

## ГЕНОЛОГІЧНА ПРИРОДА РОМАНУ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ЦЬОГО ЖАНРУ

Микола Васьків

Państwowy Uniwersytet im. Iwana Ohienki  
w Kamieńcu Podolskim

### GENOLOGICZNA ISTOTA POWIEŚCI I INTERPRETACJA UTWORÓW TEGO GATUNKU

Mykoła Waškiw

**Streszczenie.** Autor artykułu rozpatruje problem określenia kryteriów, osobliwości typów utworów literackich, kluczowych dla wyróżnienia gatunków, zwłaszcza powieści. Wariantywność interpretacji powieści, w porównaniu z utworami innych gatunków literackich, wzrasta w istotny sposób, kosztem takich immanentnych cech powieści, jak polifonia, «szczelność pisma», związek problematyki powieści z tematyką współczesności. Interpretując powieści, należy uwzględniać takie cechy gatunku, jak nowość wątków i problematyki, hermetyczność stworzonego świata powieści, która rodzi realizm (choć niekoniecznie realizm) wyobrażenia, powieściowości wątków (istnienie konfliktów miłosnych), koncentrację na indywidualnych doświadczeniach bohaterów, na ich prywatnym życiu. Jednocześnie autor nie podziela poglądów, zgodnie z którymi możliwości powieściowego gatunku są nieograniczone. Przychyla się natomiast do stwierdzenia, że powieść posiada bogaty zasób środków wyobrażeniowych, choć jest on ograniczony, podobnie jak w przypadku jakiegokolwiek innego gatunku literackiego.

**Słowa kluczowe:** genologia, gatunek, powieść, polifonia, „szczelność pisma”

Античність, доба Відродження і Клясицизм послідовно створювали чітку систему родового і жанрового поділу літератури, при якому за кожним жанром було чітко закріплено відповідні, чітко регламентовані проблематику, пафос, композицію, мовні засоби тощо. На початку ХІХ ст. Романтизм повністю зруйнував цю віками витворювану систему. Характерною рисою художньої літератури ХІХ–ХХ століть стає все більше розмивання родових і жанрових меж, все більші взаємопроникнення і взаємовпливи між літературними родами і жанрами. Тому не випадково на початку ХХ ст. Бенедетто Кроче закликав узагалі відмовитися від жанро-родового поділу літератури як від непродуктивного. Про такі спроби відмови від генологічного підходу до вивчення літературних творів у 50-60-і роки минулого століття згадує Цветан Тодоров<sup>1</sup>. Неодноразово науковці праг-

---

<sup>1</sup> Ц. Тодоров, *Походження жанрів*, [у:] Idem, *Поняття літератури та інші есе*, Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ 2006, с. 22–23.

нули в цей період по-новому розкласифікувати витвори художньої словесності (Г. В. Ф. Гегель, В. Дніпров, Г. Поспелов, Н. Фрай та ін.).

Попри це домінуючим у літературознавстві залишається ще аристотелівський поділ літератури на епос, лірику і драму. Важливим чинником цього, мабуть, є те, що в основу такого поділу науковці кладуть один критерій домінації, хоча у кожного з них цей критерій може бути іншим.

Набагато складніше стоїть питання з жанровим поділом художньої літератури. Сучасна система жанрового поділу складалася історично, ввібравши у себе жанри різних епох, що нерідко породжує суперечності, а то й плутанину у визначенні жанрової приналежності того чи іншого твору. Пов'язано це з тим, що при визначенні жанру твору ми послуговуємося не одним, а декількома критеріями: родовою приналежністю, прозовою чи віршовою формою викладу, обсягом, тематикою, проблематикою, пафосом та багатьма іншими. Російський науковець М. Поляков виділяє п'ять рівнів, за якими визначається жанрова природа літературного твору:

Естетична основа ставлення до дійсності; охоплення дійсності (оповідання – роман); тип викладу (оповідь, опис, діалог); композиційна структура (роль дії, персонажів, обставин); характер організації словесної тканини (ритм, інтонація, тропи і т.д.)<sup>2</sup>.

Суперечності в генології викликає також термінологічна неузгодженість, коли під одним і тим самим терміном різні науковці мають на увазі різні поняття. Як указує Нонна Копистянська, термінологічна плутанина характерна не тільки для наукових праць проблемного характеру, але навіть для підручників<sup>3</sup>, тому кожен раз доводиться уточнювати, якого значення набуває поняття «жанр»: чи мова йде про літературний рід, чи про вид, чи про групу жанрів, чи власне про жанр або жанровий різновид. Н. Копистянська вважає, що на сьогодні тріступеневий поділ літературних творів за жанрами є недосконалим, але найвдалішим із того, що напрацювала генологія: рід – жанр – жанровий різновид (або рід – вид – жанр).

Окремі науковці намагаються створити нові системи жанрового поділу творів (Г. Поспелов на основі проблематики творів<sup>4</sup>; Н. Фрай за формами і ритмами, що їх він виводить із мітів<sup>5</sup>, але цілком очевидно, що традиційну генологію такі спроби поки що не здатні похитнути. Склалася ситуація, коли всі розуміють недосконалість сучасної системи визначення

---

<sup>2</sup> М. Поляков, *В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров*, Советский писатель, Москва 1983, с. 21–22.

<sup>3</sup> Н. Копистянська, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*, ПАІС, Львів 2005, с. 14–16.

