

Сюжет (от фр. *sujet* — предмет) — в литературе, драматургии, театре, кино и играх — ряд событий (последовательность сцен, актов), происходящих в художественном произведении (на сцене театра), и выстроенных для читателя (зрителя, игрока) по определённым правилам демонстрации.

Сюжет — основа формы произведения.

В предельно общем виде **сюжет** — это своего рода базовая схема произведения, в которую входит последовательность происходящих в произведении действий и совокупность существующих в нём отношений

[персона](#)

[жей](#)

Обычно

сюжет

включает в себя следующие элементы:

экспозицию

, завязку

, развитие действия,

кульминацию

, развязку

и постпозицию, а также, в некоторых произведениях, пролог и эпилог

. Основной предпосылкой развёртывания

сюжета

является

время

, причём как исторический период действия, так и течение времени в ходе произведения.

Понятие **сюжета** тесно связано с понятием фабулы произведения. В современной русской литературной критике (равно как и в практике школьного преподавания литературы) термином **«сюжет»**

обычно называют сам ход событий

в произведении, а под фабулой понимают основной художественный конфликт, который по ходу этих событий развивается. Исторически существовали и другие, отличные от указанного, взгляды на соотношение фабулы и

сюжета

. В 1920-х годах представителями

ОПОЯЗа

было предложено различать две стороны повествования: само по себе развитие событий в мире произведения они называли «фабулой», а то, как эти события изображены автором —

«сюжетом»

Другое толкование идёт от русских критиков середины XIX века и поддерживалось также А. Н. Веселовским и М. Горьким: они называли **сюжетом** само развитие действия произведения, добавляя к этому взаимоотношения

[персонажей](#)

, а под фабулой понимали композиционную сторону произведения, то есть то, как именно автор сообщает содержание

сюжета

. Легко видеть, что значения терминов

«сюжет»

и «фабула» в данном толковании, по сравнению с предыдущим, меняются местами.

Существует также точка зрения, что понятие «фабула» самостоятельного значения не имеет, и для анализа произведения вполне достаточно оперировать понятиями **«сюжет**

»

, **«схе**

ма сюжета

», «

композиция сюжета

».

Сюжет (от лат. *subjectum* — "подлежащее, подчиненное") — форма существования тем

ы

(отсюда

этимология

термина). В многоуровневой
структуре
понятия

содержание и форма в

[искусстве](#)

сюжет

занимает "третий слой": в этой структуре каждый последующий уровень является формальным в отношении к предыдущему — содержательному.

Идея

художественного

произведения

облекается в форму темы, а тема, в свою очередь, представляет собой содержание для другой формы —

сюжета

. Однако

сюжет

проявляется достаточно отчетливо не во всех видах и

[жанрах](#)

[искусства](#)

: более всего — в

[живописи](#)

бытового и исторического

[жанра](#)

,

[композициях](#)

на

мифологические

и

библейские

темы; менее всего, как исключение или частично, — в

[пейзаже](#)

,

[натюрморте](#)

.

Сюжет

есть форма действия и предполагает последовательную связь отдельных эпизодов

и

[персонажей](#)

. В некоторых видах

[искусства](#)

, например в

[архитектуре](#)

,

[декоративно-прикладном искусстве](#)

, пространственно-временная структура развивается не

сюжетным

, а мотивационным способом

. В

истории искусства

понятие

сюжета

также претерпевало изменения. Древние греки последовательное изложение мифов называли

генеалогией

(греч.

genealogia

— "родословие"),

римляне

использовали термин

фабула

(лат.

fabulae

— "беседа, разговор, рассказ, предание"). В сравнении с идеей и темой произведения (как правило, они имеют

возвышенный

смысл)

