

ЛИТЕРАТУРА

1. Reynolds J. Pygmalion's Wordplay: The Postmodern Shaw / J. Reynolds. – Gainesville: University Press of Florida, 1999. – 152 p.
2. Horkheimer M. and Adorno T.W. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments / M. Horkheimer and T.W. Adorno. – Trans. John Cumming. – New York: Herder & Herder, 1972. – 258 p.
3. Shaw G. B. Pygmalion / G.B. Shaw // The Complete Plays of Bernard Shaw. – London: Paul Hamilton, 1965. – pp. 717-757.
4. Lakoff G. and Johnson M. 1999. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Philosophy / G. Lakoff and M. Johnson. – New York: Basic Books, 1999. – 624 p.
5. Solomon S. The Ending of Pygmalion: A Structural View / S. Solomon // Educational Theatre Journal. – 1964. – Vol. 16. – Issue 1. – pp. 59-63.
6. Miller J. M. Some Versions of Pygmalion / J. M. Miller // Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century. – Ed. Charles Martindale. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – pp. 205-214.

УДК 801.73+82.091

Баранова І.О.
(Бердянськ, Україна)

ЛИТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ЯК ДІАЛОГІЧНЕ РОЗУМІННЯ МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ (родо-жанровий та стильовий аспекти)

У статті розкривається визначальна роль традиції при генеалогічному вивченні літератури на формально-структурному та змістовому рівнях. Коментується категоріальний апарат, аналізуються формальні та рецептивні жанрові теорії, розглядається варіант вирішення дихотомії «сталості-рухливості» жанрових формацій як схема дослідження літературної традиції.

Ключові слова: традиція, літературний рід, жанр, стиль, діалог.

В статье раскрывается определяющая роль традиции при генеалогическом изучении литературы на формально-структурном и содержательном уровнях. Комментируется категориальный аппарат, анализируются формальные и рецептивные жанровые теории, рассматривается вариант решения дихотомии «постоянства–подвижности» жанровых формаций как схема исследования литературной традиции.

Ключевые слова: традиция, литературный род, жанр, стиль, диалог.

The article reveals the decisive role of tradition in the genealogical study of literature on the formal and content levels. It also deals with categorial apparatus, formal and receptive genre theories and alternative solutions of «permanence-mobility» dichotomy of genre formations as a research scheme of literary tradition.

Keywords: *tradition, literary genre, style, dialogue.*

При генеалогічному вивченні літератури, на формально-структурному та змістовому рівнях, визначальну роль відіграє поняття традиції (лат. *traditio* – передача), що визначається як «те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління. У художній літературі в процесі тривалого її розвитку традиційними стають деякі теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури» [1: 676].

М. Гайдеггер стверджував, що людське мислення відбувається «в просторі дії традиції, завдяки чому нам узагалі відкрито, непотайне у ньому самому (бутті), сутнє» [2: 55]. Традиції таким чином базуються на співзвучності теперішнього й минулого.

За концепцією М. Бахтіна поняття «традиція», розглядається у двох значеннях. У першому значенні – це спирання на попередній досвід у вигляді його повторення і варіювання. Такі традиції є канонічними, чітко регламентованими, вимагають беззаперечного дотримання (наприклад, обрядове дійство). Друге значення поняття «традиція» включає ініціативне і творче наслідування. «Органічно засвоєна традиція (а саме у такій формі їй належить існувати) стає для окремих людей і їхніх груп своєрідним орієнтиром, так би мовити, маяком, певною духовно-практичною стратегією. Причетність до традиції виявляється не лише у вигляді чітко усвідомленої орієнтації на певного роду цінності, але й у формах стихійних, інтуїтивних, незумисних» [3: 354].

Зламні періоди завжди супроводжуються руйнуванням традицій, їх запереченням, класичним прикладом чого є ніцшеанський Заратустра: «Розбийте ... старі скрижалі» [4: 453]. Проте на місці «старих» утворюються «нові» традиції і слідування розриву з традицією є також своєрідною традицією.