<sup>4</sup> Г. Поспелов, *Проблемы исторического развития литературы*, Просвещение, Москва 1972.

<sup>5</sup> Н. Фрай, *Архетипна критика і теорія*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької, Літопис, Львів 1996, с. 109–135.

жанрової приналежності твору, але не можуть запропонувати нічого кращого, тому змушені послугуватися тим, що є на даний момент.

Власне дискусійним залишається і саме дефініціювання жанру в традиційному значенні цього поняття, з існуванням якого майже всі погоджуються, як погоджуються з тим, що воно позначає певні змістово-формальні особливості, але чітко визначити його сутність науковці не можуть.

Категорія жанр належить до тих предметів у науці й літературі, значення яких нібито зрозумілі для всіх, але його складно виразити у стабільних лаконічних дефініціях<sup>6</sup>.

Дискусії тривають і досі, хоча більшість науковців сходяться на думці, що у понятті «жанр» поєднуються певні змістовно-формальні риси, характерні для значної групи творів, які набули ознак традиційності, й порушення цього традиційного поєднання зразу стають відчутними і сприймаються як порушення жанрових норм: «Те, що твір „не підкоряється” своєму жанрові, не означає, що жанр не існує [...] навпаки [...] для існування порушення потрібен закон – який саме і буде порушено; норма стає видимою – живе – тільки завдяки її порушенням»<sup>7</sup>. Нонна Копистянська такі «порушення» називає жанровими модифікаціями, відмежовуючи їх від жанрових різновидів<sup>8</sup>.

Нонна Копистянська у визначенні сутності жанру наголошує на нерозривному синтезі змістовно-формальних рис у цьому понятті:

Жанротворчими є і змістовні компоненти, і формальні у їх взаємодії та їх взаємозумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму. Характер цього зв'язку, який склався історично, є тим головним, що визначає жанр і його відмінності від інших жанрів. Тобто це не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи склад, не механічне їх поєднання, не „накладання одного на інше”, не „наповнення старої форми новим змістом”, а органічне взаємопроникнення їх і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція [...]. Єдність у жанрі змісту і форми досягається не простою відповідністю, а боротьбою, притяганням і відштовхуванням, гармонією та дисонансом. Це складна діалектична єдність, динамічна і, разом із тим, із константами<sup>9</sup>.

Визначення досить вагоме, хоча страждає на певну абстрактність, неконкретність.

З інших позицій до дефініціювання поняття «жанр» підходить Ц. Тодоров, значно конкретніше вказуючи, які саме ознаки змісту і форми є важливими для визначення того чи іншого жанру:

Ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію [...] Жанри – це класи текстів. [...] Жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору

<sup>6</sup> Л. Землянова, *Жанровые аспекты теории социалистического реализма*, [в:] *Современная проза социалистического реализма: Литературные жанры*, Издательство МГУ, Москва 1986, с. 7.

<sup>7</sup> Ц. Тодоров, *Походження жанрів...*, с. 24.

<sup>8</sup> Н. Копистянська, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства...*, с. 18.

<sup>9</sup> *Ibidem*, с. 28.

абстрактного аналізу. У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційності, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація. Жанр – літературний чи ні – є не чим іншим як цією кодифікацією дискурсивних властивостей.

[...] Ці властивості належать або до семантичного, або до синтаксичного аспекту тексту (зв'язку між частинами), або до прагматичного (зв'язок між адресантом і адресатом, учасниками акту мовлення), або, врешті-решт, до вербального ([...] він може допомогти нам охопити все, що стосується самої матеріальності знаків)<sup>10</sup>.

Максимально окреслити жанрові параметри намагається Юрій Ковалів:

Жанри, зважаючи на родовий статус епосу, лірики і драми, розмежовують за характерними для них естетичними якостями наративного, трагічного, комічного, ідилічного та ін [...]. При з'ясуванні жанру враховують також обсяг та відповідну структуру твору [...]. Тематичний зріз зумовлює виокремлення побутових, авантюрних, психологічних, соціально-утопічних, історичних, історіософічних, детективних, пригодницьких, науково-фантастичних, фентезійних наративів тощо [...]. У конкретизації жанру відіграють роль і образність (іронія, металогія, автологія, алегорія, бурлеск тощо), композиційно-архітектонічна структура [...], проблематика [...], патос<sup>11</sup>.

Враховуючи те, що у літературі XIX, а особливо XX–XXI століть спостерігається стирання жанрових меж і взаємопроникнення жанрів, важливим є при визначенні жанрової природи творів установавання домінантних рис того чи іншого жанру.

Ті ж самі компоненти мають у різних жанрах різну міру значення – від другорядної до нормативної, визначальної (порівняймо в цьому плані роль строфічної будови пісні, елегії, сонета). У кожному жанрі складається своя ієрархічна кодифікація компонентів, виділяється домінанта, що підпорядковує собі компоненти більш значущі, а вони, у свою чергу, підпорядковують собі дрібніші<sup>12</sup>.

У зв'язку з цим у *Літературознавчій енциклопедії* Юрія Коваліва окремим гаслом виділяється поняття *Жанрова домінанта*, яке тлумачиться як

визначальна жанрова характеристика поліжанрового твору. Може виконувати самостійну композиційну роль [...] розподілятися між різними структурними рівнями, зумовлюючи стереоефект [...] сприяти структурній упорядкованості [...]<sup>13</sup>.