сюжеты

неоднозначны и противоречивы. Так, например, многие античные

мифы грубы и жестоки

, а библейские сюжеты наивны

, но их

традиционность

, "освященность веками" придает

сюжетным

подробностям

метафорическое

или

символическое

содержание. Поэтому

классический

сюжет

, даже незначительный, имеет большие

художественные

возможности, чем

современный

. Многие выдающиеся художники избегали

сюжетности

, что не означает недостатка содержания, идейности или

актуальности

их произведений. К примеру, в картинах А. Ватто, замечательного художника, есть

действующие лица, ситуации, движения и жесты

[персонажей](#)

, они полны глубокого смысла, но нет

сюжета

. По определению французского историка Л.С. Мерсье, художник занят "прогулками среди мыслей других людей" и

нюансы

настроения,

[живописного](#)

состояния

пространства

достаточно полно отражают атмосферу и даже идеологию периода

Регентства

во Франции, в которой довелось работать художнику.

1. Сюжет в литературе — отражение динамики действительности в форме развертывающегося в произведении действия, в форме внутренне-связанных (причинно-временной связью) поступков [персонажей](#), событий, образующих известное единство, составляющих некоторое законченное целое.

Сюжет

есть форма развертывания темы, характерная главным образом для драматических и повествовательных произведений; в них

сюжет

составляет динамический стержень

[композиции](#)

. С наибольшей силой организующая роль

сюжета

выступает в драме, которая и получила свое наименование по этому признаку (греческое слово

drama

— действие). Аристотель, создатель

[реалистической](#)

[эстетики](#)

античности, в своей «Поэтике» уделяет большое место проблеме

сюжета

, определяя его как «подражание действию», «сочетание фактов». При этом

Аристотель настаивает на утверждении доминирующей роли

сюжета

в драме, в частности в трагедии, которая «есть подражание не людям, но действию и жизни», цель которой — «какое-нибудь действие, а не качество» и для которой

сюжет

«есть основа и как бы душа». В повествовательных произведениях

сюжет

составляет их драматическую сторону (что допускает возможность их инсценировки), которая здесь совмещается с более или менее развитым описанием, а также авторскими высказываниями эмоционально-лирического, философского или публицистического характера. Меньшую роль сюжет

(в указанном его смысле) играет в лирике. Движение в лирике зачастую выступает не как развертывание цепи событий, случающихся с

[персонажами](#)

и связанных причинно и во времени, но часто как смена эмоций, идей, настроений, переживаний субъекта, вызванных явлениями действительности. Конечно это относится не ко всякой стихотворной поэзии, которая может иметь и повествовательный (поэма, басня, повесть в стихах и др.) и драматизованный характер (драматическая поэма), и воплощаться в переходных лиро-эпических [жанрах](#)

(баллады и др.). Под сюжетом следует разуметь не всякую динамику в литературном произведении, не всякое движение

[образов](#)

, смену настроений, развитие мотивов, не всякое развитие идеи, воплощенное в [образах](#)

, но лишь ту динамику, которая дается в виде объективно совершающегося действия, события. В противном случае стирается грань между сюжетом и вообще содержанием литературного произведения; от этого смещения предостерегал еще Белинский («Из литературных и журнальных заметок

1842 г.»). Конечно под событиями, совершающимися с [персонажами](#), нужно разуметь не только внешние, но и внутренние, психологического порядка, психологические конфликты, переломы; не только исключительные, грандиозные события, но и обыденные, мелкие, образующие повседневное течение жизни; а в качестве [пер](#)

[сонажей](#)

могут выступать не только люди, но и антропоморфизированные животные, олицетворенные силы и предметы живой и мертвой природы.

2. Общим пороком формалистического рассмотрения сюжета является неумение раскрыть познавательное значение сюжета как одной из важнейших сторон сложного художественного целого. Так академик А. Н. Веселовский в своих работах хотя и не отрицал содержательности сюжета, однако оперировал с сугубо абстрактными сюжетными схемами, алгебраическими формулами мотива, в которых тщательно фиксировалось количество членов ситуации, накопление ситуаций в сюжете и в то же время игнорировалась историческая конкретность поступков, событий, содержание ситуаций, движущие силы сюжета. В результате такого абстрактного, опустошающего подхода, такого вылущивания содержательной значимости художественной формы Веселовский приходил к выводу, что «новая поэтическая эпоха» работает над «исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет прогресс перед прошлым». Здесь «понимание жизни», данное в образе, сводится к чему-то вторичному, внешнему, что легко вмещается в какую угодно комбинацию образов, в любую форму.