Актуальною у питанні засвоєння традицій є позиція Г. Блума: «Сильне письмо – це завжди переписування або перегляд прочитанного, яке дає достатньо місця для самовираження особистості, трансформує старі тексти у наші сьогоденні страждання» [5: 16]. Отож, кожен визначний письменник зазнає впливу попередників або сучасників і має «боротися» за власну оригінальність. Чинником новаторства у такому разі виступає страх впливу, і лише «завдяки динаміці одночасного тяжіння і відштовхування свідомість митця здатна прилучитися до літературної традиції, не згубивши власну індивідуальність» [6: 76].

Традиція, передусім, стимулює творчість. Перетворюючий підхід до спадщини передбачає постійний діалог: сучасники коригують попередників, проте попередники скеровують сучасників (Т.С. Еліот) [7].

У порівняльному літературознавстві «літературна традиція» визначається як «мережа опосередкованих національних і міжлітературних генетично-контактних зв'язків (сукупність взаємозв'язаних спорідненостей і творчих контактів)» [6: 75]. М. Ільницький зазначає, що про літературну традицію можна говорити у двох випадках: по-перше, коли успадкування (рецепція, запозичення, тощо) йде із першоджерела, хоча, зауважує науковець, у кожного першоджерела є власні джерела, і, по-друге – через посередників.

Рецепція може полягати у сприйманні ідей, образів, мотивів, сюжетів та їх творчому опрацюванні. Запозичення бувають, наприклад, формальні: на рівні лексики, метрики, фоніки, строфіки, архітектоніки. Можна також говорити про стилістичні та жанрові наслідування тощо.

З огляду діалогічного розуміння міжлітературних зв'язків Х.Р. Яусс запропонував «розрізняти в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту і читача, тобто вплив – як спричинений текстом – і рецепцію – як спричинений адресатом – елемент конкретизації смислу» [8: 104]. Приклади творчого осмислення на концептуальному рівні знаходимо у Лесі Українки (біблійні образи, донжуанівська тема, філософські ідеї тощо), причому рецепція в українській письменниці є творчою, активною і полемічною.

На відміну від генеалогічного підходу, для зіставлення важливі не генетична літературна спорідненість і контактні зв'язки (або відсутність таких), а таксономія літературних фактів, їх синтагматична або парадигматична систематизація. Система утворюється за певними диференційними (типологічними) ознаками: на основі збігів і розбіжностей, аналогій і контрастів.

У своєму дослідженні ми використовуємо надбання порівняльної типології від теоретичних категорій широкого рівня узагальнення (наприклад, жанрово-родова класифікація) до історико-типологічних утворень (стильові напрями). Формалісти обґрунтували історичну зміну стилів як «постійне чергування принципів автоматизації та одивнення» [6: 222]. Р. Якобсон, визначаючи стильову еволюцію, писав, що «ефект одивнення виникає завдяки формальним новаціям, експериментальним «прийомам» (тобто способам стилістичної і композиційної організації тематичного матеріалу), які згодом, зайнявши панівні позиції в літературній системі, починають масово тиражуватися й тому стають узвичаєними, невідчутними, автоматизованими, щобі відтак поступитися новим формам» [6: 223]. Формалістичне розуміння стильової еволюції є неповним без урахування позицій рецептивної естетики. Новації стильової поетики на фоні традиції помічаються сучасниками й ідентифікуються шляхом зіставлення з подібними явищами в інших літературах (Х.Р. Яусс).

На питання «Звідки походять жанри?» відповідає Ц. Тодоров: «Вони походять від інших жанрів. Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [9: 25]. «Жанрові структури, – засвідчує В. Халізов, – це відбиття форм позахудожнього буття, як соціально-культурного, так і природного. Принципи композиції творів, що закріплюються жанровою традицією, віддзеркалюють структуру життєвих явищ» [10: 341]. В. Халізов, услід за Ф. Шлейермахером, говорить про організацію художнього мовлення драми, яка «при її виникненні взяла з життя побутуючі всюди розмови, що хор трагедій і комедій давніх греків має своє першоджерело в зустрічі окремої людини з народом» [10: 342]. Звичайно, жанрові структури в літературі життєво зумовлені, тобто літературні жанри мають свою генезу.

Жанр як категорія літературознавства має багатостолітню історію, звідси і багато його визначень. Часто учені розглядають жанр як історично стійке утворення, як певну «одиницю класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками» [1: 193]. В академічному літературознавстві існує стійка тенденція вважати, що жанр переносить із століття в століття свій генетичний код, жанрову сутність (В. Халізов [3]) жанрову домінанту (Б. Томашевський [10]), пам'ять жанру (М. Бахтін [11]), його стале ядро (Н. Копистянська [12]) тощо.

