

*Олена Бровко,
к. філол. наук, докторант*

ПИТАННЯ ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ НОВЕЛИ В ТЕОРЕТИЧНІЙ КОНСТРУКЦІЇ ФОРМАЛІЗМУ

Стаття присвячена проблемі вставної новели у формалістичному дискурсі. У літературній теорії формалізм посилається на критичні підходи, які аналізують, інтерпретують або оцінюють іманентні властивості тексту.

Ключові слова: формалізм, дискурс, вставна новела, сюжет, роман.

Статья посвящена проблеме вставной новеллы в формалистическом дискурсе. В литературной теории формализм ссылается на критические подходы, которые анализируют, интерпретируют или оценивают имманентные особенности текста.

Ключевые слова: формализм, дискурс, вставная новелла, сюжет, роман.

The article is devoted to the problem of the inserted short story in discourse of formalism. In literary theory, formalism refers to critical approaches that analyze, interpret, or evaluate the inherent features of a text.

Key words: formalism, discours, the inserted short story, «syuzhet» (plot), novel.

Проблеми виникнення, розвитку та взаємопроникнення жанрових форм досліджували прихильники різних теоретико-методологічних концепцій. У роботах науковців, асоційованих із формальною школою літературознавців і лінгвістів, спостерігаємо наявність важливих положень як із морфології художнього тексту, так і з генезису та специфіки окремих жанрів, зокрема новели.

Метою цієї студії ми обрали висвітлення проблем історії та теорії новели на основі вибраних праць представників формалістичного літературознавчого підходу. Нас зацікавило перебування в силовому полі ОПОЯЗу українських науковців, тому джерельна база охоплює не тільки роботи представників російського формалізму, а й праці В. Перетца, М. Йогансена, Г. Майфета та інших дослідників.

Засвоєнню концептуальних положень формалістичної методології, їх аналізу та осмисленню проблеми функціонування в літературно-мистецькому та теоретичному просторі присвячено дослідження О. Ганзен-Льове «Російський формалізм. Методологічна реконструкція розвитку на основі принципу очуднення» [16], І. Жерьобкіної та С. Жерьобкіна «Метафізика як жанр» [4], С. Матвієнко «Дискурс формалізму: український контекст» [8], Г. Грабовича «Апорія українського формалізму», статті Д. Устинова, М. Чудакової, С. Савицького, О. Дмитрієва, Я. Левченка, В. Агєєвої, В. Будного, М. Гірняка, Р. Семківа, М. Легкого, Я. Поліщука, О. Галети та інших літературознавців [14]. Упродовж останніх років відбувається посилення наукової уваги до дискусійного питання української версії формалізму. Формалісти шукають відповіді не тільки на питання, *як* зроблений твір, а й *навіщо* йому надано саме таку форму. Певною мірою думки з цього приводу, а також дискусію з російськими формалістами

спостерігаємо у працях І. Айзенштока, Б. Якубського, В. Державина, Б. Навроцького, Ю. Меженка, Д. Чижевського, Д. Загула, М. Йогансена, Г. Майфета, О. Полторацького, Є. Ненадкевича та інших авторів. Роман Якобсон так узагальнив погляди формалістів на завдання історії літератури: «Було кинуте гасло: якщо історія літератури хоче стати наукою, вона повинна знайти свого героя... Висувається вимога аналізу художнього прийому як єдиного справжнього історико-літературного героя (термін лінгвіста Рісса)» [19, 29].