Именно эта сторона работ Веселовского, это абстрагирование сюжета от содержания было доведено до логического конца русскими формалистами, понимавшими сюжет как технологию литературного мастерства, как «чистую» форму, при изучении которой в понятии содержания надобности не встречается (Шкловский и др.). В представлении формалистов сюжетосложение — это игра автора с абстрактными схемами, которые не имеют отношения к действительной жизни и которые освежаются, по мере надобности, путем «остраннения».

С точки зрения литературоведения сюжет дает образное обобщение ситуаций и событий действительной жизни, так или иначе осмысленной художником. Понимаемый формалистически сюжет, например «Отцов и детей» Тургенева, распадается на ряд слабо объединенных сюжетных линий (история отношений Базарова к Павлу Кирсанову, к Одинцовой и так далее), каждая из которых может быть сведена к бессодержательным схемам взаимоотношений между [персонажам](#)
[и](#) . Взятый в его содержательном единстве сюжет «Отцов и детей» представляет собой показ истории крушения «нигилистических» (как их определяет автор) идей разночинца-демократа при его попытке претворить свои теории в реальную жизненную практику. При этом мы видим в романе, с одной стороны, более или менее адекватное отражение современных социальных явлений, исторически правильную постановку проблемы (зарождение радикально-демократической оппозиции, ее борьба с дворянским обществом, с дворянской культурой), а с другой стороны — ложную тенденцию автора, обусловленную ограниченно-классовой, либерально-дворянской точкой зрения и приведшую к исторически неправильному

разрешению проблемы — к попытке всем течением романа развенчать представителя исторически-прогрессивного течения и, в конечном счете, оправдать представителей перестраивающегося дворянства.

В сюжете, вымышленном художником, через конкретные судьбы, частные события, борьбу лиц, индивидуализированные поступки [персонажей](#) могут раскрываться типические, существенные процессы социально-исторической жизни. Удачно созданный сюжет

может дать глубокое проникновение в социальные конфликты, ярко отразить состояние общества, как это имело место например у Бальзака. К таким глубоким сюжетам

принадлежит

сюжет

«Мертвых душ» Гоголя.

Сюжет

«Мертвых душ», как в фокусе, отражал существеннейшие черты и процессы жизни в России Николая I. Между прочим, двойное заглавие этого произведения дает ясное представление об отличии

сюжета

от идеи: «Похождения Чичикова», история его «негоций» образует

сюжет

;□ идея произведения (его I тома) заключается в показе господствующего класса крепостнического общества, как сборища «мертвых душ», на смену которым идут пионеры капиталистического общества с душами деятельными, но низменными.

3. Сюжет, как отражение действительности через действие есть специфическое преимущество драматического и повествовательного родов литературы. Причем это преимущество выражается не только в том, что через сюжет

, как таковой, отражаются существенные процессы, события действительной жизни, но и в том, что действие есть «наиболее ясное разоблачение индивидуума как в отношении его образа мыслей, так и его целей; то, что человек есть в глубочайшей основе своего бытия, осуществляется в действительности через действие» (Гегель); притом в действии характер обнаруживается независимо от представлений самого человека о себе. Сущность как человеческих отношений, так и самого человека лучше всего раскрывается через действие, через

сюжет

.

Сюжет

составляет важнейшую сторону тех «типичных обстоятельств», в которых выступают «типичные характеры». На важность

сюжета

для изображения характеров указывал еще Аристотель.