Інша позиція літературознавців полягає у відстоюванні рухливості жанрових меж і відсутності усталених жанрових форм. Так, В. Жирмунський [13: 97] не сприймав жанр як усталену та нерухому систему, підкреслюючи його здатність до постійного оновлення, мінливості, еволюціонування. Сталість жанру зі здатністю до змінюваності також поєднував І. Денисюк: «Жанр ... відносна сталість, здатна до постійного оновлення, акумулятор досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірність його зростання» [14: 3]. О. Фрейденберг вбачала своєрідність жанру не в новизні форм, а в поєднанні нового змісту з видозміненими традиційними формами [15: 15].

У теорії жанру Ю. Тинянова «спостерігається дихотомія статистичного та еволюційного начал, які існують у сполученні і взаємно обумовлюються, – відзначає Т. Бовсунівська. – Жанри в його інтерпретації постають як рухлива, історично креслена система, що прагне до самовираження, до накопичення щойно віднайдених характеристик, що відповідають певним інтелектуальним потребам» [16: 240].

Ю. Тинянов вважає, що на утворення нових жанрів істотно впливає літературний контекст і, передусім, розглядаючи окремий жанр, важливо здійснювати синхронічний аналіз літературного процесу. Жанрових ознак твір набуває, на думку Ю. Тинянова, завдяки «установці», котра виникає на вимогу соціально-історичних обставин певного періоду: «Установка є не тільки домінантою твору (або жанру), функціонально забарвлюючи підпорядковані фактори, але разом з тим і функція твору (або жанру) по відношенню до найближчого позалітературного – мовного ряду» [17: 227].

Поняття «домінанти» у Ю. Тинянова розширив Б. Томашевський, проголосивши домінанту категорією визначення жанру: «Ознаки жанру, тобто прийоми, які організують композиційно твір, є прийомами домінуючими, тобто підпорядковуючими собі решту, необхідні при створення художнього цілого. Такий домінуючий, превалюючий прийом іноді називають домінантою. Сукупність домінант і є визначаючим моментом в утворенні жанру» [18: 212]. Враховуючи нарративні домінанти, Б. Томашевський поділив жанри на три класи: драматичні, ліричні й оповідні. Причому драматичні жанри він виділив за ознакою тяжіння до діалогу.

Рецептивну теорію жанру подав Х.Р. Яусс у праці «Середньовічна література і теорія жанрів» [8]. Полемізуючи з формалістами, Х.Р. Яусс прагне створити динамічну теорію жанрів. Передусім, Х.Р. Яусс заперечував ієрархічність у класичній системі жанрів. «Концепт «ієрархії жанрів» Яусс згоден визнати лише за умови, що ця ієрархія буде постійно змінюватись. Звичайно, тоді втрачає сенс побудова жанрової ієрархії, а набувають – жанрові зв'язки, функції, структура (те, що у випробуваній ієрархії зазвичай мислиться лише «матеріалом») тощо» [8: 127].

Разом із тим, слідом за формалістами Х.Р. Яусс застосовує поняття домінанти, що актуалізує синхронічний і діахронічний жанровий аналіз. «Із діахронічних позицій, – зазначає Т. Бовсунівська, – стадіальність домінування певного жанру реалізується в трьох фазах: канонізація, автоматизація та зміна функції» [16: 127]. Згідно з цими фазами жанри набувають певної визначеної форми і закріплюються у функціонуванні літературного напряму або цілого періоду. «Зміна ж функцій або пристосування функцій інших жанрів демонструє синхронічний зріз літературної системи епохи» [16: 127]. Таким чином, жанри виступають зв'язуючою ланкою літературної системи, пов'язуючи окремий твір із літера-

турним процесом. Практично це виглядає як розгляд тексту серед подібних текстів: тексти одного автора або тексти, однакові за стильовими характеристиками.

