզիցիան երկի ամբողջական կառուցվածքն է, դինամիկայի և սաատիկայի կապակցությունը: Ֆաբուլան և կոմպոզիցիան լրացնում և ուժեղացնում են սյուժեի դեղարվեստական փոխներգործությունը:

¹⁷ Н. Ф. Бабушкин, Композиция литературного произведения, как творческий процесс. «Тезисы докладов 8-ой межвузовской научно-методической конференции».

¹⁸ Т. Н. Денисова, Композиция, как средство художественного обобщения (На материале современного романа), Киев, 1965.

¹⁹ Имеются в виду произведения эпического, драматического и лиро-эпического жанра.