У «Болотяній Лукрозі» В. Петрова (Домонтовича) читаємо: «Проф. Володимир Перетц був перший, який із катедри Київського університету проголосив на своїх лекціях методології літератури: не що, а як. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет-знавець свого ремесла» [2, 268]. А це слова самого Володимира Перетца: «Для історика життя важливо те, що передає письмове джерело, для історика літератури те, як воно передає» [9, 10]. У нарисі з історії методології російської літератури учений зауважує: «Історія літератури вивчає розвиток форм, у які відливається думка поета у різні часи. Під «формою» ми розуміємо всю сукупність засобів художньої об'єктивації – мову, стиль, прийоми композиції, сюжети – взагалі всі засоби, за допомогою яких ідея поета одержує дотиково відчутне буття і набуває здатність викликати у читача та слухача відповідні (хоча й не тотожні з авторськими) емоції. Слово – основний елемент у цьому ланцюзі творчих засобів. Це – неунікна форма, без якої нема поетичної творчості» [9, 14]. За твердженням В. Перетца, «завдання історика літератури зводиться до виявлення історичного розвитку, процесу появи, зростання та видозміни літературних явищ у галузі форми, яка змінюється під впливом різноманітних форм життя історичного, побуту, літературних впливів та інших факторів» [9, 16]. Погоджуємося з М. Ільницьким, який, дискутуючи з С. Матвієнко, піддає сумніву домінанту форми над змістом у світогляді В. Перетца [14, 92], проте цитована праця – своєрідний лейтмотив формалістичного погляду на сутність історії літератури. Важливий коментар подав П. Филипович у праці «Українське літературознавство за 10 років революції»: «Наслідувачів Шкловського не знаходилося... Але критикувати «крайнощі» формалістів – це зовсім не означає зрікатися формальних дослідів. Навпаки, вони знайшли загальне визнання, бо тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство» [13, 258]. Активну дискусію, зокрема, спричинили виступи Б. Ейхенбаума в Харкові, публікація на сторінках «Червоного шляху» його «Теорії формального методу» з подальшим обговоренням [3] та посилена увага до «ОПОЯЗу», його здобутків і втрат з нагоди ювілейної річниці гуртка. Зрозуміло, що ми не говоримо ні про сліпе копіювання досвіду «опоязівців» українськими ученими, ні про вторинність вітчизняного формалізму, хоча, наприклад, легкий, невимушений стиль Майка Йогансена іноді нагадує читачам стиль Віктора Шкловського. Сам Майк Йогансен у дещо іронічній студії «Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків» (1928), розрахованій на новелістів-початківців, декларуючи дистанціювання від «опоязівського» формалізму, водночас стверджує: «Та справа в тім, що всю увагу і все творче напруження митця займають проблеми подачі матеріалу, а не винайдення його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій,

письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, винайдені кимось ідеї, що вся енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей» [5, 12]. У цій роботі Майк Йогансен зосереджується на взаємодії структурних компонентів форми, тобто на редукції зайвого з погляду новели, мета якої – дати максимум напруження при читанні [5, 37], на взаємодії простої (фальшивої) та ламаної (завуальованої, справжньої) сюжетних ліній [5, 38], на техніці оголення прийомів [5, 42]. Б. Ейхенбаум у студії «О'Генрі і теорія новели» (1925) звертає увагу на те, що впродовж розвитку жанру мотивувальні зв'язки слабшають або оголюються, на перший план виступає сам автор, сюжетна конструкція набуває характеру гри з фавулою, а фавула перетворюється на загадку або анекдот. У такий спосіб відбувається трансформація жанру – перехід від одних можливостей і форм до інших. Підійшов М. Йогансен і до трактування поняття поновлення, аналогічного очудненню російських формалістів: «Поновлення може виглядати як наївність, але завжди воно підвищує враження свіжості. Поновлення може стати навіть за основу цілої речі або може придатися лише в деталях, але ніколи не слід забувати за цей трюк поруч з образним письмом» [5, 27]. На підтвердження теоретичних положень письменник звертається до поширених серед формалістів новелістичних текстів Е. По [5, 31] та О'Генрі [5, 39]. Так, Б. Ейхенбаум у передмові до видання новел О'Генрі називає роман і новелу формами не тільки не однорідними, але й внутрішньо ворожими. На його думку, відмінність між ними зумовлена специфікою розвитку подій у новелі сюжетного типу, яка відрізняється від поширених, зокрема в російській літературі, новели-оповіді та новели-напису наявністю специфічного закінчення. За твердженням дослідника, «short story» є виключно сюжетним терміном, що передбачає поєднання двох умов: малий розмір і сюжетний наголос в останній композиційній частині [18]. Особливо цікаві й показові, на думку Б. Ейхенбаума, у цьому плані думки Едгара По, новели якого свідчать про зміцнення цього жанру, а стаття письменника, присвячена творчості Н. Готорна, сприймається Б. Ейхенбаумом як своєрідний трактат із питання конструктивних особливостей новелістичного тексту.

Окрім того, йдеться про засвоєння українськими науковцями теоретичного досвіду західних літературознавців, що, зокрема, підкреслює М. Легкий, говорячи про М. Йогансена [14, 98]. Яскравим прикладом такої рецепції є, на нашу думку, праці Григорія Майфета, присвячені питанням новелістики. Його розвідки на сторінках літературно-художніх видань «Червоний шлях», «Плужанин» засвідчили, за словами рецензента журналу «ВАПЛІТЕ», що, «добре володіючи формальним методом, Майфет вміє приложити його до літературної практики» [1, 186–187]. Послідовником формального методу в Україні називає Г. Майфета і літературознавець сьогодення Ю. Барабаш. Випуски «Природа новели» (1928, 1929) є зразком умілого поєднання поширених у 20-ті роки практичних порад письменникам-початківцям, огляду праць зарубіжних авторів та «повільного читання» текстів новел. У передмові до «Природи новели» (1928) автор зазначає: «Аналіза поданого фактичного матеріалу, не вдаючись до соціологічної його вартості, обмежується виключно формальною характеристикою тематики та структури новели» [6, 4]. Григорій