При цьому Х.Р. Яусс рішуче відкидав принципи еволюціоністської теорії жанрів (Ф. Брютетер) і вважав, що неможливо розглядати історію літературних жанрів як безперервний еволюційний процес: «Насправді принцип історизації поняття форми вимагає не лише відмови від субстанціалістського уявлення про жанр як сукупність постійного числа непорушних якостей. Також необхідно позбутись ідеї сполученості жанрів, замкнених на собі, і шукати їх міжжанрові зв'язки, які у даний історичний момент і складають літературну систему» [8: 184]. Звідси, концепція жанроутворення Х.Р. Яусса полягає в послідовній рецепції формозначень, які виникають внаслідок трансформативних перетворень за певних історичних умов.

Своєрідним поєднанням концепцій сталості й рухливості категорії жанру став підхід С. Аверінцева, який розглядав жанр як історично стабільну, проте динамічну, літературну категорію. Жанрову еволюцію дослідник розумів, «як процес невинних трансформацій. Категорія літературного жанру проходить фазу становлення, увиразнюється (що збігається із прогресуючою диференціацією конкретних жанрів); потім притаманна їй нормативна жорсткість долається, живий літературний процес «ламає жанрові канони» [18: 104]. Контекстною є думка С. Аверінцева про актуалізацію окремих жанрів у певні літературні періоди, що залежить від покликання доби.

Жанр як формально-змістову категорію розглядає Н. Лейдерман: «це історично створений тип сталої структури художнього твору, що організовує усі компоненти в систему, і ця система породжує цілісний образ – модель світу (світообраз), що виражає конкретну естетичну проблему дійсності» [19: 5]. Дослідник також дотримується поняття домінанти, з урахуванням якої слід аналізувати внутрішньожанрові та міжжанрові зв'язки.

На суголосних позиціях побудувала свою концепцію жанру Н. Копистянська, зазначивши, що змістові компоненти є жанротворчими і формальними: «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» [12: 28]. Співвідношення змісту і форми у жанротворенні, на думку дослідниці, є «складною діалектичною єдністю, динамічною, і, разом із тим, із константами» [12: 28].

Аналізуючи усі розглянуті жанрові концепції, ми побачили, що вони полемічно протистоять одна одній, зважаючи на дихотомію «сталості–рухливості». Н. Копистянська подала варіант вирішення таких суперечливих питань за рахунок поєднання понять «стале» і «змінне» і утворила спіралеподібну чотириступеневу сферичну систему, дієвість якої можна продемонструвати, наприклад, на основі аналізу драматичного діалогу Лесі Українки як жанрового різновиду.

У першій сфері жанр розглядається як загальнотеоретичне поняття, що «означає сукупність і зв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати витвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою» [12: 32]. На цьому рівні ми розглядаємо діалог як абстрактне поняття, присутнє як у філософії, так і в літературознавстві, даємо визначення драматичному діалогу, відмежовуючи його від реального.

Друга сфера подає вужче поняття жанру. Так, драматичний діалог ми розглядаємо «у динаміці, у комплексі ідейно-естетичних причин його виникнення, розвитку, видозміни, занепаду, відродження, у зв'язку з історико-суспільною ситуацією епохи, у двосторонньому зв'язку з розвитком літературного напрямку, течії, із внутрішньо літературним процесом послідовності і заперечення раніше досягнутого, з розвитком критики і теорії» [12: 33].

В основі третьої сфери – урахування специфіки певної національної літератури. Так, ми зупиняємося на функціонуванні діалогу в межах української драми-одноактівки.

На останньому етапі (четверта сфера) відбувається «конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості» письменника. Н. Копистянська наголошує, що ця сфера є діалектичним цілим особливого, оригінального творіння визначного митця із єдністю усіх попередніх сфер. Так, у драматичній системі Лесі Українки присутнє «наслідування традицій, усталених норм і правил, жанрових уявлень, і одночасно полеміка з ними, порушення» [12: 33].

Для нашого дослідження є також важливою теза Н. Копистянської про те, що подекуди «відбувається послідовне засвоєння не жанру в цілому, а лише окремих його властивостей та елементів. Входячи в інші структури, вони стають у них жанротворчими» [12: 35]. У драматургії Лесі Українки драматичний діалог, як художній прийом, функціонально стає жанровою домінантою. Відповідно ми досліджуємо драматичний діалог не лише як жанровий різновид, але і як прийом у складі більших за обсягом п'єс: драматичних поемах «Одержима» і «На полі крові», а також п'ятиактній драмі «Руфін і Прісцилла».