Единство сюжета и характера не должно пониматься как непереносимое «соответствие», в иных случаях оно обнаруживает противоречия. Так например, у прогрессивных, бунтарски настроенных романтиков субъективная значительность и активность характера оказываются в противоречии с незначительностью его проявлений в действительности, что отражает скованность индивидуальности в самих действительных условиях данного общества. В этом случае намечается тенденция к разложению сюжета, повествования, к

лирическому выражению протеста, к использованию субъективных форм изложения, как дневники, исповеди, письма и тому подобное («Герой нашего времени» Лермонтова, некоторые немецкие романтики). В других случаях может иметь место уже не противоречивое единство, а разрыв между сюжетом

и характером, что означает всегда художественную ущербность произведения. На это обстоятельство указывает Энгельс в письме к Гаркнес, в рассказе которой «Городская девушка» он видит типический характер, поставленный в нетипические обстоятельства. Нечто подобное мы наблюдаем в «Отцах и детях» Тургенева. Характер Базарова обладает рядом черт типических и верных действительности, но в то же время Тургенев, ведя Базарова к краху, ставит его в нетипические, несвойственные этому

[образу](#)

обстоятельства, отрывая его от действительной его социальной среды.

Сюжет может служить не только целям обнаружения некоторого сложившегося характера; само становление характера может быть объектом, отражаемым в сюжете

. Так в «Матери» М. Горького на глазах читателя, шаг за шагом, в процессе действия, социальной борьбы вырастает характер Ниловны: от исходной пригнетенности, нераскрытости незаметной личности она поднимается к высокой, осмысленной человечности, к героизму, к сознанию целей человеческого существования. Путь Ниловны имеет своеобразные параллели в судьбах и в росте характеров других героев повести (Павла, Рыбина, Весовщикова). Конкретные, индивидуальные пути развития Ниловны и других героев повести отражают тем самым рост пролетариата в процессе его революционной борьбы, его превращение из «класса в себе» в «класс для себя». При этом характерной особенностью

«Матери» является то, что классовая борьба разворачивается здесь не только в форме столкновения индивидов (как это было и у критических [реалистов](#) XIX в.), но и в форме борьбы коллективов, что придает повести Горького черты эпопеи. Важнейшую роль характера для построения сюжета отмечает данное Горьким определение сюжета . По Горькому, сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей, история роста и организации того или иного характера».

4. В конкретном разворачивании сюжета мы можем различить ряд сторон и моментов, типических для построения сюжета (хотя не всегда в нем наличных).

Элементом построения сюжета является ситуация, то есть взятое в определенный момент соотношение действующих сил, взаимоотношение

[персонажей](#)

. При этом, конечно, ситуация включает в себя не все стороны, связи, соотношения, существующие в отражаемой действительности, а лишь те, которые необходимы художнику для разрешения поставленной

в произведении проблемы, которые в понимании автора являются типическими для изображаемого им объекта. В понятие ситуации включаются как конфликты между действующими лицами, так и внутренние конфликты в сознании героев. Ситуация, обнаруживающая резко выраженные противоречия, противоположность действующих в произведении сил, называется коллизией. Коллизия, как указывает Гегель, приводит к узлу, который может быть развязан лишь действием,

отвечающим сущности характеров. Такое развертывание действия, при котором обнаруживается и осознается противоречие частных интересов отдельных лиц или групп **персонажей** и при котором эти лица, имея противоположные цели, сознательно ведут борьбу друг против друга, называется интригой; особенное значение интрига получает в драме.

Не всякая ситуация в литературном произведении имеет конфликтно-действенный, драматический характер. В описательных произведениях или например, в новеллах с ослабленной сюжетностью, рисующих **жанровые** сценки, в произведениях, приближающихся к художественному очерку, мы имеем дело со статическими ситуациями, не служащими отправной точкой для движения. И в повествовательное произведение обычно вводятся такого рода статические ситуации, не входящие в состав

сюжета

, но служащие для обрисовки обстоятельств, истории, среды, психологии, идейных устремлений и т. д.

