

ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДІВ РОМАНУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО МОРФОЛОГІЇ

Микола Васьків

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Україна)

Streszczenie. W artykule są charakteryzowane osiągnięcia zachodnich, przede wszystkim niemieckich, oraz rosyjskich formalistów w badaniu struktury powieści, elementów i recepcji jej budowy. Analizie poddane zostały wprowadzone przez formalistów kryteria podziału powieści na gatunki oraz ich recepcja w literaturoznawstwie ukraińskim lat 20. XX w. Rozpatrywane są również propozycje następców szkoły formalnej, by wprowadzić wyraźne kryteria typologii powieści, z uwzględnieniem wcześniej opracowanego, tradycyjnego systemu odmian gatunkowych powieści. Uwaga autora koncentruje się na potrzebie uwzględnienia genezy odmian powieściowych przy ich strukturalno-formalnej analizie.

Słowa kluczowe: formalisci, struktura gatunkowa, odmiana gatunkowa, geneza utworu

Ключове значення для вивчення теорії роману мали дослідження західних і, особливо, російських формалістів, які основну увагу зосередили на вивченні морфології роману. Морфології цього жанру (як й інших епічних жанрів) формалісти теоретично надавали домінуючого значення, вважаючи інші його риси за малозначущі, хоча у практичних дослідженнях вони не змогли оминати і цих «малозначущих» рис. Насамперед це стосується західних формалістів, які, на відміну від російських, не нехували змістовими чинниками.

Німецький дослідник Вільгельм Дібеліус продовжував традиції вивчення роману, започатковані ще Фрідріхом Шпільгагеном. Першим формалістським дослідженням роману в Німеччині стала праця Рімана 1902 року *Техніка роману у Гете*. У 1910 році професор Дібеліус видає фундаментальну працю *Мистецтво роману в Англії*, в якій розглядається морфологічна еволюція жанру протягом XVIII – першої половини XIX століть. Вступний розділ до цієї праці мав теоретичний характер і досить промовисту назву – *Морфологія роману*. У ній Дібеліус

дає систематичну класифікацію структурних елементів роману, котра покладена ним в основу опису художньої техніки окремих романістів. Співставлення індивідуальної манери ряду авторів дає можливість установити елементи літературної традиції – шаблонні характери, ситуації, оповідні мотиви, композиційні схеми, а також видозмінювання,

диференціацію й індивідуалізацію або нове використання цих традиційних елементів (напр., зміни сюжетної функції шаблонного характеру і т. п.)¹.

Для англійського роману німецький науковець виділяє два структурні типи: старий роман пригод і новий роман характерів, які вступають у складні процеси протистояння, активної взаємодії та згодом синтезу.

В. Жирмунський у *Передмові* до перекладу праць західних формалістів стверджував, що В. Дібеліус першим дав характеристику морфологічної еволюції роману протягом великого часового відрізка, хоча це було не зовсім так. У 1909 році вийшов перший випуск другого тому *Питань теорії та психології творчості*, повністю присвячений популяризації *Історичної поетики* Александра Веселовського, як у ньому вказувалося, «для высших и средних учебных заведений». Цілий розділ у випуску обіймало дослідження К. Тянндера *Морфологія роману*², в якому автор дає характеристику еволюції роману на морфологічному рівні від античних часів до початку ХХ століття, тісно пов'язуючи морфологічну природу з визначенням жанрових різновидів роману, назви яких формувалися історично.

Отже, наукові розробки морфологічного аналізу жанрів із боку російських формалістів були продовженням традицій не тільки західних формалістів, але також і традицій наукової школи А. Веселовського. Найдетальнішої уваги заслуговують насамперед праці В. Шкловського, Б. Гріфцова, Б. Томашевського.

Першим про роман і його особливості серед формалістів мову повів В. Шкловський у роботі 1919 року *Зв'язок прийомів сюжетобудови з загальними прийомами стилю*³. По-перше, автор роботи чітко розмежував віршове і прозове художнє мовлення. По-друге, він доводив, що сюжет літературного твору – це наслідок поєднання чітких прийомів сюжетоскладання, а не поєднання мотивів, як раніше стверджував А. Веселовський. По-третє, ці прийоми є аналогічними до звукових чи яких-небудь інших повторів, тавтології, паралелізму тощо у віршованих творах.