Автор енциклопедії, акцентуючи на важливості правильного визначення жанрової домінанти, застерігає:

Неадекватне сприймання жанрової домінанти може призвести до ускладнень рецепції художнього твору<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Ц. Тодоров, *Походження жанрів...*, с. 25–28.

<sup>11</sup> *Літературознавча енциклопедія*: У двох томах, автор-укладач Ю. Ковалів, Т. 1, Академія, Київ 2007, с. 364–365.

<sup>12</sup> Н. Копистянська, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства...*, с. 28.

<sup>13</sup> *Літературознавча енциклопедія...*, Т. 1, с. 365.

<sup>14</sup> *Ibidem*, с. 365–366.

Отже, жанрова природа літературного твору не є лише проблемою класифікаторською, коли ми отримуємо можливість простого групування творів. Визначивши належність літературного твору до того чи іншого жанру або жанрового різновиду, ми отримуємо можливість глибше пізнати формальні й змістові особливості цього твору, вписати його у широкий історико-літературний контекст. Виступаючи тільки загальною моделлю, структурою без конкретних змістових рис, жанр стає «формою бачення й осмислення певних сторін світу», «твердою формою для виливки художнього досвіду»<sup>15</sup>. Тому генологічне дослідження літератури і на сьогоднішній день видається перспективним.

Особливо складною є проблема жанрового визначення роману. Дуже часто, коли постає це питання, то вказують на те, що чітко визначити жанрову природу роману неможливо, а окремі дослідники наполягають на тому, що це принципово неможливо взагалі. Так, автори *Лексикону загального та порівняльного літературознавства* у статті *Роман* зразу дають коротеньке визначення цього жанру, але тут же наводять цитату з П. Декса: «Роман – термін, що не піддається визначенню»<sup>16</sup>. Подібну думку зустрічаємо також у *Литературоведческом энциклопедическом словаре*: «Уважають навіть, що роман у принципі не може бути наділений завершеною жанровою формою, оскільки він – „епос нашого часу”, тобто епос т е п е р і ш н ь о г о... Роман не визнає жорсткої регламентації, не має канону [...]. На тлі жанрів, описаних аристотелівською чи класицистичною поетиками, роман постає максимально вільним утворенням»<sup>17</sup>. Цитати такого ж спрямування наводить і В. Кожінов: «Роман – прозаїчна оповідь великого розміру. Як і новела, роман не піддається точному визначенню – як через невід’ємну, але невизначену стихію протяжності, так і через те, що він включає так багато типів і різновидів...»<sup>18</sup>; «Питання про те, що таке роман, у чому його сутність, важке. Я не наслідуюся дати на нього ніякої визначеної відповіді»<sup>19</sup>.

Майже таку ж позицію щодо роману ХХ століття висловлює Т. Мотильова, назва праці якої уже сама по собі є показовою – *Роман – вільна форма*:

І внутрішній монолог, і елементи „потoku свідомости”, і словесні повтори, і співставлення різних способів суб’єктивного бачення, й асоціативне зчеплення епізодів, і вільне поводження з оповідним часом – усе це давно і міцно укоренилося у романі ХХ століття. У кожного роману

<sup>15</sup> М. Бахтин, *Проблеми поетики Достоевського*, Художественная литература, Москва 1972, с. 178.

<sup>16</sup> *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Золоті литаври, Чернівці 2001, с. 488.

<sup>17</sup> *Литературоведческий энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1985, с. 330.

<sup>18</sup> В. Кожінов, *Происхождение романа*, Советский писатель, Москва 1963, с. 4.

<sup>19</sup> *Ibidem*, с. 10.

своя „формула”, свій комплекс виражальних засобів – це й не може бути інакше [...]. Тим більше не варто приписувати романові які б то не було канони [...]<sup>20</sup>.

Міхаїл Бахтін вважав, що така багатолікість роману, яка призводить до відсутності чітких жанрових канонів, викликана тим, що «роман – єдиний неготовий жанр, який перебуває у стадії становлення»<sup>21</sup>. Тому для роману будь-яка спроба визначити його жанрові ознаки обов'язково наштовхується на виключення, які заперечують або ставлять під сумнів ці ознаки (хоча російський науковець одночасно не відмовився від спроби вказати на найсуттєвіші особливості романної форми, які вирізняють її серед інших жанрів).

Це, відповідно, породжує також думку про багатогранність, універсальність і навіть всемогутність роману. Відгомін такої думки часто спостерігаємо у вітчизняних науковців:

З плином часу роман, романне мислення стають складнішими, гнучкішими, розмаїтішими. „Жанр-дослідження”, „скорочений всесвіт”, „дитя сучасної цивілізації”, „спадкоємець епічної поеми”, „жанр без формули”, „жанр у становленні”, „рухливий, як саме життя”, „переодягнута філософія”, „всепоглинаючий монстр”, „жанр жанрів” і т.ін. – це тільки мізерна частка тих визначень, якими обдаровано роман, його феноменальну здатність художньо оволодівати часом, дійсністю, буттям, доносити їхній живий і багатогранний образ [...]. Такою вже є властивість природи роману [...], який здатний до найширшого охоплення дійсності, створення цілісної і об'ємної її картини, завдяки аналітичному виявленню психологічних нюансів і масштабних образних узагальнень, до синкретичного використання найрізноманітніших художніх форм, засобів і прийомів<sup>22</sup>.