Сюжетная

же ситуация заключает в себе хотя бы зародыш динамики, требующей дальнейшего развития в действии, она входит в систему переходящих друг в друга ситуаций, являясь результатом предшествовавших и неся в себе потенции последующих ситуаций.

Сюжетная ситуация

не неподвижное положение, а лишь известный этап в непрерывно развертывающемся сюжетном действии

, которым показывается изменение, движение, развитие отражаемых процессов действительной жизни.

При анализе сюжета необходимо исходить не из отдельно взятой ситуации, а из перехода ситуаций, из сюжетного звена, которое может быть названо сюжетным мотивом

Исходя из отдельной ситуации, а не из мотива, легко можно просмотреть ту закономерность динамики, те движущие силы, которые являются пружинами сюжета

Диалектическому пониманию динамики жизни отвечает и требование от сюжета единства действия в качестве критерия художественности. Простая смена ситуаций, механическое их последование во времени, сопоставление внутренне не связанных событий, случайных происшествий еще не образует сюжет

, хотя бы в этих ситуациях участвовал один и тот же герой, как на то указывал еще Аристотель. От хорошо составленного

сюжета

(прежде всего трагедии) Аристотель справедливо требовал единого, законченного, целостного действия, имеющего определенное начало, середину и конец, — действия, эпизоды которого непрерывно следуют по необходимости или вероятности. Художественно совершенный сюжет имеет в себе «источник самодвижения» — отражение коллизий действительности, из которых этот источник вытекает; обнаруживающиеся в исходных ситуациях противоречия ищут разрешения в действии, которое приобретает таким образом характер единого в своих противоречиях процесса. При этом единство действия создается не только причинной связью, но и субъективной устремленностью героев к определенной цели, единством борьбы.

Требованию единства сюжетного действия не противоречит богатая разветвленность, многолинейность
ета

сюж
в

том случае, если между отдельными ветвями сюжета

существует внутренняя, содержательная связь (обнаруживаемая напр. как контрасты, параллели, вариации по отношению к основной линии действия). В этом случае сложная разветвленность сюжета означает широкий охват многообразия действительности, ведущий к многостороннему уяснению ее закономерностей, ее сущности, как это имеет место в монументальном романе Л. Толстого «Война и мир», у Горького в «Жизни Клима Самгина», в циклических романах Бальзака или в ряде трагедий Шекспира. Наоборот, в других случаях множество сюжетных линий

остаётся внутренне необъединенным, связывается лишь внешне и случайно, свидетельствуя о познавательной дефектности произведения. Так например, причудливо-запутанное, необъединенное множество сюжетных линий

, перебиваемых вставными новеллами, возвращениями вспять, в русских авантюрно-фантастических романах XVIII в. создает чисто декоративный эффект формальной игры. Случайное пересечение различных сюжетных линий

используют подчас упадочные писатели XX в., выражая этим способом отрицание закономерности в динамике жизни.

Единство действия в совершенных литературных произведениях определяется в то же время тем, что художник не воспроизводит механически все неисчерпаемое множество явлений и связей действительности, но производит известный отбор каких-либо сторон жизни, каких-либо определенных связей, которые ему представляются типическими, избирает ту или иную тему и разрешает какую-то проблему. Соответственно, говоря словами Аристотеля, хорошо составленный сюжет

должен «иметь начало, середину и конец», «не должен начинаться откуда попало, ни где попало

кончаться». Таким органическим началом во многих (особенно в крупных) драматических и повествовательных произведениях является **завязка**, которая реализует в сюжете