Майфет, як і інші дослідники, особливо В. Шкловський, звертає увагу на проблему термінологічної неупорядкованості. Зокрема, за переконаннями В. Шкловського, для створення новели необхідна не тільки дія, але і протидія, що ріднить поняття мотиву з тропом і каламбуром. Мотив далеко не завжди постає як розгортання мовного матеріалу. У ролі мотивів можуть бути розроблені, наприклад, суперечності звичаїв. У статті «Побудова оповідання й роману», що входить до книжки «Про теорію прози» (1925), літературознавець наголошує на проблематичності точної дефініції поняття новели [17]. Г. Майфет зупиняється на питанні виникнення та розвитку новели, дискутуючи з В. Шкловським, для якого художній твір – це сума художніх прийомів. «Завдання, як його собі мислить автор, полягає з одного боку в реферуванні численних закордонних праць з галузі теорії та історії новели, з другого – в оригінальних етюдах, що їх об'єктом є або окремих твір, показовий у певному відношенні, або ціла творчість даного письменника-новеліста, як українського, так і закордонного», – зазначено в передмові до «Природи новели» [6, 3]. Григорій Майфет розглядає праці американських авторів Жозефіни Брігарт «Як писати новели» (1921), Майкла Джозефа «Як писати новелу» (1926), Джона Фредеріка «Підручник до писання новели» (1924), де чимало уваги приділено розважальній, навіть комерційній функції новелістики, орієнтації на читача, а також проблемам стилю, композиції, власне літературним прийомам. Літературознавець підсумовує: «До композиційного оформлення кожен мистець підходить органічно в процесі втілення свого завдання. Це останнє й повинно бути аргументом, який обумовлює композицію-функцію. Приклади цьому – твори корифеїв новели (див. аналізи новел Пушкіна, Мопассана), де наочна ця залежність між завданням та його втіленням. Даремно ставити тут питання про свідомість фокусів у таких авторів, як Шкловський, і несвідому, інтуїтивну композицію Мопассана. Це питання треба перенести в іншу площину: перші виходять з даної штучної композиційної схеми, другі – приходять до композиції, щоби втілити своє художнє завдання» [6, 100]. Григорій Майфет подає ґрунтовні зразки аналізу творів Юрія Жилка «Беатріче», Аркадія Любченка «Via dolorosa», А. Шніцлера «Фрідолін», Стефана Цвейга «Фантастична ніч», «Лист незнайомки», «24 години з життя жінки», «Страх» та інших, послуговується прийомом композиційної графіки: у бажанні передати динаміку твору через систему координат, що охоплює час та нанизувані епізоди, те, «що диференціальна геометрія зве ім'ям циклоїда» [6, 119], збагачує поняття В. Шкловського «новела таємниць» психологічно-романтичним наповненням, зупиняється та прийомі гри та контрастного монтажу. Така методика аналізу близька О. Реформатському, який у праці «Досвід аналізу новелістичної композиції» (1922) [11] наголошував на розмаїтті новелістичного світу, через яке новелістична композиція ніколи не постає в чистому вигляді, а співіснує в першу чергу з семантичними моментами, та «Морфології новели» М. Петровського (1927) [10]. У працях останнього, як і в дослідженні «Про мистецтво новели (нотатки)» (1923) М. Кенігсберга (талановитого дослідника, автора праць із питань поетики, тематично близьких до настанов формалізму), знаходимо теоретичне обґрунтування специфіки новелістичного пуанту,

твердження щодо обов'язкової наявності в новелістичному тексті «гострого звороту фрази» [10, 75-76]. Проте визначення поняття пуанту має в українському літературознавстві свою традицію, закорінену у трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франка: «...щоб осягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет... веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької п у а н т (point), так сказати, вістря, яким кінчається твір» [15, 69]. Однак закінчення новели може увійти до іншої оповіді, тоді ще одним із характерних елементів новели в межах роману слугує її варіативне закінчення – герметичне або закорінене в тканину основного романного тексту. Як відомо, спробу обґрунтувати специфіку такої вставної новели на основі «Дон Кіхота» М. де Сервантеса здійснив В. Шкловський. На думку Б. Томашевського, процес трансформації відбувається шляхом руйнування цілісності в результаті відсікання її закінчення, сплутування мотивів новел. Шляхом такої обробки новела як самостійний твір перетворюється на новелу-сюжетний елемент роману. У своїй «Теорії літератури», виданій як перероблений варіант підручника 1927 року, дослідник наголошував на необхідності чітко розрізняти вживання дефініції «новела» у двох значеннях: новела як самостійний жанр і закінчений твір та новела як відокремлена сюжетна частина в межах романної оповіді [12]. Важливим для розуміння сутності вставної новели є, на нашу думку, висновок Б. Томашевського щодо збереження вставною новелою своїх основних жанрових рис. Суттєве значення мають формальні ознаки новели, які склали змістовий компонент за часів виникнення цього жанру, оскільки саме в них найвиразніше простежується наявність новелістичного начала, що дозволяє окреслити особливості функціонування новели як підпорядкованої одиниці в романі та процес взаємодії новели й роману.