Абсолютизацію можливостей роману зустрічаємо й у З. Голубевої:

Не скований вузькими рамками обов'язкових правил і законів, не обмежений розміром, роман став саме тим літературним твором, жанрова природа якого дозволяє [...] відтворювати найбільш вичерпну й повну картину суспільного і особистого життя людини певної епохи, яке б складне воно не було. Роман поєднує в собі мудрість філософського трактату, ґрунтовність економічного дослідження, правдивість історичного літопису, докладність і деталізованість етнографії, поглиблений аналіз людської психіки, масштабні картини політичної боротьби з художністю [...]. У цьому синтезі чисто літературних якостей з іншими формами вияву людської думки криється сила та своєрідність роману як жанру<sup>23</sup>.

Попри такі твердження і переконання, і в енциклопедичних довідниках, і в наукових працях відповідного спрямування все-таки дається характеристика жанротвірних факторів роману. Ця характеристика може бути більш чи менш повною, у чомусь автори суттєво розходяться, але у більшості випадків спостерігаємо або спадкоємність у поглядах теоретиків

<sup>20</sup> Т. Мотылева, *Роман – свободная форма*, Советский писатель, Москва 1982, с. 77.

<sup>21</sup> М. Бахтин, *Эпос и роман: О методологии исследования романа*, [в:] М. Бахтин, *Вопросы эстетики и литературы*, Художественная литература, Москва 1975, с. 392.

<sup>22</sup> В. Дончик, *Український радянський роман: Рух ідей і форм*, Дніпро, Київ 1987, с. 3–4.

<sup>23</sup> З. Голубева, *Український радянський роман 20-х років*, Видавництво Харківського університету, Харків 1967, с. 3–4.

роману, або типологічну повторюваність їхніх думок, що вказує на певну правильність і продуктивність таких теоретичних пошуків. Це тим більше прикметно, що до однакових чи подібних результатів у вивченні теорії роману приходять літературознавці, які вивчають цей жанр крізь призму різних методологій, шкіл і концепцій.

Більше того, дехто з дослідників стоїть на позиціях, діаметрально протилежних до цитованих постулатів, і не безпідставно. Так, цілком слушним видається твердження Магдалени Ласло-Куцюк про те, що роман, як і інші жанри, має певні тверді обмеження, тому заяви про його всемогутність і необмеженість можливостей – не більше ніж ілюзія.

Можливості роману не є безмежними, це жанр, який виник як певна решітка, яка накладається на дійсність. Саме як в решітці, і в романі перехрещуються в певний спосіб лінії подій. Поза такою решіткою роман не може існувати. Поняття „творчий метод” [...] припускає наявність необмежених можливостей для охоплення цим жанром реального життя, а також розкриття ним остаточних істин суспільного життя й історії. Це роману не під силу,

бо він поставлений у певні рамки

основними формулами, в які люди увібрали свої спроби створити оповідання вже на світанку цивілізації<sup>24</sup>.

Твердження українсько-румунської дослідниці надто категоричне і безапеляційне під впливом структуралістського прагнення до математичної однозначності у сфері мистецтва, поєднаного з мітопоетичною теорією Мірчі Еліаде, але загалом воно продиктоване конкретними здобутками вітчизняного і зарубіжного літературознавства ХХ століття у галузі теорії роману.

На кілька десятиліть раніше, у середині 20-х років, до такого ж переконання, не менш радикального, прийшов і Х. Ортега-і-Гасет.

Будь-який літературний твір належить до певного літературного жанру, як кожна тварина – до своєї відміни. (Ідея Кроче, котрий заперечує існування мистецьких жанрів, не залишила ані найменшого сліду в естетичній науці). І мистецький жанр, і зоологічна відміна означають обмежений репертуар можливостей. Але оскільки мистецьку вартість мають лиш такі можливості, які [...] годі вважати повторенням одна одної, то виходить, що мистецький жанр являє собою вкрай обмежений арсенал можливостей.

Не годиться уявляти собі роман (мова, насамперед, про сучасний роман) як безкрайї Всесвіт, з котрого можна повсякчас видобувати нові форми. Ліпше уявити його як величезну, але не безмежну, рудню<sup>25</sup>.

Тобто роман має значно більші можливості, ніж інші жанри, але і вони суттєво обмежені, тому романістові треба бути дуже винахідливим, щоб не повторювати здобутки попередників.

<sup>24</sup> М. Ласло-Куцюк, *Засади поетики*, Критеріон, Бухарест 1983, с. 193.

<sup>25</sup> Х. Ортега-і-Гасет, *Думки про роман*, [у:] Idem, *Вибрані твори*, Основи, Київ 1994, с. 274.

Жанрові очікування породжуються генологічними особливостями твору і є невід'ємним складником герменевтичного горизонту очікування. Вказівка, авторська чи видавця, на жанр, зазначення жанрової природи твору в анотації уже закладають певні сподівання і передумови інтерпретації твору. Для цих сподівань і передумов інтерпретатор не обов'язково повинен бути фахівцем у галузі генології, бо найчастіше жанрові параметри закладаються підсвідомо, за аналогією з багатьма іншими попередньо прочитаними творами цього ж жанру.

Так, побачивши жанрове визначення твору як роман, абсолютна більшість читачів розуміє, що це буде великий за обсягом прозовий (інакше було б визначення «роман у віршах») твір, з великою кількістю образів і подій. Для такого твору стає майже не суттєвим, за виключенням окремих невеликих фрагментів, той рівень, який Роман Інгарден називав «планом звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку»<sup>26</sup>. Текст такого твору найчастіше не вдається перечитати за один присід, це вимагає великого часового проміжку й затрат інтелектуальної енергії.