Зазначені положення В. Шкловський розвинув у подальших роботах: *Розгортання сюжету, „Тристрам Шенді” Стерна і теорія роману* та ін., які згодом були об'єднані в одну книгу *Про теорію прози*⁴. Для нас найважливіше те, що літературознавець розглянув конкретні приклади романної сюжетобудови. Насамперед це стосується Сервантесового *Дона*

¹ В. Жирмунский, *Предисловие*, в: *Проблемы литературной формы*, Academia, Ленинград 1928, с. III–XVI.

² К. Тиандеръ, *Морфология романа*, в: *Вопросы теории и психологии творчества*, Т. II, Вып. 1, Издание А.Суворина, Санкт-Петербург 1909, с. 175–256.

³ В. Шкловский, *Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля*, в: *Idem, О теории прозы*, Федерация, Москва 1929, с. 24–67.

⁴ В. Шкловский, *О теории прозы*, Федерация, Москва 1929.

Кіхота, який, стверджує автор, займає проміжне становище між збірником новел та новочасним романом і в якому майже непомітні нитки, що зв'язують окремі епізоди. Але в *Доні Кіхоті* такі нитки ще на поверхні, тому на прикладі цього твору В. Шкловський доводить, що будь-який роман – це не що інше як поєднання в єдину рамку декількох новел, у даному разі – з використанням прийому нанизання. Прийоми сюжетобудови набувають у науковця домінуючого характеру, саме вони, на його думку, стають основою мотивування у романі Сервантеса, що призводить до суперечливості характеру головного героя і його зображення з боку автора. З такою абсолютизацією погодитися важко, але сама постановка проблеми була дуже плідною для подальшого дослідження роману.

Стернівський *Трістрем Шенді* привернув увагу Шкловського оголеністю прийомів сюжетобудови (з легкої руки формалістів у 20-і роки оголення прийому стане одним із найулюбленіших прийомів романістів), руйнуванням звичної конструкції, що допомогло оприявити особливості цієї традиційної, а тому буденної й загадкової конструкції, яка до цього сприймалася як щось само собою зрозуміле. Одночасно, руйнуючи старе, Стерн створював нову конструкцію. Звідси висновок, що романіст завжди повинен тяжіти до формального новаторства, що можливо або за рахунок комбінаторики вже існуючих прийомів, або за рахунок творення нових прийомів (як, скажімо, вже згадуване оголення прийому), які з часом можуть знову перетворитися в банальні й такі, що потребують кардинальної деструкції.

Ці положення згодом підсумує Б. Томашевський у своїй *Поетиці* 1925 року.

Зазвичай у новелах, об'єднаних в один роман, не задовільняються спільністю одного головного героя, а особи епізодичні також переходять із новели в новелу (або, інакше кажучи, ототожнюються) [...] Необхідно не тільки об'єднати новели, але й зробити їх існування немислимим поза романом, тобто зруйнувати їх цільність. Це досягається відсіканням кінцівки новели, сплутуванням мотивів новел (підготовка розв'язки однієї новели відбувається у межах іншої новели роману) і т. д. [...] Кінцева ситуація кожної новели є початковою для наступної новели; таким чином, у проміжних новелах відсутня експозиція і дається незавершена розв'язка. Для того щоби спостерігався поступальний рух у романі, необхідно, щоби кожна нова новела або розширювала свій тематичний матеріал порівняно з попереднім, наприклад: кожна нова пригода повинна залучати все нове і нове коло персонажів у поле діяльності героя, або кожна нова пригода героя повинна бути складнішою і важчою за попередню⁵.

Далі науковець розглядає романи ступінчатої, кільцевої та паралельної форми побудови, а також дає характеристику прийомів сюжетобудови, притаманних для кожної з цих форм. Проаналізувавши структуру великої кількості романів, на основі досліджень формалістів-

⁵ Б. Томашевський, *Теория литературы: Поэтика*, Аспект Пресс, Москва 1996.

попередників, Б. Томашевський виділяє чотири основні прийоми завершення творів цього жанру, прийоми привнесення у літературний твір позалітературного матеріалу, «педалізації» теми тощо.