Водночас важливо наголосити на рецептивному зв'язку жанрів із реальністю, про які писав М. Бахтін: «для кожного літературного жанру характерні свої особливі концепції адресата літературного твору, особливе відчуття і розуміння свого читача, слухача, публіки, народу» [11: 279]. Вибір того чи іншого жанру, жанрового різновиду безпосередньо пов'язані з певними умовами його сприймання.

Аналіз жанру художнього твору має містити два співвідносні моменти, по-перше сучасне літературне оточення (синхронічний зріз), і, по-друге, історичний контекст (діахронічне вивчення). На цьому, зокрема, акцентував увагу М. Бахтін: «Сучасність зберігає усе своє велике і в багатьох відношеннях вирішальне значення. Науковий аналіз може виходити лише з неї і повсякчас має з нею зв'язатися. Проте, замикаючи літературний твір у цій добі не можна: його повнота розкривається лише у великому часі» [12: 330–331]. У подальших міркуваннях про генезу художнього твору дослідник говорить, що «твір сягає своїм корінням далекого минулого. Визначні літературні твори підготовляються століттями, у час же їх створення знімаються лише дозрілі плоди тривалого і складного процесу дозрівання» [11: 333].

Визначальні риси модернізму «визрівали» у надрах попередніх традицій. Проте розбіжності у підходах до аналізу спостерігалися вже у сучасників. Якщо С. Сфремов бачив виникнення модернізму на українському ґрунті результатом нормальної історичної еволюції, то І. Франко і Леся Українка характеризували його поезику як відмінну і новаторську.

Леся Українка в історико-типологічних пошуках прагнула віднайти місце для українського модернізму. З урахуванням стильової неоднорідності європейського модернізму письменниця збиралася «провести виразну антитезу німецького і французького новоромантизму... посередині між Францією і Німеччиною поставити польську модерну

(chef – Пшибишевський), а в пряму залежність від Пшибишевського – Крушельницького і С°, виразно відрізнивши од них Кобилянську і вказавши вплив на неї Якобсена і данців...» [20: 39–40].

Синхронність і діахронність у вивченні літературних явищ «можна проектувати на синхронічну площину зіставного аналізу, бо типологічні схожості, збіги, аналогії – це не тільки подібності, що з'явилися самостійно в різних літературах під впливом подібних обставин, а й ті відповідності між окремими істотними ознаками літературних творів чи тенденцій, які цікаві самі по собі або ж вписуються в настільки широку парадигму, що відпадає сенс полювати виключно за контактами і впливами, спорідненістю і рецепцією» [6: 120]. Специфіка порівняльного вивчення жанрів і стилів зумовлює поєднання теоретичного, порівняльно-історичного та зіставно-типологічного методів.

Таким чином за допомогою ретроспективно-проспективної методики генеалогічного методу, можна дослідити походження діалогу як філософського та літературного жанру, а також, розглядаючи драматургію Лесі Українки вибудувати своєрідну еволюційну лінію драматичного діалогу, оперуючи поняттями традиції і новаторства на жанровому та стильовому рівнях. На типологічному рівні можливо дослідити поетику: жанри, стилі, літературні тенденції різних історичних періодів. У межах порівняльної поетики є можливість здійснити зіставне вивчення жанрової і стильової типології, а також міжнаціональних літературних традицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник / ред. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
2. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / [пер. с нем. В.В. Библихина] / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
3. Хализев В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – 256 с.
4. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше / сост. и вст. ст. М.А. Блюменкранц. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2004. – 848 с.
5. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / [пер. з англ. О. Радомської, О. Карпенко та ін.]; заг. ред. Р. Семківа / Г. Блум. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
6. Порівняльне літературознавство: [підручник] / В.В. Будний, М.М. Ільницький. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
7. T.S. Eliot and the concept of tradition / Giovanni Cianci, Jason Harding [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.cambridge.org/gb/knowledge/isbn/item1174712/?site_locale=en_GB
8. Яусс Х.Р. Средневековая литература и теория жанров / Х.Р. Яусс // Вестник МГУ. Серия Филология. – 1998. – № 2. – С. 98–120.
9. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 226 с.
10. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: [учебное пособие] / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
11. Бахтін М.М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М.М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.О. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 310–317.