При читанні й інтерпретації ліричного твору надзвичайної ваги надається кожному слову й навіть окремим звукам. Дуже вагомою кожна деталь стає і в малих прозових творах. Натомість у великому епічному творі таких звуків, слів, деталей надзвичайно багато. Х. Ортега-і-Гасет виділяє таку особливість роману як «щільність письма». Сутність «щільности письма» полягає у тому, що романіст «обкладає» читача безліччю дрібних зауважень, уточнень, доповнень. Він подає розлогі описи предметів і процесів, занурюючи в нього читача настільки, що той забуває про навколишній світ і повністю живе тільки в світі уявному, романному, але тому сприймає його в момент читання як найреальніший. Деталь є вагомим компонентом кожного літературного твору. Для інтерпретації твору важливе значення може мати одна чи багато деталей, на яких акцентує увагу автор і читач. Та тільки про роман можна сказати, що він зітканий у єдину канву із безлічі деталей. Не обов'язково кожна деталь у романі повинна бути наділена особливою семантичною функцією: часто вона є повторенням загальників саме з метою творення повноцінного герметичного романного світу.

Найкращий спосіб ізолювати читача – щільно обложити його тонко підміченими подробицями [...]. Книги Сервантеса, Стендаля, Діккенса, Достоевського справді являють зразок щільного письма. Всі вони ущерть переповнені деталями. Ми повсякчас дістаємо більше інформації, ніж годні засвоїти, а втім, маємо враження, що за нею криється в потенції куди більше. Великі романи – це коралові острови, утворені мірядами дрібних істот, котрі, попри позірну нетривкість, витримують удари морських хвиль<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст...*, с. 141.

<sup>27</sup> Х. Ортега-і-Гасет, *Думки про роман...*, с. 300.



Неможливість належним чином осягнути кожную деталь, поєднати їх між собою в романі призводить до того, що існує безкінечна кількість варіантів інтерпретації твору, і ці варіанти можуть між собою значно суттєвіше розходитися, ніж при інтерпретації ліричного чи малого епічного твору. Справа не тільки в тому, що великий текст дає значно вищий рівень варіантів комбінаторики. Ще раз підкреслимо, що при читанні великого епічного твору одні фрагменти тексту випадають із поля зору повністю, інші – запам'ятовуються краще, ще інші – справляють яскраве і незабутнє враження. І для кожного читача це будуть інші фрагменти, відповідно, відмінними будуть і враження від твору та тлумачення його змісту.

Багатоваріантність і розмаїтість інтерпретації роману має ще одне джерело, яким є іманентна риса творів цього жанру – поліфонізм. Поліфонічне сприйняття і відтворення світу людських особистостей породжує, відповідно, змінну точку зору в романі, коли почергово перебирають на себе функцію наратора кожен із персонажів і оповідач, який теж вступає у різного роду взаємодії з голосами персонажів. Це породжує і діалектичне протистояння й поєднання рівноправних ідей, носіями яких є ті чи інші персонажі, але виключно до яких не можна звести цих персонажів. Звідси, з поліфонізму, вважає М. Бахтін, іде й багатоголосся роману, а також, попри збереження архаїчних жанрових кліше, постійне прагнення до оновлення романної форми, введення нових образів, застосування нових композиційних прийомів, руйнування старих форм, творення нових естетичних канонів на зміну старим. Тобто поліфонізм знаходить свій вияв майже на всіх структурних рівнях літературного твору.

Не тільки герої полемізують у Достоевського, окремі елементи сюжетного розгортання ніби перебувають у взаємному протистоянні: факти по-різному розгадуються, психологія героїв виявляється самосуперечливою; ця форма є результатом сутності<sup>28</sup>.

Поліфонізм структурних рівнів роману породжує, відповідно, поліфонізм рецепції й інтерпретації роману.

До поліфонії романної інтерпретації також спонукає той факт, що роман, навіть якщо він відтворює події багатовікової й навіть тисячолітньої давности, усе одно зорієнтований на сучасність, намагається витворити аналогічні ситуації, колізії, поставити проблеми, які перегукуються з проблемами сучасного світу або є вічними. Свідомість теоретично добре підготовленого читача постійно перебуває у двох світах – герметичному романному та в світі власного повсякденного існування.

---

<sup>28</sup> В. Шкловский, *За и против: Заметки о Достоевском*, Советский писатель, Москва 1957, с. 223.

...Справді об'єктивне зображення минулого як минулого можливе тільки у романі. Сучасність із її новим досвідом залишається у самій формі бачення, в глибині, гостроті, широті й жвавості цього бачення...<sup>29</sup>.

Поліфонія романного хронотопу помножується на поліфонію бачення кожним читачем сутності сучасного світу та на особливості індивідуальної аперцепції кожного читача. Індивідуальні коди кожного з персонажів, взаємодіючи між собою у різних формах (доповнення / протистояння, контрапункт), разом із кодом автора та кодом читача витворюють цілісний динамічний світ, який набуває завершеної форми й одночасно перебуває у стадії постійного становлення (бо таким є і світ сучасності, з яким має постійний контакт роман).