Удається літературознавець і до класифікації романів за способом нарації (відсторонене розказування, роман-щоденник, роман – знайдений рукопис, роман – розповідь героя, роман епістолярний), а також ті романні форми, що виникли історично на основі тематичних, пафосних особливостей чи особливостей відтворення зовнішнього або внутрішнього світу персонажів. До цих форм Томашевський додає також безсюжетний роман. Та загалом така класифікаторська діяльність не була здобутком власне формалістів, а тільки підсумовувала те, що зробило літературознавство попередніх десятиліть. Хоча варто відзначити, що такий поділ прекрасно вписувався у формалістську методологію попередніх (В. Дібеліус) і наступних років. Його активно застосовують до вивчення роману і в наші дні, і він залишається продуктивним способом для визначення специфіки того чи іншого твору.

Ті спостереження, які провели російські формалісти стосовно роману, фактично підтверджують тезу М. Ласло-Куцок про те, що роман як жанр має свої певні обмеження і закони, яких змушений дотримуватися автор⁶, попри констатацію його постійного прагнення до оновлення і надзвичайно широких формально-змістових можливостей.

У середині 1920-х років російські формалісти, які почали зазнавати утисків, пробували перенести обговорення головних своїх тез і положень на український ґрунт. „Червоний шлях” у 1926 році дав можливість Борису Ейхенбаумові викласти основи формалізму на своїх сторінках у розлогій статті⁷, в якій, серед іншого, літературознавець зачіпає проблеми морфології епічних жанрів та їх класифікації. Так, важливим здобутком праць В. Шкловського він вважає

встановлення різних прийомів сюжетоскладання (східчасти побудування, паралелізм, облямування, нанизування і ин.), яке «показало різницю між елементами конструкції твору і елементами, що становлять його матеріал, – фабулу, вибір мотивів, героїв, ідей і т. д.»⁸.

Продовженням цієї тези стало поняття мотивування:

Поняття мотивування дало формалістам змогу підійти ще ближче до літературних творів (зокрема до роману й новели) і спостерігати деталі побудування⁹.

Зрештою Б. Ейхенбаум підводить підсумок напрацювань російських формалістів у теорії прози:

⁶ М. Ласло-Куцок, *Засади поетики*, Критеріон, Бухарест 1983.

⁷ Б. Ейхенбаум, *Теорія «формального методу»*, „Червоний шлях”, Харків 1926, № 7–8, с. 182–207.

⁸ *Ibidem*, с. 194.

⁹ *Ibidem*, с. 195.

Визначилася різниця між поняттям сюжету, як конструкції, і поняттям фабули, як матеріал; вияснилися типові прийоми сюжетоскладання, що одкривало перспективу для роботи коло історії і теорії роману; поряд того встала проблема оповіди як конструктивного принципу позасюжетної новели¹⁰

(можна стверджувати, що і роману, який виникає внаслідок поєднання кількох новел у один твір). Загалом специфіка кожного твору, в тому числі роману, його жанрових різновидів і модифікацій, зводилася виключно до формальних особливостей.

Одразу зазначу, що формальна школа не знайшла серед українських літературознавців міжвоєнного двадцятиріччя благодатного ґрунту. Сталося це з кількох причин. Одразу зі статтею Б. Ейхенбаума, в тому самому номері „Червоного шляху”, було опубліковано дві статті-рецензії. У першій із них З. Чучмарьов¹¹ дає оцінку формального методу з точки зору всіляко підтримуваного владою, а тому дуже популярного соціологічного літературознавства. А. Шамрай став речником потужного на той час в українській теорії літератури потєбнянства¹². Обидва науковці прийшли до спільного знаменника в оцінці формальної школи: у літературному творі не тільки форма, але і зміст («ідеологічні чинники») є дуже вагомими. Це стосується і визначення жанрової сутності твору та його приналежності до того чи іншого різновиду.

Крім того, А. Шамрай указує на існування в українській науці про літературу власних представників філологічної школи, близьких до формалістів: Б. Якубського, Д. Загула, П. Филиповича, Д. Дудар, О. Дорошкевича...¹³ До них можна додати М. Зерова та інших «вихідців» зі школи В. Перетца. Українські «формалісти», на відміну від російських, не відмовлялися, однак, від залучення змістових чинників при аналізі літературних творів, тому «стильове» вивчення літературного процесу не обходилося без розгляду тематики, проблематики, ідеологічних особливостей тощо.