У другому випуску збірки «Природа новелі» (1929) Г. Майфет пропонує відомості з історії та теорії грецької, італійської та американської новелістики, аналізує тексти Я. Качури, А. Клочья, В. Минка, Г. Коцюби, Ю. Яновського, Г. Шкурупія, О. Кундзіча, І. Микитенка та письменників зарубіжної літератури, а також зупиняється на особливостях вставних новел. «Велика форма немов мириться з існуванням малої, що уміщується в межах першої, не гублячи конструктивних ознак роду», – констатує вчений, розглянувши специфіку композиції творів Є. Плужника «Недуга» та В. Ярошенка «Гробовище» [7, 273]. Автономність «новел особи», які зберігають основні жанрові ознаки у структурі великих епічних форм, увиразнюється завдяки тому, що їх «розповідають персонажі твору» [7, 268] Протилежним, на думку дослідника, буде той приклад, коли за вимогами великої форми наявна деформація малої, як у романі В. Підмогильного «Місто». Аналізуючи вставну новелу, Г. Майфет підсумовує: «Які ж мотиви знищення твору? Автор трактує це як жест образи на неухважність критика... Та до цих психологічних мотивів треба додати ще один – суто композиційний: твір знищено для того, щоб його не читати, щоб його не наводити цілком, щоб не розривати єдності великої форми роману включенням іншої, малої форми. Бо справді новелу не знищено: Стефан Радченко лишив собі

чернетку, що її зачитував на літвечірці, і безперечно включив до збірки, до того ж названої «Бритва» [7, 279]. Отже, у полі наукової уваги Г. Майфета перебуває зв'язок новелістичної та романної форм, актуальний і в працях російських формалістів.

Таким чином, роботи Майка Йогансена та Григорія Майфета органічно вписуються в формалістичне літературознавче поле перш за все завдяки понятійно-категоріальному апарату (парадоксальне учуднення, сплутування мотивів, новела таємниць тощо) та методиці роботи над текстами. У працях учених, асоційованих із формалістичною школою, наявні продуктивні міркування, що увиразнюють розуміння новелістичної композиції та специфіки вставної новели в таких ракурсах: прийом та жанр, фрагмент та твір, літературний факт та фактор літературного розвитку.

1. Бібліографія: «Плужанин» № 1, 2, 3 // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 2. – С. 186-187.
2. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотьяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – 416 с.
3. Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу» // Червоний шлях. – 1926. – № 7 – 8. – С. 182 – 207.
4. Жеребкіна І., Жеребкін С. Метафізика как жанр. – К.: ЦГО НАН України, 1996. – 313 с.
5. Йогансен М. Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків. – Х.: Книгоспілка, 1928. – 145 с.
6. Майфет Гр. Природа новели. – Х.: ДВУ, 1928. – 167 с.
7. Майфет Гр. Природа новели: Збірка друга. – Х.: ДВУ, 1929. – 343 с.
8. Матвієнко С.Г. Дискурс формалізму: Український контекст [Текст]: лекція на пошану Соломії Павличко. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с. – (Соло триває... нові голоси).
9. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и самообразования. – Петербург: Academia, 1922.
10. Петровский М.А. Морфология новеллы // Ars poetica: Сб. статей Б.И. Ярхо, А.М. Пешковского, М.А. Петровского, М.П. Столярова, Р.О. Шор. – М.: Издание ГАХН. – Вып. I. – 1927. – С. 69-100.
11. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. Московский Кружок ОПОЯЗ. – Вып. I. – М.: Проф. тех. школа полиграф. производства, 1922. – 20 с.
12. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
13. Филипович П. Літературно-критичні статті / Упор., автор передмови і приміток С.С. Гречанюк. – К.: Дніпро, 1991. – 220 с. (Українська літературна думка).
14. Формалізм: Збірник статей / Упор. Олена Галета, Зоряна Рибчинська. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с.
15. Франко І.Я. Из секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Зібрання творів: В 50 т. – К., 1976–1986. – Т.31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – К., 1981. – С. 45-119.
16. Ханзен-Леве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры. – 2001. – 672 с.
17. Шкловский В.Б. Строение рассказа и романа [Электронный ресурс] // О теории прозы. – М.: Круг., 1925. – С. 56–69. – Режим доступа: http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.html.
18. Эйхенбаум Б.М. О'Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] // Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л.: Прибой, 1927. – С.166–209. Режим доступа: http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html.
19. Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции. – Берлин, 1923. – 62 с. («ОПОЯЗ»).