авторскую постановку проблем, обнажает исходные противоречия, рисует первое столкновение борющихся сил и служит первоисточником дальнейшего действия и борьбы. Завязке часто предшествует экспозиция, то есть обрисовка обстоятельств, при которых развернется действие, расстановка действующих сил, еще не вступивших в реальную борьбу. Особенно важным моментом для понимания литературного произведения является **развязка**, в которой дается то или иное разрешение противоречий, конечное соотношение борющихся сил, оценка автором результатов борьбы и тем самым то или иное решение поставленной автором проблемы. Очевидно, что единство действия сохраняется лишь в том случае, если развязка осуществляется действием, вытекающим из существа предшествующей борьбы сил и из характеров

[персонажей](#)

, а не путем

deus ex machina

, то есть вторжения новой, посторонней силы, не участвовавшей в сюжете

. Последний способ разрешения коллизии свидетельствует о художественной слабости автора или о неясности его представлений о существе и направлении отражаемого им процесса действительности; этот способ встречается также в примитивно-тенденциозных произведениях, особенно если их тенденция противоречит действительному развитию исторического процесса. Однако нужно иметь в виду, что не всякое сюжетное произведение обладает завязкой, развязкой, экспозицией и прочее. Эти моменты могут отсутствовать или

во многих автобиографических повестях. Также и произведение малых жанров, например, новелла, может строиться без завязки и развязки в собственном смысле слова, заключая в себе лишь один сюжетный мотив

, единственный переход от одной ситуации к другой, переход, который может обнаружить противоречие сил, не раскрывая их борьбы (как например, в новелле Чехова «Толстый и тонкий»).

Динамика явлений может быть показана писателем в форме синтетически-поступательного развития сюжета, в форме прямой последовательности событий, то есть в той, в которой они протекают в самой объективной действительности. (В этом случае между прочим сначала дается экспозиция, затем завязка, кульминационный пункт борьбы, развязка, эпилог.) Прямое последование лежит в основе например, романа Толстого «Война и мир», романа Горького «Мать», трагедий Шекспира и т. д. Этому построению «истории» (нем. *Geschichte*), излагаемой в произведении, не противоречит, между прочим, введение в форгешихте (*Vorgeschichte*), введение после того, как «история» уже началась, «предистории», т. е. более или менее связного сообщения об обстоятельствах и событиях, предшествовавших началу, завязке «истории», например, введение в рассказ биографий героев по мере их появления на арене действия (как это обычно в романах Тургенева).

Но автор может рассказывать и самую «историю», прибегая к нарушениям хронологической последовательности событий, к перебоям, к задержанной экспозиции, к перерывам («на самом интересном месте») и так далее. Возможность такого построения особенно наглядно обнаруживает потребность в понятии фабулы, которым обозначается повествовательная основа, прямая последовательность рассказанных событий, как она может быть в конечном счете восстановлена читателем, в отличие от сюжета, который образуется последовательностью событий в том виде, в каком она сообщается автором. Такого рода перестановки, перебои и тому подобное, употребительны в приключенческих романах, в «романах тайн» (например, в «Холодном доме» или в «Нашем общем друге» Диккенса, где создается сложная система тайн, постепенных или неожиданных узнаваний), подчас в психологических романах (у Достоевского). Непоследовательность в изложении, неполнота звеньев цепи событий, перестановки, запоздалые узнавания и тому подобное, часто мотивируются тем, что изложение ведется не от лица автора, знающего все происшедшее, а от лица рассказчика, свидетеля или участника части событий или с точки зрения одного из героев (например, у Достоевского). Если Л. Толстой излагает события, как бы уже зная их причины и исход, охватывая их в целом и осознав ход вещей, то Достоевский изображает их так, как они воспринимаются в момент их совершения с ограниченной точки зрения отдельного лица. Вводя читателя сразу в серединные кульминационные ситуации, в разгар острой борьбы, оставляя неизвестными причины ряда поступков, событий, Достоевский вызывает у читателя большое эмоциональное напряжение, тревожное недоумение перед развертывающимися событиями, усиленную жажду узнать смысл и закономерность совершающегося.

Это построение отвечает у Достоевского состоянию действующих лиц, которые часто чувствуют себя заблудившимися в непонятной сумятице событий, и создает субъективно-иррациональный аспект восприятия жизненного процесса.