Продовженням і підтвердженням формалістських пошуків у галузі вивчення роману як жанру можна вважати визначення його природи Ц. Годоровим, який виходив із того, що роман є одним із багатьох жанрів, тому характеристика його жанрової специфіки повинна спиратися на ті ж правила, що й характеристика специфіки інших жанрів. Одночасно науковець констатує більшу «складність» цього жанру і, відповідно, більшу кількість його специфічних рис.

¹⁰ *Ibidem*, с. 196.

¹¹ З. Чучмарьов, *Соціологічний метод в історії та теорії літератури*, „Червоний шлях”, Харків 1926, № 7–8, с. 208–232.

¹² А. Шамрай, «Формальний» метод у літературі, „Червоний шлях”, Харків 1926, № 7–8, с. 233–266.

¹³ *Ibidem*, с. 258.

[...] Що можна сказати про ще складніші жанри, як-от роман? [...] Складність дослідження „походження роману” в цьому розумінні викликана тільки безкінечним переплетінням актів мовлення між собою. На самій верхівці піраміди знаходиться умова щодо вигаданості (а отже, кодифікація певної прагматичної властивості), яка, у свою чергу, вимагає чергування описових і оповідних елементів, тобто таких, що описують сталий стан і дії, які відбуваються в часі (зауважимо, що ці два акти мовлення узгоджуються між собою, а не входять одне в одного [...]). До цього слід додати обмеження, які стосуються вербального аспекту тексту (чергування дискурсу оповідача і персонажів) і його семантичного аспекту (особисте життя, змальоване переважно великими картинами епохи) і т. д.¹⁴

Система жанрових різновидів роману, так само як і система жанрів, формувалася історично, і так само стійко вона утвердилася у свідомості дослідників і читачів. Ключовими для визначення належності роману до того чи іншого жанрового різновиду у кожному конкретному випадку стають різні чинники змісту чи форми твору. Досить великий їх перелік (але нема гарантії, що повний) наводить Ю. Ковалів:

Єдиної класифікації жанрових різновидів (роману. – *М.В.*) немає. За тематикою романи поділяють на соціальні, соціально-побутові, родинно-побутові, історичні, воєнні, філософські, інтелектуальні, психологічні, сентиментальні, сатиричні, пригодницькі, детективні, документальні, автобіографічні, біографічні, жіночі, науково-фантастичні, еротичні, мариністичні, урбаністичні, утопічні, антиутопічні, виробничі та ін. [...] За часом розгортання сюжету визначають історичний [...] сучасний [...] роман про майбутнє [...] хронологічний [...] За синтетичною структурою виокремлено роман у віршах [...] алегорію [...] памфлет, сагу [...] фейлетон, роман-ящик [...] роман-ріку [...] епістолярний [...] телероман. Іноді застосовують історично складені назви роману: античний, елліністичний, рицарський, крутійський, просвітницький, готичний, романтичний, вікторіанський, натуралістичний, модерністський, авангардистський тощо. Жодна з цих діяхронічних чи синхронічних класифікацій не охоплює жанрової повноти роману [...] Поширені романи із підтекстом, відкритий та позначений фабульною завершеністю, фантазмагоричний, „хімерний” [...] поліфонічний [...] роман у новеллах [...] з подвійною оптикою, роман ідеї та роман факту, роман подорожей [...] виховання [...] дізнання [...] попередження [...] розважальний [...] навіть роман без героя [...] роман без роману [...] роман пунктиром [...] тощо. За типом написання виокремлюють бальзаківський, тургенєвський, фолкнерівський, самчуківський роман. Така поліфункціональність жанру зумовлена багатьма його структурними, стильовими, історичними чинниками¹⁵.

До цього можна додати, що формуються особливості й традиції національних або регіональних різновидів роману (наприклад, англійського XVIII ст., російського другої половини XIX ст., латиноамериканського другої половини XX ст., прибалтійського 1960–1970-х рр. чи українського 20-х років тощо). Д. Наливайко, характеризуючи літературний процес XIX–XX ст., говорить не тільки про реалізм XIX і реалізм XX ст. як суттєво відмінні види одного (а може, й не одного) напрямку, але й про суттєво відмінні між собою роман XIX і роман XX віків¹⁶.