Через таку свою зорієнтованість на сучасність роман є одним із найчитабельніших літературних жанрів. Але це не єдина причина популярності роману серед широкої читацької аудиторії. Постійний інтерес до творів цього жанру породжується також його зорієнтованістю на відтворення індивідуальних долей персонажів, індивідуального людського досвіду співжиття з багатьма іншими неповторними індивідами. «Інколи історія життя окремої людини буває значно цікавішою за історію цілого народу», – стверджував Михайл Лермонтов у *Герої нашого часу*.

На думку абсолютної більшості дослідників, увага до індивідуальної долі людини, з її особистими думками, поглядами, переживаннями, є ключовою змістовою особливістю роману, тому цей жанр часто називають епосом життя сучасної окремої людини. Чи не першим про це повів мову Г. В. Ф. Гегель:

Тут [...] виступає у всій повноті багатство і всебічність інтересів, станів, характерів...<sup>30</sup>.

Ця особливість стає дуже помітною, коли порівняти роман із епопеєю, де основу світогляду персонажів становлять колективні погляди й уявлення. Аксиологія таких поглядів приймається апіорі всіма персонажами, виконавцем і слухачами. В героїчному епосі домінують загальноетнічні цінності. Герой епопеї вирізняється на тлі інших персонажів, може вступати у конфлікт із верховною владою, але ці конфлікти

розв'язуються гармонійно, оскільки верховний вождь чи цар втілює племінну чи національну єдність [...] Виключно особисті, навіть „норовливі” імпульси природним чином у кінцевому рахунку ведуть до зворотного, у лоно колективних інтересів<sup>31</sup>.

Зародження роману пов'язане з цікавістю до світу окремої людини, до її неординарності і протистояння світові.

Дослідники сходяться на тому, що на межі Ренесансу і Просвітництва витворюється нова форма роману, в якій нарешті повною мірою знаходить

<sup>29</sup> М. Бахтин, *Епос и роман: О методологии исследования романа...*, с. 417.

<sup>30</sup> Г. В. Ф. Гегель, *Эстетика: В 4-х томах*, Т. 3, Искусство, Москва 1971, с. 474.

<sup>31</sup> Е. Мелетинский, *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*, Наука, Москва 1986, с. 289.

реалізацію принцип відтворення саме **індивідуалізованих** особистостей, коли **індивідуальний** досвід стає цікавим своєю суттєвою відмінністю від загальноприйнятих норм і уявлень. Ренесанс зруйнував одностайність християнсько-середньовічного теоцентричного світогляду, витворивши на зміну йому антропоцентричний світогляд, де кожна людина сприймалася вартою уваги, була сповнена цікавістю й неповторністю.

...Починаючи з Ренесансу, все більш яскраво проявляла себе тенденція до заміщення колективної традиції індивідуальним досвідом у якості головного критерію реальності; і цей зсув не можна не розглядати як найважливіший компонент загальнокультурного контексту виникнення роману<sup>32</sup>.

Відтворення індивідуального неповторного світу набуває все більшого значення в наш час, коли акцентується увага на важливості поняття Іншого, на неперехідній цінності кожної особистості, на толерантному ставленні до кожної культури й окремої точки зору, на визнанні права на їх існуванні.

Трагедійність романного героя породжується не стільки протистоянням його світогляду до реального стану речей, скільки тим, що він прагне або прилучитися до загальноприйнятих цінностей, або, навпаки, підлаштувати їх під власний світогляд, або і те, й те одночасно, що буває найчастіше. І тут роман як епос життя окремої людини перетинається з романом як жанром, що відтворює сучасність у процесі її становлення, коли життя й окремої людини, і суспільства загалом не має чіткого початку, а головне, чіткого завершення, тому лінії особистого і загального можуть зближуватися чи віддалятися, перетинатися чи розходитися, але цей процес ніколи не буває остаточно завершеним. А проблеми, породжені розходженням між світами персонажів і «узагальненим» світом, залишаються актуальними і для героїв твору, і для автора, і для читача.

«Сучасність» роману, його сутність як «епосу приватного життя» стають основою неповторності кожного твору цього жанру, його зорієнтованості на оригінальність. М. Йогансен уважав, що роман повинен характеризуватися новизною. Правда, новизна у нього набуває значення незвичности, захоплюючого, навіть авантюрного, сюжету. По-іншому поняття романної новизни трактував А. Уотт. Він новизну роману і його великі здобутки порівняно з іншими попередніми жанрами вбачав у тому, що цей жанр відмовляється від запозичення уже відомих сюжетів і подій, а розробляє власні сюжети, творить неповторні ситуації, хоча це можуть бути найбуденніші події людського життя. Саме в такому розумінні А. Уотт сприймає і назву жанру *the novel* – новизна й оригінальність сучасного життя (за ефемерність якого сучасники висміювали роман не тільки в непри-

---

<sup>32</sup> А. Уотт, *Происхождение романа*, „Вестник Московского университета”, Серия 9: Филология, 2001, № 3, с. 153.

хильні для нього попередні часи, але навіть і в XIX ст. брали на кпини О. де Бальзака), які відтворюють неповторність індивідуального досвіду<sup>33</sup>.