Иной вид построения сюжета, использующий в ходе действия перестановки — именно: аналитически-ретроспективный, — обнаруживают такие драмы Ибсена, как «Росмерсгольм», «Д. Г. Боркман», в которых действие на сцене представляет собой, собственно, лишь затянувшуюся развязку, а сама «история» восстанавливается урывками через воспоминания, сообщения, намеки, догадки. Такое ретроспективное построение путем восхождения от следствия к причинам, обратное действительному ходу вещей, заключает в себе гораздо менее живого, наглядного показа, отличается меньшей напряженностью и несет на себе печать психологизма, субъективности и умозрительности.

Сюжетный мотив, переход одной ситуации в другую выявляет еще один важный элемент сюжета, а именно — те движущие силы, которые, с точки зрения автора, являются причинами показываемого движения. В качестве движущих сил в произведении могут выступать и так или иначе понимаемые закономерности социально-исторической жизни, и биологические законы, и вмешательство рока, мистических сил и так далее. Очевидно, что введение тех или иных пружин действия обуславливается уровнем и характером конкретно-исторического сознания автора, отражающего конкретно-историческое развитие действительности. В «Повести о Савве Грудцыне» (середины XVII в.), содержащей уже ярко выраженные реалистические тенденции, интерес к быту, движущей пружиной сюжета все же еще остается вмешательство в жизнь человека потусторонних сил, черта и божества. Рост индивидуального самосознания, ослабление власти религиозных представлений отражается в «Повести о Фроле Скобееве» (конца XVII в.), где движущими силами являются индивидуальные побуждения и личные качества предприимчивого героя.

Характером движущих сил сюжета определяется та или иная мотивировка вводимых автором явлений, событий. Так, в «Повести о Ф. Скобееве» эта мотивировка носит [реалистический](#) характер, а в «Повести о С. Грудцыне» — религиозно-мистический. Но в ряде случаев, особенно в фантастических произведениях, мы имеем дело с двойной мотивировкой. В этом случае в произведении складывается цепь намеков на «сверхъестественные» причины изображаемых событий, но наряду с этим даются поводы и для вполне реального объяснения их. Такая «вибрация» мотивировок характерна для мистически настроенных немецких романтиков или например, для завуалированного мистицизма упадочников-импрессионистов конца XIX в. (например, для ряда

новелл Шницлера).

Для обнаружения движущих сил сюжета очень важным является момент перипетии, которая, согласно определению Аристотеля, есть особый вид «*перемены от несчастья к счастью или от счастья к несчастью*

», «

перемена событий к противоположному, притом... по законам вероятности или необходимости

». Так, в перипетии античной трагедии личные устремления близящегося к цели индивида впервые терпели крушение, и здесь обнаруживалась мощь противостоящих им сил — власть рока. В литературе конца XIX—XX в. можно выделить целый ряд новелл перипетии, в финале которых имеет место неожиданный поворот к противоположному, совершенно новое освещение происшедшего. Большим мастером новеллы перипетии является Чехов, который этим способом обычно срывает маски, обнажает подлинную социальную сущность человеческих отношений (например, в новелле «Толстый и тонкий»). Подобного типа новеллы Мопассана обычно стремятся обнажить в качестве действительных биологические побуждения, властвующие над человеком. У Генри новелла перипетии демонстрирует господство все переворачивающего случая.