¹⁴ Ц. Годоров, *Походження жанрів*, у: *Idem, Поняття літератури та інші есе*, Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Київ 2006, с. 22–39.

¹⁵ *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах*, Т. 2 / Автор-укладач Ю. Ковалів, Академія, Київ 2007.

¹⁶ Д. Наливайко, *Искусство: направления, течения, стили*, Мистецтво, Київ 1989.

Будь-які класифікації романних жанрових різновидів є дискусійними, одностайности серед науковців, відповідно, бути не може. Так, спираючись на міркування про романи у віршах, важко погодитися з зарахуванням цієї форми до романних різновидів. Швидше за все, це розлога ліро-епічна поема, у кращому разі – з розгалуженим і добре розробленим сюжетом, тому покладатися на авторське визначення жанру в таких випадках, мабуть, не варто (невідомо, до речі, що мав на увазі, наприклад, А. Пушкін під словом «роман»). Дискусійним видається також при поділі романів на жанрові різновиди за тематичним критерієм згадування психологічного, сентиментального чи сатиричного романів.

У XIX ст. бурхливо починає розвиватися процес стирання меж між родами, жанрами і жанровими різновидами, цей процес набуває ще більшого прискорення у XX ст., «чистота жанру» або його різновиду стає майже неможливою. У конкретних романах цього періоду яскравий вияв знаходять риси кількох різновидів, серед яких дуже рідко риси одного різновиду стають абсолютно домінуючими. Тому при жанровому визначенні дуже часто переплітаються назви кількох різновидів за одним чи більше критеріями. Наприклад, *Майстер корабля* Ю. Яновського можна назвати пригодницьким, мариністським, любовним, детективним, фантастичним, психологічним, автобіографічним тощо романом. І дуже важко визначити домінантні риси того чи іншого різновиду в загальній жанровій канві. Такі самі тенденції можна відзначити для абсолютної більшості українських і зарубіжних романів XX століття. Сьогодні ця проблема ускладнюється релятивними тенденціями, які утвердилися як у літературі, так і в науці про літературу. Відповідно, розмивається поділ на домінантні й периферійні риси жанрових різновидів, бо у трактуванні кожним конкретним дослідником або читачем вони можуть докорінно мінятися місцями. Варто також згадати деконструктивістські положення Ж. Дерріда, який стверджував, що центр і периферія в художньому тексті не є непорушними, кожен дослідник і кожен читач визначає їх самостійно, що є однією з причин безмежної множинності інтерпретацій тексту.

Закономірними для науковців, які прагнули «математизації» літературознавства, були спроби виробити чіткі критерії поділу роману на жанрові різновиди. Уже згадувалося про такі спроби з боку німецького формаліста В. Дібеліуса на початку XX віку, який прагнув розкласифікувати романні різновиди на основі морфологічних властивостей творів цього жанру. При цьому дослідник за основу ставить тезу про **свідоме** творення кожного роману, виділяючи поняття «основний план» і «розробка» роману. В залежності від задуму твору і його конкретного втілення-«розробки» В. Дібеліус виділяв романи пригод і романи характерів, поділяв романи у залежності від побудови характерів (пряма й опосередкована характеристика), розвитку сюжетів, розподілу ролей, способів уведення

нових мотивів, типів оповіді (герой оповідає сам; оповідь ведуть кілька персонажів, як це спостерігаємо в романах у листах; оповідь ведеться від третьої особи, чи авторська оповідь), авторської позиції (сатиричне зображення; дидактика; патетичне й комічне відтворення ситуацій) тощо¹⁷.