Ще одна особливість роману як жанру найчастіше проходить повз увагу сучасних українських дослідників. Роман дуже тісно пов'язаний – і етимологічно, і семантично – з поняттям романічності (У побутовому мовленні значно частіше під словом «роман» ми маємо на увазі любовні стосунки між двома чи більше людьми, аніж літературний жанр). Так чи інакше у романі дуже суттєву сюжетно-композиційну, характеротвірну та інтерпретаційну роль відіграє мотив кохання, складні міжособистісні взаємини між персонажами, що виникають на основі цього почуття. На перший погляд може видатися, що це не обов'язкова і виключно зовнішня риса роману. Саме таке ставлення до неї багатьох науковців констатував Б. Гріфцов іще в 20-і роки, коли наводив визначення роману одним із перших його дослідників, французьким архієпископом Юе, який уважав романом «вигадки про пригоди, прозою написані для розваги і повчання читачів [...] кохання повинно бути головним сюжетом роману». На твердження, що це застаріле і наївне переконання, Б. Гріфцов зауважує: «...ми не мали би рації, цілком ігноруючи перші ці визначення, якими б не були вони простенькими»<sup>34</sup>. В іншій праці він зазначає, що є багато романів без любовних «романів», але «любовні переживання [...] частіше дають те особливе поєднання душевних сил, які необхідні для виникнення роману»<sup>35</sup>. Від себе додамо: і які так потрібні читачеві, роблячи для нього читання роману ще привабливішим. Романічність у черговий раз нагадує інтерпретатору, що роман є твором про індивідуальні долі й досвід, тому сприймати світ потрібно тільки крізь їх призму, а не відокремлено-абстрактно.

Саме романові романічність притаманна значно більше, ніж повісті чи оповіданню. Можемо наполягати, що майже кожен визначний роман нових і новітніх часів так чи інакше є одночасно розгорнутою історією кохання. Щодо повісті, оповідання чи новели, то мотив кохання є зовсім не обов'язковим, а якщо він там і присутній, то дуже часто відтворює лише якийсь один чи декілька моментів історії кохання, не конче ключових. Любовні трикутники чи мотиви кохання ми зустрічаємо також у творах драматичних і ліричних жанрів. Та романний любовний трикутник (чи «багатокутник») є по-романному хаотичним, до кінця не розв'язаним (звідси ще одна причина «незавершености» роману), з чергуванням кульмінаційних, напружених моментів у його розвитку з моментами «стагнаційними», які через це інколи теж можуть збурювати гострі

<sup>33</sup> *Ibidem*, с. 152–154.

<sup>34</sup> Б. Гріфцов, *Теорія романа*, Государственная Академия художественных наук, Москва 1927, с. 15.

<sup>35</sup> Б. Гріфцов, *Начало романа*, [в:] *Idem, Психология писателя*, Художественная литература, Москва 1988, с. 76.

конфлікти (цим роман відрізняється від драматичних жанрів, які через сценічні обмеження спираються виключно на гіперболізовану гостроту любовних взаємин).

Кохання – одна з найважливіших форм утілення діалогічних стосунків суб'єкта і дійсності, і через це вона стає однією з головних форм досягнення повноти життєдіяльності романного героя, здійснення ним у своєму індивідуальному, особистому переживанні повноти й інтенсивності контакту з життям. Цим пояснюється можливість для роману замкнутися на темі любовного переживання<sup>36</sup>.

Кохання призводить до того, що персонажі так чи інакше виводяться зі стану спокою, їх учинки менше диктуються раціональним розрахунком і більше емоційними станами. Це дає змогу значно ефективніше відтворювати внутрішню сутність людей: їх глибинні потяги виходять на поверхню, зазнають серйозного випробування на відповідність до загальноприйнятих норм моралі й закону, що, зрештою, переходить в одну з ключових рис роману – зіткнення особистого з загальним, суспільним.

Б. Гріфцов у зв'язку з визначенням архієпископа Юе піднімає також проблему правди і правдоподібності, чи реалізму і реалістичності роману. Традиційно советське літературознавство найбільше цінувало роман саме за те, що він подавав повні та правдиві картини суспільного життя своєї доби, найточніше передавав проблеми і конфлікти тощо, тобто був найреалістичнішим жанром.

Широкий розвиток роману збігається з розвитком реалізму як літературного напрямку, і це не є випадковим збігом. Роман виявився саме тією формою, яка дала можливість найповніше розкрити типові характери в типових обставинах, що є основною вимогою реалізму. Роман дав найширші можливості, порівняно з будь-якою іншою літературною формою, відобразити сучасне життя в усій складності суперечностей, взаємовідносин, питань, які хвилюють людей [...]. У романі в більшій мірі, ніж у будь-якій іншій літературній формі, відбилися суспільні конфлікти нового часу, взаємовідносини суспільних груп і класів, класова боротьба, питання моралі, взаємини людини й суспільства і т. д.<sup>37</sup>.

Це перебільшення, яке не має сенсу, якщо ще й узяти до уваги, що багато хто з дослідників узагалі відкидає твердження про реалізм роману, протиставляючи йому поняття реалістичності. Відштовхуючись від цього, а також на основі детального вивчення історії розвитку роману, Б. Гріфцов відкидав ідею всесильності роману і безперервного зростання його ролі, навіть цілком припускав, що провідне місце в літературі у майбутньому замість роману зможе зайняти будь-який інший жанр.

Про відсутність реалізму у значенні якнайповнішого відтворення навколишнього світу вів мову Х. Ортега-і-Гасет, коли говорив про герметичність роману і щільність його письма.

<sup>36</sup> Н. Рымарь, *Введение в теорию романа*, Издательство Воронежского университета, Воронеж 1989, с. 96.

<sup>37</sup> К. Волинський, *Основи теорії літератури*, Київ 1962, с. 262.