В произведениях некоторых [стилей](#) и [жанров](#), например, в авантурном романе, заостренная «сюжетность» проявляется как нагромождение событий, избытие внешнего действия, острых, интригующих положений. В ряде случаев (например, в средневековом рыцарском романе, в некоторых романах А. Дюма или Жюль Верна) такого рода сюжетность приводит к механическому последованию внутренне не связанных эпизодов, к нераскрытости характеров действующих лиц, к игре вымысла, к занимательной событийности, не способствующей глубокому отражению действительности. Однако в других случаях избытие занимательных событий, авантур оказывается вполне оправданным и получает содержательное значение. Так, в «Дон-Кихоте» Сервантеса часто отсутствует тесная причинная связь между отдельными группами эпизодов, но они являются вполне оправданными, поскольку все это многообразие ситуаций многосторонне раскрывает типические [образы](#) героев и их судьбу. Так, в «Жиль-Блазе» Лесажа многообразие нанизываемых авантур, не всегда достаточно связанных причинно, служит целям широкого охвата жизни и выражает тенденции

[реализма](#)

на относительно ранней ступени его развития. В лучших романах Жюль Верна

авантюрное построение сюжета является увлекательной формой для развития научной утопии или для развертывания широкой географической панорамы.

5. Образно отражая динамику действительности, сюжет в то же время содержит в себе то или иное авторское отношение к изображаемым явлениям. Построение сюжета тесно связано с [жанровой](#) структурой произведения. Миф, фантастическая сказка, героическая эпопея, рыцарский роман, романтическая поэма и прочее — каждый из [жанров](#) обладает своеобразными чертами сюжетосложения. Судьбы сюжета могут быть уяснены лишь в истории литературных [стилей](#), складывавших те или иные [жанры](#).

Сюжет как образное отражение динамики жизни раскрывается во всем своем художественном достоинстве, в своих диалектических возможностях, во всей своей полноте и многообразии именно на вершинах мировой литературы — в древнегреческой драме, в трагедии Шекспира, у классиков реализма нового времени, в творчестве таких великих художников социалистического [реализма](#), как Горький, — т. е. там, где художник оказывается способным наиболее глубоко проникать в сущность и направление исторического развития общества.

С последней трети XIX в. в буржуазной европейской литературе, прежде всего в натурализме, а затем и в импрессионизме, символизме, конструктивизме, футуризме и так далее, обозначается утрата «таланта рассказчика», отход от сюжета как отказ от осмысления действительности в ее динамике и широкой связности.

В натурализме сюжет отрицается как вымысел с точки зрения поверхностно, позитивистски понимаемого правдоподобия. Произведения последовательных натуралистов начинаются и кончаются «где попало», утрачивают единство действия, определенную завязку и так далее, поскольку натуралист дает сырой

«кусок жизни», случайный отрезок жизненного процесса, становясь в позу «объективного» наблюдателя, не ставящего перед собой никаких проблем; изображаемый процесс нигде не начинается и не кончается, а только длится. С утратой сколько-нибудь ясных представлений о направлении движения жизни исчезает четкая развязка. В изображаемой действительности сглаживаются противоречия, притупляются сюжетные коллизии, ослабляется борьба и действие; масштабы борьбы снижаются до уровня мелких и вялых повседневных столкновений (во имя того же позитивистски понятого правдоподобия). Характеры опустошаются, лишаясь волевого наполнения и ясно представляемых целей; исчезает необходимая связь между действием и характером. Лишаясь динамической основы, распадаются связи между изображаемыми явлениями, что наглядно обнаруживается в импрессионизме, где бессмысленное мелькание изолированных ситуаций объединяется лишь эмоциональными откликами субъекта. Даже в драме импрессионизма [персонажи](#) не объединяются действием, единой борьбой, а лишь сопоставляются как «сопереживатели». Полное господство получают в натурализме элементы статически-описательные, а в импрессионизме также и лирические, оттесняя и разрушая элементы повествовательно-драматические; культивируется [жанр](#) бессюжетной новеллы — зарисовки «с природы», бессюжетный [жанр](#) обозрения и так далее.

МАКАБРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ (итал. *macabro*, франц. *macabre* — "могильный, жуткий, мрачный", от лат. *maciari* — "убывать, худеть"

) —

сюжеты

на

темы

смерти,

бренности

мира (

лат. *vanitas mundi*

), напоминания о скором конце (

лат. «*Memento mori*» — "Помни о смерти"

).