Ця і подібні спроби привнесення строгої наукової чіткості у справу поділу роману на жанрові різновиди викликають більше чи менше зацікавлення з боку літературознавців, значно менше – з боку пересічних читачів, однак абсолютна більшість і тих, і тих надалі послуговується хай і недосконалою, але традиційною системою жанрових різновидів роману. Той самий В. Дібеліус, коли говорить про оповідь від імені кількох персонажів, змушений посилатися на традиційний жанровий різновид роману в листах. Мабуть, віками усталена жанрова система, коли для кожного жанру чи його різновиду доміантними визнаються різні критерії, є настільки стійкою у свідомості широких верств читачів і дослідників, що вона ще довгий час буде залишатися непорушною. При цьому доміантними для різних жанрових різновидів роману при їх зародженні й утвердженні були не тільки особливості форми, але дуже часто на перший план виходять особливості змісту, наприклад, тематика (історичний роман), проблематика (соціальний роман) та ін.

Паралельно виникає думка: можливо, саме такий, нібито недосконалий, жанровий поділ, який формувався історично, і є найбільш адекватним для інтерпретації окремих творів, жанрової еволюції й літературного процесу загалом. Це стосується також визначення жанрових різновидів роману. Адже кожен твір, який ми зараховуємо до того чи іншого жанру, його різновиду, в тому числі й романного, генетично несе в собі історію власного жанрового становлення і розвитку, яка по-різному виявляє себе в кожному творі, але породжує одночасно спільні риси для багатьох творів відповідного класу. Дуже важливим є під час інтерпретації літературного твору виявити ці спільні генологічні риси, щоб на їх тлі було відчутним і сприйнятним авторське жанрове новаторство. Не менш важливою є також необхідність при інтерпретуванні роману ХІХ-ХХ століть не обмежуватися аналізом особливостей одного чи двох-трьох доміантних жанрових різновидів, які виявляються у структурі твору. Потрібно намагатися коло жанрових різновидів бачити якомога ширше у кожному конкретному романі, визначати системні взаємозв'язки між ними. Таке системне бачення жанрової сутності кожного твору дає можливість відтворити його ідейно-художнє багатство, своєрідність, враховувати множинність варіантів його інтерпретування.

Отже, вагомим здобутком у вивченні морфології роману були дослідження західних і російських формалістів, насамперед В. Шкловського, який уважав,

¹⁷ В. Дібеліус, *Морфология романа*, в: *Проблемы литературной формы*, Academia, Ленинград 1928, с. 105–134.

що будь-який роман – це не що інше як поєднання в єдину рамку декількох новел зі спільними для них персонажами і переходом між ними, який здійснюється найчастіше за рахунок того, що у більшості новел відсутні сюжетні розв'язки, бо вони переходять у зав'язки наступних романних новел.

Система жанрових різновидів роману, так само як і система жанрів, формувалася історично, і так само стійко вона утвердилася у свідомості дослідників і читачів. Ключовими для визначення належності роману до того чи іншого жанрового різновиду у кожному конкретному випадку стають різні чинники змісту чи форми твору. У XIX ст. бурхливо починає розвиватися процес стирання меж між родами, жанрами і жанровими різновидами, цей процес набуває ще більшого прискорення у XX ст., «чистота жанру» або його різновиду стає майже неможливою. У конкретних романах цього періоду яскравий вияв знаходять риси кількох різновидів, серед яких дуже рідко риси одного різновиду стають абсолютно домінуючими. Тому при жанровому визначенні дуже часто переплітаються назви кількох різновидів за одним чи більше критеріями. Спроби привнесення строгої наукової чіткості у справу поділу роману на жанрові різновиди викликають більше чи менше зацікавлення з боку літературознавців, значно менше – з боку пересічних читачів, однак абсолютна більшість і тих, і тих надалі послуговується хай і недосконалою, але традиційною системою жанрових різновидів роману.

THE PROBLEM OF CLASSIFICATION OF GENRE KINDS OF THE NOVEL THROUGH THE PRISM OF ITS MORPHOLOGY

Summary. The achievements of western novels are characterized in the article, above all things German, and the Russian formalists in the study of structural nature of the novel, elements and receptions of its structure, the criteria of division a novel inculcated by them are analysed on genre varieties, its reception in the Ukrainian literature criticism of 1920-th. The attempts of successors of formal school to inculcate the clear criteria of novel classification in their correlation with the traditional system of novel varieties historically formed, are also examined. The main attention is paid on the needs to use the genesis of the novel kinds in making the formal-structural analysis.

Key words: formal school, morphology of the novel, method, genre kinds, criteria of classification