...Справжній романіст – це людина, яка відчуває невтримний потяг до розповідання про неіснуючих чоловіків і жінок, вигадання розмов і пристрастей [...], не відчуваючи жодної ностальгії за реальним світом, полишеним назовні, замикається в середині роману [...], аби не залишити жодної пори, здатної пропустити повітря й світло реального<sup>38</sup>.

У цьому Ортега-і-Гасета підтримував його сучасник Б. Грифцов, наполягаючи, що правдоподібність, реалістичність були іманентними для роману ще з моменту його виникнення в добу Античності, але це не дає підстави говорити, що в Новому часі він став відтворювати правду життя. «Як би не намагалися історики літератури показувати, що все більше й більше реалістичним стає роман, звичайний читач під „романом” насамперед має на увазі „вигадку”, „вимисел”, особливе, цікаве, зумовлене завданням знайти вихід із важких обставин. Чи повинні ці обставини бути безперечно правдоподібними? Без сумніву, з певної пори правдоподібність зробилася одним із критеріїв. Та було б цілком неправильно говорити, що у роману дві стадії, різко відмінні одна від одної, що романом раніше називали твори розважальні, а зараз називають твори правдоподібні. У найкращому випадку доцільно питати про межі правдоподібності»<sup>39</sup>. Варто додати, що романісти ставили перед собою завдання не тільки зацікавити, розважити читача, але й повчати його, ідеологічно спрямовувати, що шкодило художній правдивості зображуваних картин. Однак конкретні суспільні функції виконував у різні періоди історії майже кожен жанр, а зацікавлювально-розважальний характер є важливою невід’ємною рисою роману.

Деталізація, прозовий характер роману, його прозаїчність (особливо розвиток цих романних рис в останні три століття) породжують у читача ілюзію правдивості зображуваного. Прийом авторського всевідання і зображення подій як таких, що вже давно відбулися і наперед добре відомі нараторові, змушують читача сприймати ці події як реально існуючі, що насправді тільки підтверджує думку, що автор витворив свій окремий замкнутий світ, який є реальним тільки у межах тексту, непроникного для навколишнього світу. Реалістичність зроджується, отже, не з правдиво зображених подій і образів. Її у текст роману приносить інтерпретатор. Роман

[...] породжує в нас розмаїття життєвих відгуків. Символізм *Дон Кіхота* не в його змісті. Ми його висновуємо іззовні, роздумуючи над прочитаним<sup>40</sup>.

Найбільш правдоподібними, списаними з реального життя є, напевно, лише контроверси, які спонукають реципієнта чи інтерпретатора «роздумувати над прочитаним», породжуючи «розмаїття життєвих відгуків».

<sup>38</sup> Х. Ортега-і-Гасет, *Думки про роман...*, с. 299.

<sup>39</sup> Б. Грифцов, *Теорія роману...*, с. 17.

<sup>40</sup> Х. Ортега-і-Гасет, *Думки про роман...*, с. 298–299.

---

THE GENERIC NATURE OF THE NOVEL AND THE INTERPRETATION  
OF LITERARY WORKS OF THIS GENRE

Mykola Vas'kiv

**Summary.** The author of the article considers the problem of studying the criteria, the peculiarities of the groups of literary works, key factors for the description of genres, especially the novel. The variantism of novel interpretation, as compared to the works of different genres, increases to a considerable extent at the cost of such immanent features of the novel as polyphony, „close writing”, constant correlation of novel subject matters with modern issues. While making the interpretation of novels it is essential to take into account such features of this genre, as the novelty of the plot and subject matters, hermetics of the world created in the novel, which shows the reality (but not necessarily realism) of imagery, the fictionality of the plot (the existence of love adventures), focusing on the individual experiences of characters, on their private lives, but also their intermingling fates creates the panoramic picture of social life and contemporary issues. Simultaneously the author does not share the views of those researchers who indicate the omnipotence of the genre of the novel, supporting the view that the novel has a wider, though not unlimited, range of artistic techniques than other literary genres.

**Key words:** genre, novel, polyphony, polyvoices, „close writing”, romantic, realistic, novelty, individuality

ГЕНОЛОГІЧНА ПРИРОДА РОМАНУ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ  
ЦЬОГО ЖАНРУ

Микола Васьків

**Резюме.** Автор статті розглядає проблему визначення критеріїв, особливостей груп літературних творів, ключових для характеристики жанрів, роману зокрема. Варіативність інтерпретацій романів, порівняно з творами інших жанрів, суттєво зростає, на думку автора, за рахунок таких романних іманентних рис, як поліфонізм, «щільність письма», постійне корелювання романної проблематики з проблематикою сучасності. При інтерпретації романних текстів також дуже важливо враховувати такі особливості цього жанру, як новизна сюжетних мотивів і проблематики, герметичність витвореного романного світу, яка породжує реалістичність (але не обов'язково реалізм) зображення, романічність сюжету (існування любовних колізій), зосередженість на індивідуальності досвіду персонажів, на їх приватному житті, але взаємопереплетення цих приватних доль дає панорамну картину суспільного життя й актуальної проблематики. Одночасно з цим автор статті не поділяє переконань тих науковців, які твердять про необмеженість чи всесильність можливостей романного жанру, схиляючись до тверджень, що роман має значно більший арсенал зображально-виражальних засобів, але цей арсенал обмежений, як і для будь-якого іншого жанру.

**Ключові слова:** жанр, роман, поліфонізм, багатоголосся, «щільність письма», романічність, реалістичність, новизна, індивідуальність